



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO**

**CARLO BO**

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE, STUDI UMANISTICI E  
INTERNAZIONALI: STORIA, CULTURA, LINGUE, LETTERATURA, ARTI, MEDIA

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN DISCIPLINE UMANISTICHE

CICLO: XXIX

TRA RAPPRESENTAZIONE VISUALE DEL CORPO E NARRAZIONE DEL SÉ:  
PRATICHE DI SELF-PRESENTATION E IMMAGINI DEGLI UTENTI DI  
FACEBOOK

Settore Scientifico Disciplinare: SPS/08

RELATORE:

Chiar.mo Prof. Giovanni Boccia Artieri

DOTTORANDO:

Dott.ssa Alessandra Corbetta

CORRELATORE:

Chiar.ma Prof.ssa Laura Gemini

---

ANNO ACCADEMICO: 2015/2016

Al Prof. Demichelis,  
che insegna senza slide.

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
<b>CAPITOLO 1</b>	
<b>CULTURA VISUALE TRA IMMAGINE E SIGNIFICATI</b> .....	7
1.1 Visuale al centro .....	7
1.2 Riflessioni sul vedere .....	9
1.3 Immagine, immaginario, immaginazione.....	15
1.4 Tra l'occhio e l'immagine: una panoramica sullo sguardo .....	23
1.5 La realtà virtuale delle immagini.....	27
1.6 Cultura Visuale: problemi di affermazione e peculiarità .....	31
1.6.1 Il regime scopico da oggetto di indagine a <i>pictorial turn</i> .....	37
<b>CAPITOLO 2</b>	
<b>RIFLESSIONI SULLA FOTOGRAFIA</b> .....	43
2.1 Breve excursus sulla storia della fotografia .....	43
2.1.1 Gli effetti fotografici nell'era digitale: tecnicismi e riflessioni .....	48
2.2 Significati fotografici .....	55
2.2.1 Il confronto con l'apparato cronologico .....	56
2.2.2 Il confronto con l'immagine e i racconti fotografici .....	69
<b>CAPITOLO 3</b>	
<b>L'EGOCENTRISMO DEL CORPO</b> .....	78
3.1 Il dilagare dei corpi: introduzione al tema.....	78
3.2 Estesie corpocentriche .....	79
3.3 Io sono il mio corpo: cause e conseguenze del problema identificativo tra corpo e persona...	85
<b>CAPITOLO 4</b>	
<b>MUTAZIONE DENTRO E INTORNO A FACEBOOK</b> .....	93
4.1 Premesse.....	93
4.2 Tempo e tempistiche in Facebook.....	94
4.3 Novità dell'essere <i>amico</i> .....	100
4.4 Altre relazioni.....	102
4.5 Discorsi sulla self-presentation in Facebook.....	109

## **CAPITOLO 5**

<b>IMMAGINI DEL CORPO E SELF PRESENTATION: L'INDAGINE SUL CAMPO .....</b>	<b>113</b>
5.1 Definizione generale della metodologia di ricerca.....	113
5.2 Iter metodologico, strutturazione della traccia e somministrazione.....	114
5.3 Limiti dell'intervista.....	116
5.4 Analisi delle interviste.....	117
5.4.1 Le relazioni sociali.....	118
5.4.2 La famiglia.....	125
5.4.3 Le passioni.....	131
5.4.4 Il percorso autobiografico.....	136
5.4.5 Il sé auspicato .....	139
5.4.6 Pratiche di utilizzo e gestione del materiale fotografico .....	143
5.5 Considerazioni finali .....	146
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>151</b>
<b>SITOGRAFIA .....</b>	<b>169</b>

## INTRODUZIONE

Il progetto di ricerca di seguito proposto si prefigge di indagare le modalità di self-presentation mediante cui gli utenti, sui propri profili Facebook, creano il racconto di sé, a partire dalle foto ritraenti corpi o parti di corpo che sul Social Network vengono postate. La definizione e successiva comunicazione del sostrato identitario con cui ci si presenta in Facebook viene, dunque, valutata a partire dall'apparato fotografico in cui si riscontra la presenza corporea.

L'obiettivo è quello di comprendere se le modalità di presentazione del sé avvengano per imitazione di modelli esistenti dentro o fuori la rete o siano, invece, guidate da altri fattori, e se siano orientate a una comunicazione di tipo estetico-formale, incentrata cioè sulla manifestazione dell'esteticità del corpo o se, piuttosto, si rivolgano all'enucleazione di altri aspetti della persona, o se viene prediletta una modalità di presentazione del sé mediana tra le due.

Il lavoro, considerato il suo focus di indagine, si apre con un primo capitolo dedicato alla Cultura Visuale, scelta come disciplina atta a essere il *frame* globale della ricerca: da un lato, infatti, la posizione predominante assunta dal visuale all'interno della nostra società e l'incremento di tecnologie della visione sempre più elaborate ha reso necessaria una ridefinizione del concetto di *visuale*; dall'altro, l'assenza di barriere disciplinari, di cui l'ambito della Cultura Visuale gode, ha consentito di condurre lo studio senza limitazioni d'indagine pregresse. Poiché la ricerca è stata specificamente realizzata a partire dall'apparato fotografico dei profili Facebook degli utenti, il secondo capitolo ripercorre brevemente la storia della fotografia, soffermandosi soprattutto sulle sue ripercussioni in campo sociale e sociologico e mostrando il ruolo che essa detiene oggi in riferimento alle pratiche quotidiane.

Il terzo capitolo si occupa, invece, della questione del corpo: la sociologia afferente a questo campo d'indagine mostra come, nella società odierna, gran parte della comunicazione del sé venga affidata proprio all'elemento corporeo, in un crescente processo di oggettivazione sessuale e di similitudine tra corpo e persona.

L'ultimo capitolo teorico è dedicato a Facebook di cui non si offre una trattazione olistica ma di quelle sole parti considerate utili ai fini della ricerca:

l'evoluzione del concetto di amicizia e di fare relazione e la percezione dell'elemento temporale, insieme a una panoramica generale sul discorso della self-presentation nel Social Network in questione, elementi tutti inerenti al proprio modo di *stare in Facebook*.

Il capitolo quinto presenta dettagliatamente la metodologia di ricerca attraverso cui l'indagine è stata condotta; in sintesi, si è scelto di selezionare un campione di venti soggetti, in età compresa tra i 18 e i 56+ anni, egualmente suddivisi tra maschi e femmine e ripartiti in base a quanto riportato dai dati statistici circa la distribuzione per genere ed età degli utilizzatori di Facebook in Italia e si è proceduto con un'intervista per foto-stimolo integrata con un'intervista semi-strutturata, al fine di individuare a quali modalità di self-presentation gli utenti dessero vita, partendo dal materiale fotografico ritraente corpi postato sui profili personali dei soggetti intervistati.

Lo strumento qualitativo è stata considerato il metodo d'indagine più consono, vista la finalità della ricerca ed è stato imprescindibilmente fondato su un'analisi del contenuto visuale, specificato e commentato dagli utenti.

Le modalità di self-presentation sono in questo lavoro indagate dalla prospettiva di chi le crea, cioè sulla base delle considerazioni che il soggetto fa di stesso, relativamente al proprio modo di comunicarsi in Facebook.

I risultati dell'analisi e le relative considerazioni conclusive chiudono il capitolo cinque.

Questa ricerca ha consentito, quindi, di tracciare, in riferimento al campione scelto, delle linee generali di modalità di presentazione del sé, mettendo in luce il valore assegnato dagli utenti al ponte esistente tra fotografia, significato fotografico e presentazione della propria persona, all'interno del *framework* offerto da Facebook.

## Capitolo 1

### CULTURA VISUALE TRA IMMAGINI E SIGNIFICATI

#### 1.1 Visuale al centro

La centralità che la rappresentazione visuale occupa all'interno della nostra società, insieme al conseguente proliferare di tecnologie della visione sempre più sofisticate, ha reso necessarie rivalutazione e ridefinizione del concetto di *visuale*, non solo per decostruire e analizzare correttamente ciò che a esso inerisce, ma anche e soprattutto per poter incanalare ogni soggetto verso una lettura e un uso più consapevole dei prodotti visuali.

Innanzitutto occorre distinguere l'idea di *visuale* da quella affine di *visivo*<sup>1</sup> (Sassatelli 2011), partendo dalle riflessioni sulla vista fino ad arrivare alle teorie e alle tecnologie dello sguardo; in seconda battuta è necessario sondare lo statuto dell'immagine e dell'immaginario e porlo in relazione allo sguardo, poiché il *vedere* di cui si parla riconosca non solo la centralità dell'aspetto cognitivo proprio della visione, ma anche quello affettivo-emotivo e l'impossibilità dell'immagine di essere neutra (Rose 2007), dal momento che ogni cosa vista non è mai vista di per sé ma sempre in relazione al soggetto (Berger 1972); infine si dovrà valutare l'importanza di un approccio, quale quello proposto dalla Cultura Visuale, che conduca al superamento dei rigidi confini accademici a favore di una interdisciplinarietà indispensabile per una valutazione omnicomprensiva di ciò che al visuale inerisce<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La distinzione tra visivo e visuale rappresenta uno dei *leitmotiv* principali nello studio dei fenomeni visuali; seguendo la distinzione definitoria proposta da Roberta Sassatelli diremo che il visivo è «ciò che l'occhio umano come organo di senso è capace di riportare al nostro cervello», mentre il visuale coincide con «ciò che riusciamo a vedere nell'immagine prodotta da occhi e cervello» (Sassatelli 2011: 148). La dicotomia ribadisce l'idea di visualità come insieme di meccanismi sociali e tecnologici tramite cui si costituiscono i regimi scopici di una certa epoca (Foster 1988).

<sup>2</sup> Luigi Gariglio, prendendo in considerazione tre testi fondamentali per la Cultura Visuale quali sono *Visual Culture* di Nicholas Mirzoeff, *Practices of looking: an introduction of visual culture* di Marita Sturken e Lisa Cartwright e *Visual methodologies* di Gillian Rose, evidenzia, oltre alla natura manualistica e all'impianto teorico di tipo qualitativo dei saggi in questione, come ogni trattazione relativa alla Cultura Visuale debba necessariamente fuoriuscire dai limiti disciplinari precostituiti per indagare in profondità il concetto di Visuale. Cfr. con Luigi Gariglio, "Mondi visuali. Tra fantasmagorie e metodi scientifici", in *Studi Culturali. Studi visuali*, N° 2 anno VIII, Il Mulino, Bologna, agosto 2011.

Se è possibile dare per assodata la centralità della vista all'interno della cultura occidentale (Curi 2004), bisogna però continuare a interrogarsi sul perché di questa centralità-supremazia dell'organo visivo<sup>3</sup> che ha portato le immagini a essere elemento intrinseco e indissolubile dalle pratiche quotidiane odierne: la pervasività delle immagini, al di là dell'ambito meramente linguistico, contiene le basi per un tentativo efficace di analisi dei dualismi visione-conoscenza e visione-verità, in cui si concretizza «la rapacità dell'occhio che tutto vuole vedere-conoscere, che tutto vorrebbe rinserrare nel proprio orizzonte» (Ibidem: 17). Dopo aver riconosciuto la pregnanza iconografica propria della nostra società e aver assimilato l'utilità delle immagini come strumento coadiuvante dei testi e come mezzo di facilitazione del sapere, è necessario, pertanto, come ben evidenzia John Grady (2001), prendere coscienza della miriade di informazioni contenute in ogni singola immagine e della polisemia che le contraddistingue, nonostante la loro forma unica, poiché «le immagini possono rappresentare processi soggettivi complessi in una forma straordinariamente oggettiva» (Grady 2001: 254). Le riflessioni sulla vista e sullo statuto delle immagini e le conseguenti correlazioni tra sguardo e immagine comportano l'abbandono dell'idea di uno spettatore passivo, perché l'esperienza del visivo tende a risiedere negli incontri e nelle continue possibilità di revisione che si attivano nei processi di mediazione a cui anche la visualità appartiene, piuttosto che nella specifica grammatica dei segni visivi in quanto proprietà non contestabile delle immagini (Timeto 2011); inoltre l'evoluzione tecnologica cambia il modo di guardare e implica un costante aggiornamento dei parametri di valutazione della visione (Boccia Artieri 2011), in relazione ai quali si esplicita come il guardare non si adagi mai sul piano non-attivo della ricezione ma sempre su quello attivo dell'organizzazione, della metabolizzazione, dell'interpretazione (Debray 1999).

Poiché questo lavoro di tesi ha per fulcro la disamina delle modalità di self presentation da parte dei giovani utilizzatori di Facebook, a cominciare dall'uso che del materiale fotografico ritraente corpi viene fatto all'interno delle sue pagine, il fondamento teorico della discussione non può che risiedere nella cornice cognitiva dei nuovi usi sociali delle immagini, dove, in un *continuum*

---

<sup>3</sup> Quello che Martin Jay (1994) definisce come *oculocentrismo*.



visuale, si svolgono le relazioni sociali (Gariglio e Zanot 2010); pertanto la Cultura Visuale con i suoi *Visual Studies* è stata giudicata l'area disciplinare più consona, nonostante i dibattiti ancora aperti circa la sua puntuale definizione<sup>4</sup>, allo svolgimento della funzione di *frame* generale per questa ricerca, poiché la sua mancata circoscrizione in un ambito disciplinare specifico, accanto alla sua metodologia di indagine sensibile alle fluttuazioni sociologiche, la rende lo strumento più idoneo alla lettura e relativa interpretazione del materiale iconografico su cui si intende condurre l'analisi.

## 1.2 Riflessioni sul vedere

Per poter parlare di immagini, per capire il loro valore e il loro significato, bisogna partire dagli occhi e dal processo visivo, poiché la percezione del materiale iconografico passa prima di tutto dalla vista<sup>5</sup>.

Ciò risulta essere di fondamentale importanza soprattutto se si considera che tutto ciò che inerisce al visivo e conseguentemente al visuale, è iniziato «da quando abbiamo acquisito poteri sufficienti sullo spazio, sul tempo, sui corpi, da non temerne più la trascendenza» (Debray 1999: 34).

L'elemento visuale ha sempre fatto parte della storia dell'uomo: prima ancora che nella dimensione culturale, emotiva e onirico-irrazionale, gli aspetti inerenti alla visione hanno coinvolto la quotidianità dei soggetti di tutte le epoche sul piano razionale, poiché la prima funzione della vista è quella di essere un mezzo di orientamento pratico.

L'origine del processo ottico si ha nel momento in cui la luce emessa o riflessa dagli oggetti di un ambiente viene proiettata dalle lenti oculari, sotto forma di immagine, sopra la retina, che trasmette il messaggio al cervello (Arnheim 2008).

---

<sup>4</sup> Sebbene negli ultimi anni l'interesse verso la Cultura Visuale sia aumentato, questa disciplina continua tuttavia a essere marginalizzata, come ben evidenzia John Grady a cui si rimanda. John Grady, "Come si diventa sociologi Visuale", in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione Visuale*, Franco Angeli, Milano 2001. I problemi relativi all'affermazione della Cultura Visuale come disciplina autonoma verranno, comunque, a breve descritti.

<sup>5</sup> Nonostante la visione tenda a essere concepita sempre più come un processo sinestetico che convoglia e coinvolge tutte le sfere sensoriali, è innegabile il ruolo cardine ricoperto dagli occhi e dalla vista, la considerazione dei quali ci porta a valutare il processo visuale innanzitutto nella sua dimensione fisica e biologica. L'importanza della sfera visiva e di una sua corretta valutazione viene ribadita da Rudolf Arnheim: «la capacità innata di comprendere attraverso gli occhi si è assopita e deve essere risvegliata» (Arnheim 2008: 23).

L'esperienza visiva è sempre un'attività dinamica; afferma a riguardo Rudolf Arnheim (Arnheim 2008: 32):

L'oggetto della percezione umana non è soltanto un agglomerato di cose, di colori e forme, di movimenti e dimensioni: è prima di tutto, forse, una interazione tra tensioni guidate.

Nel processo visivo intervengono, infatti, le cosiddette «forze percettive» (Arnheim 2008: 36) che sono di natura sia psicologica che fisica<sup>6</sup>.

Ogni elemento della visione è sottoposto a un regime di significato precedentemente codificato, in virtù del quale ogni aspetto della visione (peso, forma, colore, direzione) contribuisce alla determinazione dell'oggetto visto e al suo inserimento in una certa sfera valoriale<sup>7</sup>.

La correlazione tra elemento visivo e significato è sempre di natura esperienziale: il più delle volte avviene per testimonianze di prima o seconda mano, spesso insufficienti ma immutabili anche di fronte a esperienze contrastanti (Arnheim 2008).

In ogni processo visivo vengono afferrate alcune delle caratteristiche preminenti dell'oggetto e dunque, visione dopo visione, si creano schemi corrispondenti di forme generali che possono essere applicati non solo al caso individuale, ma anche a un numero potenzialmente infinito di altri casi (Arnheim 2008).

L'esperienza visiva è, infatti, sempre collocata in un contesto di spazio/tempo: «come l'aspetto dell'oggetto è influenzato da quello degli oggetti vicini nello spazio, così è influenzato dalle esperienze visive che l'hanno preceduto nel tempo» (Arnheim 2008: 60).

Le modalità di esplicazione del processo visivo sono quindi quelle che riguardano tutti i processi (o riflessi di processi) fisici che avvengono nel nostro cervello e sono sottoposte alle medesime leggi basilari di organizzazione.

---

<sup>6</sup> Si evince immediatamente la natura bipolare e inscindibile della visione: da una parte la componente fisica, ovvero i passaggi fisiologici che rendono possibile il processo visivo; dall'altra componente psicologica che attribuisce significato a ogni elemento visto. L'attribuzione di significato a cui si fa riferimento non coincide con l'attività razionale interpretativa successiva alla visione, ma alle dinamiche cataloganti costitutive della visione stessa.

<sup>7</sup> Si consideri a riguardo l'analisi del *quadro Madame Cézanne sulla sedia gialla* proposto da Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva*. Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2008.

Accanto a una *passive vision*, ossia alla registrazione dell'informazione visiva che arriva sotto forma di raggi luminosi emessi o riflessi da superfici fisiche, esiste sempre una *active vision*, ovvero una ricerca di informazione mediante il senso della vista; ciò che vediamo è quindi il frutto della sinergia contestuale tra processi fisico-percettivi e processi cognitivi, che agiscono con schemi organizzativi in qualche misura simili.

Non risulta allora difficile riconoscere la centralità che, soprattutto nella società odierna, viene assegnata all'apparato visivo; gli altri sensi, dopo una parentesi di predominio dell'udito, sono stati relegati in una posizione ancillare e subordinata rispetto alla vista, reputata superiore per la sua pretesa di oggettività, di contro alla materialità fisico-emozionale delle altre attività sensoriali (Antonioni 2001)<sup>8</sup>.

L'importanza da sempre riconosciuta alla vista è legata, *in primis*, proprio alla sua diretta correlazione con i meccanismi ottici e cognitivi che portano il soggetto alla percezione del mondo circostante.

Il processo visivo diparte sempre dalla percezione dell'immagine, grazie a cui si innescano poi i processi di enazione e co-enazione del mondo; a essere prodotta non è solo l'interpretazione dell'immagine ma l'immagine stessa.

Il concetto di enazione rimanda a quello di generazione di un mondo: alla base del processo enattivo si trova, infatti, la cognizione, intesa come processo di organizzazione di un sistema, mediante cui non si rappresenta una realtà esterna ma se ne definisce una (Varela 1991). La cognizione modella continuamente il nostro mondo attraverso il costante alternarsi di vincoli esterni e attività internamente generate; la cognizione diventa un'azione incarnata che dipende dal possesso di un corpo dotato di specifiche capacità senso-motorie, e dall'appartenenza di queste stesse capacità a un certo contesto biologico, psicologico e culturale.

---

<sup>8</sup> L'oggettività a cui la vista conduce secondo il pensiero dominante, non solo non si sottrae ai processi fisici-emozionali propri anche degli altri sensi, ma non porta nemmeno a una conoscenza della realtà più *vera* rispetto a quella a cui anche udito, tatto, olfatto e gusto possono condurre; i meccanismi di virtualizzazione e manipolazione dell'immagine, insieme all'analisi dell'impatto che ogni immagine può avere sul soggetto di cui si darà conto in sede di ricerca, comprovano queste considerazioni.

Ne discende, seguendo quando afferma Giovanni Boccia Artieri (Boccia Artieri 1998) che:

La realtà non è neanche una realtà qui dentro, una mera produzione soggettiva: gli esseri viventi e i loro ambienti sono in un rapporto di specificazione, cioè di co-determinazione.

I processi di enazione e co-enazione sostengono quindi l'autopoiesi del sistema, ovvero la sua organizzazione secondo un sistema circolare causale chiuso (Maturana 1990).

La visione si configura, dunque, a tutti gli effetti come una costruzione ontologica, dipendente dalla storia del soggetto fruitore.

Un altro aspetto strettamente correlato al processo visivo è la sua posizione rispetto alla parola<sup>9</sup>.

Già John Berger aveva dichiarato che «il vedere viene prima della parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» (Berger 1998: 9) come a intendere che, quantomeno da una prospettiva cronologica, la sfera relativa al vedere goda di una posizione gerarchicamente sovraordinata rispetto a quella inerente al verbale.

Addirittura, parrebbe che il vedere preceda anche il toccare, se è vero, come afferma Simonetta Fadda, che il bambino si impadronisce del mondo prima con gli occhi e, solo in un secondo tempo, con le mani (Fadda 1999).

Vale quindi l'equazione visibile uguale sensibile, dal momento che il processo visivo è processo cognitivo da ogni angolazione di analisi e, dunque, processo biologico che coinvolge l'individuo nella sua totalità di mente e corpo (Gemini 2001).

Il processo visivo è, in effetti, un processo della mente avente inizio nel momento in cui la luce passa attraverso la retina del nostro occhio, il quale, inviando contestualmente impulsi al nostro cervello, farà sì che questo, a sua volta, sulla base di categorie precedentemente esperite, organizzi l'informazione ricevuta.

---

<sup>9</sup> Il tema in questione rappresenta una delle tematiche più dibattute circa le immagini.

Il prodotto visivo è allora un prodotto mentale derivante dalla visione, con le sue fasi di sensazione, selezione, percezione e sempre condizionato da chi siamo e dall'ambiente che ci circonda, da ciò che ha influenzato il nostro essere, dai paradigmi assunti a riferimento nell'epoca in cui viviamo.

Come scrive Francesco Faeta, infatti, vediamo davvero solo le immagini escretanti informazioni che «vengono riconosciute e immesse in reti di significato culturale» (Faeta 1995: 16).

Accanto all'esperienza cognitiva, l'immagine sussiste, però, anche quando siamo a occhi chiusi: la proiezione mentale di esperienze future, ricordi del passato, fantasticherie, pensieri che prendono forma e colore sono, infatti, ancora immagini (Faccioli 2001)<sup>10</sup>.

Di nuovo ci troviamo a dover ammettere che il vedere viene prima delle parole poiché, in riferimento anche a quanto asserisce Martin Kemp, alcuni elementi del contesto sociale paiono essere visuali a tutti gli effetti e, dunque, azioni scontate, come il guardare fuori dal finestrino, producono, in realtà, un'esperienza visuale complessa per quanto concerne le associazioni mentali, le sensazioni, le risonanze emotive e cerebrali, difficilmente codificabili in termini prettamente linguistici (Kemp 1999).

Il riconoscimento della primarietà del vedere rispetto al parlare è opinione condivisa tra diversi studiosi, afferenti anche ad ambiti disciplinari differenti, come a rimarcare la quasi-dogmaticità dell'assunto: Régis Debray considera il vedere un'abbreviazione rispetto alla logicità lineare della parola, sostenendo che «l'immagine è sempre prima, e l'individuo in preda alle immagini non è contemporaneo di quello che ragiona sulle parole» (Debray 1999: 94); Max Black ritiene impossibile una traduzione completa dell'immagine in parola, dal momento che un'immagine mostra molto di più di quello che con le parole si può dire (Black 1992).

Anche qualora, comunque, non si voglia insistere sul discorso relativo alla predominanza dell'uno o dell'altro e si preferisca parlare di diversità di

---

<sup>10</sup> Patrizia Faccioli definisce quest'ultime come "immagini richiamate" per distinguerle dalle "immagini percettive" che sono, invece, quelle provenienti direttamente dal mondo esterno. Cfr. Patrizia Faccioli, "L'immagine tra arte e sociologia", in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione Visuale*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 49.

trattazione tra i due oggetti<sup>11</sup>, ciò che non può essere negata è l'ampia sfera di rimandi a cui il processo visuale rinvia per sua stessa natura.

In sintesi, l'analisi della visione deve riconoscere innanzitutto il processo di percezione visiva in cui l'oggetto visivo diventa input sensoriale per la mente che, sulla base di principi ordinatori, categorizza, significa e interpreta gli stimoli ricevuti (Arnheim 2008), creando «abitudini percettive» (Fadda 1999: 16) che fungono da schemi visivi collaudati; in secondo luogo deve tener conto di come ciò che vediamo dipenda dalle credenze, aspettative, esperienze, contesti sociali propri di ogni occhio, di ogni individuo e di come, quindi, in ogni attività visiva ci sia sempre «una scelta di sguardo» (Colombo e Eugeni 1996: 21): ne consegue che l'atto di visione sia contestualmente atto di selezione e atto di messa in relazione, poiché anche se siamo in grado di guardare in continuazione molteplici immagini, le vediamo solo quando «le informazioni vengono riconosciute e immesse in reti di significato culturale» (Faeta 1995: 16). Infine l'analisi in questione deve valutare il continuo mutamento delle modalità interpretative di ciò che viene visto, in relazione alle modificazioni sociali e tecnologiche<sup>12</sup>.

In altri termini, lo studio dell'attività visiva non può prescindere, come evidenzia efficacemente Patrizia Faccioli, dal riconoscimento della visione come attività soggettiva in cui il soggetto, tramite le operazioni di selezione, decodifica, analisi e attribuzione dei significati conferisce senso all'oggetto visto, nei limiti di ciò che la visione contiene, rendendola a tutti gli effetti interpretazione, all'interno di un processo che si colloca a metà tra il significato immesso da chi ha prodotto l'immagine e il significato immesso dalla spettatore; inoltre non si può non riconoscere nemmeno la caratterizzazione situata della visione, poiché

---

<sup>11</sup> Non è questa la sede per aprire una dissertazione circa la superiorità del Visuale sul testuale o viceversa; al di là del fatto che si preferisce abbracciare una tesi che riconosca la diversità strutturale dei due elementi e una parità di dignità di trattamento delle due questioni piuttosto che creare una gerarchizzazione tra le stesse, ciò che risulta funzionale al fine del lavoro qui proposto è la sola messa in luce del potenziale (con relative peculiarità) insito nel Visuale e, conseguentemente, nelle immagini. Si rimanda comunque al capitolo "L'inenarrabile e l'inimmaginabile. Parola e immagine ai tempi del terrore" di *Pictorial Turn*, in cui W.J.T. Mitchell affronta dettagliatamente la questione.

<sup>12</sup> Questo aspetto viene ribadito da numerosi autori (Benjamin 1991; Debray 1999; Dorflès 1988; McLuhan 1986) ed è ciò che porta John Grady a ribadire la necessità che la Cultura Visuale non si basi solo su una conoscenza accademica di tipo nozionistico, ma che si addentri anche nell'uso pratico dei mezzi che producono immagini (Grady 2001).

essa è sempre inserita in luoghi specifici, definiti da specifiche pratiche sociali (Faccioli 2003).

Alla luce di ciò, allora, l'immagine non potrà essere giudicata vera o falsa, perché rimanda sempre a un «pensiero alogico» (Debray 1999: 265) non sottoponibile a questo tipo di valutazione; la percezione e l'attribuzione di significato dell'immagine sono il frutto di una pratica sociale, qual è il processo visivo nel suo complesso, in cui il senso non viene recepito passivamente ma costruito, e dove i rapporti e i significati sociali vengono negoziati in seguito all'attività interpretativa, posta in essere dal soggetto, a cui sottostanno relazioni di potere<sup>13</sup>.

### 1.3 Immagine, immaginario, immaginazione.

Per comprendere da subito il tipo di prospettiva che si intende assumere in relazione allo studio dell'immagine, si parta dalla sua definizione come polisemia inesauribile.

Scrive Régis Debray (Debray 1999: 50):

Un'immagine è un segno che presenta questa particolarità: essa può e deve essere interpretata, ma non può essere letta. Di ogni immagine si può e si deve parlare; ma l'immagine stessa non lo può fare. Imparare a “leggere una fotografia”, non è innanzitutto imparare a rispettare il suo mutismo? [...] Un'immagine è per sempre e definitivamente enigmatica, senza una “buona lezione” possibile. Ha cinque miliardi di versioni potenziali (tanti quanti sono gli esseri umani), di cui nessuna può costituire autorità (quella dell'autore non più di qualsiasi altra).

Credo sia opportuno soffermarsi su questa affermazione di Régis Debray per enucleare fin da subito un aspetto che dovrà essere tenuto in considerazione in tutto questo lavoro di ricerca, e cioè che qualsiasi affermazione venga fatta sull'immagine, essa sarà sempre accompagnata da un'elevata dose di soggettività: ciò non per presunzione o per volontà di diffusione di uno specifico pensiero, quanto per la natura stessa dell'oggetto d'indagine.

---

<sup>13</sup> L'analisi di Micheal Foucault sul Panopticon è l'esempio che meglio sintetizza la valenza sociale dello sguardo e il suo rapporto con il potere e il controllo sociale. Cfr. Micheal Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi Editore, Torino 1993.

Parlare di polisemia dell'immagine significa non solo riconoscere la molteplicità dei significati a cui ciascuna immagine può rimandare e delle interpretazioni a cui ognuna di esse è riconducibile, ma significa soprattutto contemplare che il processo che è alla base della presa di contatto con l'immagine medesima, ovvero quello della visione, è associato a una pluralità di fattori che nella loro singolarità, e ancor più nella loro congiunzione, contribuiscono a rendere pressoché inesauribile ogni discorso che fa dell'immagine il proprio soggetto<sup>14</sup>. Bisognerebbe coinvolgere, infatti, la disciplina medica, nella sua branca oculistica e neurologica per comprendere le modalità con cui il processo visivo avviene nell'uomo; non trascurabile sarebbe anche il contributo della fisica, nel suo ramo ottico, per capire come tali processi visivi vengono innescati e quali siano le loro ripercussioni<sup>15</sup>; da qui poi i contributi della storia, dell'antropologia, dell'estetica, della storia dell'arte, della psicologia, della sociologia e della Cultura Visuale, nella sua via intersecante e omnicomprensiva, per mettere in evidenza come i fenomeni che con la visione hanno a che fare abbiano assunto connotazione differenti nelle diverse epoche storiche, come vadano interpretati i frutti di un procedimento che nell'immagine confluisce, come un'immagine debba essere letta (o meglio, come si debba tentare di leggere un'immagine). Ognuna di queste discipline, ciascuna con il proprio contributo, ha creato dei paradigmi di riferimento indispensabili per orientarsi nel mondo del visuale e per provare a fornire una risposta al quesito principe relativo all'immagine, e cioè «come possono le immagini accumulare un valore che sembra tanto sproporzionato rispetto alla loro reale importanza?» (Mitchell 2008: 97). Una prima risposta potrebbe esser data tenendo conto della natura stessa dell'immagine, la quale sembra una cosa e contestualmente il suo contrario; l'immagine, infatti, prima nelle rappresentazioni paleolitiche, poi in quelle pittoriche, poi ancora nella sua forma fotografica, fino ai processi di virtualizzazione, sembra palesarsi in prima istanza come rappresentazione della

---

<sup>14</sup> Questo aspetto, già evidenziato nel paragrafo precedente, verrà approfondito anche in questo e nei successivi.

<sup>15</sup> I processi fisici relativi alla visione sono parte integrante e sostrato di qualsiasi elemento inerente al Visuale; Carlo Ambrogio Garavaglia, uno dei massimi pittori divisionisti italiani, ben teorizza le fondamenta scientifiche anche dell'opera artistica. Per approfondire si rimanda a Carlo Ambrogio Garavaglia, *L'emozione poetica nella pittura scientifica, Scuola e Società, Torino 2010*.



realtà; nell'epoca attuale, l'epoca dell'immagine manipolata e computerizzata per antonomasia, appare sempre più evidente come, invece, l'immagine non sia una rappresentazione della realtà ma sia, al contrario, *una rappresentazione e non una realtà*, seppur in grado di produrre quello che Roland Barthes (1985) chiama "effetto realtà".

Inoltre, nelle stesse rappresentazioni paleolitiche, pittoriche, fotografiche e virtuali dell'immagine, emerge il suo profondo legame con la sfera del trascendente, del magico, del divino che la rende non uno strumento fine a sé stesso ma il *transfert* verso un mondo altro; l'immagine diventa «un vero e proprio mezzo di sopravvivenza» (Debray 1999: 31) e quindi necessaria e imperitura.

L'immagine è, quindi, anche il suo immaginario, ovvero l'insieme delle rappresentazioni mentali, a base di immagini visive e sistemi linguistici, intese come insiemi coerenti e dinamici con cui l'uomo cerca di esorcizzare il percorso che lo conduce alla morte; seguendo quanto ben sintetizza Marina D'Amato, l'immaginario annovera la dimensione mitica dell'esistenza, cioè quella che si riferisce ai miti dominanti di una data epoca, di una cultura, di una data cultura, di una nazione, di una generazione, di una classe sociale; la dimensione fantastica di un'altra società-mondo che si rintraccia nelle utopie, nei millenarismi, nelle ideologie e nelle credenze; la dimensione di un immaginario quotidiano, così come lo si rinviene negli oggetti domestici, negli svaghi, nei giochi (D'Amato 2009).

L'immaginario si manifesta in una retorica profonda, che conferisce il primato allo spazio figurativo, sostituendo ai processi della spiegazione discorsiva classica, processi esplicativi spaziali e topologici.

L'immaginario è il connettore obbligato attraverso cui si costituisce ogni rappresentazione umana: non è una delle tante discipline, ma il tessuto connettivo tra le discipline, il riflesso, o possibilità di riflessione che consente di scoprire significati ulteriori al di là del significato banale in una continua ricerca di senso. Si tratta del sapere di ogni sapere, di un metasapere che si pone ai confini di ogni conoscenza, una sorta di gnosi che dallo studio del fondamento di ogni sapere evidenzia un ordine che trascende ogni sapere perché li collega tutti.

Gilbert Durand pone l'accento sulla necessità di considerare l'immaginario, così inteso, ogniqualvolta si parli di immagini<sup>16</sup>: è doveroso interpellare la magia, l'alchimia, l'astrobiologia, l'aritmologia, la retorica, il pensiero prelogico, l'analogia, la partecipazione per analizzare il significato profondo delle immagini (Durand 1972).

Si deve partire, in altre parole, da un *frame* globale in cui convogliano elementi diversificati pre-esistenti e compresenti alle immagini, sebbene essi fuoriescano dall'ambito meramente scientifico e nonostante di essi non si possa sempre dare una spiegazione razionale<sup>17</sup>. Scrive, infatti, Gilbert Durand (Durand 1972: 430):

Un umanesimo vero non deve prendersi a carico tutto ciò che piace universalmente senza concetto, e molto più: tutto ciò che vale universalmente senza ragione?

Viene dunque ribadita l'importanza, per sottrarsi a una valutazione superficiale delle immagini e a un loro uso fallace e lesivo, di fuoriuscire dal razionalismo estremo verso cui la nostra società tende, a favore di un'apertura verso un'antropologia generale che superi l'oggettivismo semiologo contemporaneo e che conduca a un umanesimo plenario (Durand 1972)<sup>18</sup>.

L'immagine, dunque, consente di riprodurre in qualche modo la realtà<sup>19</sup> e allo stesso tempo di superarla, nel suo rimando intrinseco all'immaginario che disvela la sua natura di strumento capace di condurre a una fuoriuscita dei limiti umani: sebbene, infatti, l'immagine sia connessa a strutture (i corpi) e a sovrastrutture (i significati intellettuali), essa diviene opera di un'immaginazione

---

<sup>16</sup> Gilbert Durand ha visto nell'immaginario (*imaginatio vera*) un'immaginazione creatrice che consente di raggiungere un universo spirituale (*mundus imaginalis*) che si configura come mondo intermedio in cui viene meno la distinzione corpo/spirito. La forza dell'immaginario permette di accedere al tempo (*illud tempus*) dei miti e delle favole e a una distesa figurativa (*atopon*) che trascende lo spazio delle localizzazioni geometriche; come tale concede all'uomo un riscatto dall'oppressione della sua situazione contingente, dalla prigione della pura fattualità meccanica, concedendogli di intravedere una nuova possibilità di libertà e di salvezza.

<sup>17</sup> Cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archeologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972.

<sup>18</sup> Gilbert Durand riprende da Gaston Bachelard, di cui fu allievo, l'idea secondo cui la dimensione poetica delle cose non sia semplicemente un aspetto di gusto o d'espressione, ma manifesti una forma di conoscenza diversa e autonoma rispetto a quella della scienza.

<sup>19</sup> Dei processi di rappresentazione realizzati dall'immagine e su come questi vadano interpretati si dirà nel paragrafo relativo alla virtualizzazione.

trascendente e indipendente in gran parte dai contenuti accidentali della percezione empirica.

È anche tenendo conto di queste due dimensioni antitetiché<sup>20</sup>, eppure altamente correlate, che bisogna procedere nello studio delle immagini.

La complessità delle immagini pone di fronte a un quesito fondamentale, quello relativo all'origine del valore delle immagini; W.J.T. Mitchell afferma che «non esistono specie buone o specie cattive, esistono soltanto specie e la questione del valore sorge quando trattiamo di singoli individui o di insieme di individui» (Mitchell 2008: 109); le immagini, dunque, acquisirebbero uno specifico valore in base al soggetto che le osserva o al gruppo di soggetti che con l'immagine entrano in relazione. Per questo l'immagine diventa, in maniera inevitabile, una questione sociale. Ancora W.J.T. Mitchell a riguardo (Mitchell 2008: 117):

La prova migliore della vita delle immagini è la passione con cui cerchiamo di distruggerle o di ucciderle. L'iconofilia e l'iconofobia possono avere senso soltanto per chi pensa che le immagini sono vive. Più precisamente potremmo dire che l'iconofobia e l'iconofilia hanno senso in primo luogo per chi crede che altre persone pensano alle immagini come a essere viventi. La vita delle immagini non è una questione privata o individuale. Si tratta di una vita sociale.

Le parole di W.J.T. Mitchell rimandano alla contrapposizione iconoclastia/iconodulia teorizzata da Bruno Latour e inerente alla dicotomia tra la distruzione e conseguente divieto di adorazione delle immagini sacre e il loro culto<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Nella lingua italiana il termine "immagine" designa contestualmente la rappresentazione visiva della realtà e il supporto ove questa viene riprodotta; in "*Pictorial Turn*" Mitchell introduce la distinzione tra "*image*", termine con cui intende descrivere «la proprietà intellettuale che sfugge alla materialità», e "*picture*", che designa invece «il risultato dell'unione di immagine e supporto».

Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Due punti edizioni, Palermo 2008, p. 108.

<sup>21</sup> I concetti di iconoclastia e iconodulia, che si affermano col movimento religioso cristiano che investì l'Impero bizantino nel VIII secolo, vengono per estensione usati per designare la contrapposizione tra un atteggiamento ostile nei confronti dell'immagine e uno, invece, adulatorio.

Al di là degli aspetti strettamente inerenti al dualismo<sup>22</sup>, cioè che si vuole mettere in risalto è la capacità innata delle immagini di suscitare passioni così forti da essere confluite addirittura, nel corso della storia, in forme più o meno violente di distruzione delle immagini stesse o in fenomeni che le hanno rese oggetto di culto e venerazione.

Tale contrapposizione si concretizza in quello che Bruno Latour definisce «*iconoclash*» (Latour 2009: 288), rappresentante lo scontro tra coloro che vedono nelle immagini un ostacolo ingannevole per accedere alla verità, all'oggettività delle cose, a dio, e coloro che, invece, le considerano uno strumento di mediazione indispensabile per avvicinarsi alla verità, all'oggettività delle cose, a dio.

Immagini, quindi, come oggetti così intrinsecamente complessi da muovere l'azione dei soggetti in modo talmente intenso da divenire esse stesse soggetti agenti.

In effetti, la complessità delle immagini e l'ampiezza dell'universo valoriale e semantico attiguo a esse manifesta la propria molteplicità già a partire dalle definizioni che il vocabolario fornisce per il lemma *immagine*<sup>23</sup>: l'immagine è un elemento complesso e bifronte poiché sempre caratterizzato per sua natura da una componente esteriore e concreta, percepibile attraverso i sensi, soprattutto la vista, e da una componente astratta, descrivibile come il potenziale mentale insito in ogni rappresentazione iconografica.

Si evince fin d'ora come l'immagine si trovi al centro di due poli contrapposti, che vedono da una parte la realtà oggettivamente percepita<sup>24</sup> di cui l'immagine medesima funge da rappresentante primario, dall'altra la realtà inerente alla sfera personale e soggettiva dell'individuo per la quale la realtà svolge, di fatto, la medesima funzione.

---

<sup>22</sup> Per approfondire si rimanda a Bruno Latour, "Che cos'è iconoclash?", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

<sup>23</sup> L'etimo della parola immagine, come riportato dal vocabolario etimologico del sito [www.etimo.it](http://www.etimo.it), rimanda in prima istanza al latino *imago-imaginis*, derivante a sua volta dalla forma *mimagine*, risalente al greco *μίμος* col significato di imitatore; quindi immagine innanzitutto come rappresentazione imitante il reale.

<sup>24</sup> Per "realtà oggettivamente percepita" si vuole qui intendere tutto ciò che circonda in maniera concreta il soggetto e con cui egli entra in contatto attraverso la propria sfera sinestetica.

Scrivo a riguardo Nelson Goodman (Goodman 1976: 247):

Gran parte delle difficoltà che ci hanno tormentato possono essere imputate alla dispotica dicotomia tra cognitivo ed emotivo. Da una parte mettiamo sensazione, percezione, inferenza, congettura, ogni ricerca e investigazione inerte, fatto e verità; dall'altra piacere, pena, interesse, soddisfazione, disappunto, ogni risposta affettiva senza la partecipazione del cervello, apprezzamento e disgusto. Ciò impedisce precisamente di scorgere che nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente. L'opera d'arte è percepita attraverso i sentimenti così come attraverso i sensi.

Questa bi-frontalità dell'immagine, alla luce appunto della sua perenne e inestinguibile oscillazione tra il fisico e il metafisico, tra ciò che c'è e ciò che manca, tra ciò che esiste e quello che potrebbe esserci, tra immanenza e trascendenza, tra realtà e immaginazione, tra vita e morte, tra un'interpretazione a l'altra di ciò che viene rappresentato, la rende, quindi, un oggetto di indagine tanto complesso quanto affascinante e spiega perché, dall'inizio della storia dell'uomo, essa abbia sempre costituito un catalizzatore inesauribile di attenzione e un oggetto privilegiato di ricerca.

Le immagini hanno una forza formativa e trasformativa non indifferente (Marin 2014) riconducibile da una parte alla loro stessa natura ontologica di supporti di esperienze esclusivamente visive, che le rende strumenti comunicativi altri rispetto alla verbalità; dall'altra esse aderiscono a un principio di significazione in virtù del quale «non sono violente in sé ma significano la violenza» (Marrone 2015: 80); per comprenderne il valore, come già aveva suggerito Roland Barthes, occorre allora mettere da parte il causalismo a favore della significazione. (Barthes 2002).

Per queste caratteristiche intrinseche, le immagini sono sempre inseribili all'interno di un co-testo più ampio che le sostiene e che le «pone in essere come soggetti semiotici» (Marrone 2015: 81) e il loro impatto sullo spettatore non passa solo attraverso ciò che questo vede con gli occhi, bensì viene filtrato con tutto il corpo.

In seconda battuta, bisogna considerare l'attribuzione semantica che l'immagine subisce, legata alle competenze linguistiche, al coinvolgimento emozionale,

all'inserimento in un contesto socio-culturale, al rapporto con il contesto di fruizione.

Nonostante, infatti, le nostre facoltà percettive siano mutate e continuino a modificarsi nel tempo<sup>25</sup> e la funzione stessa dell'immagine assuma connotazioni differenti da un periodo all'altro, la potenza dell'immagine resta un dato costante: data una certa immagine, infatti, il significato e le attribuzioni valoriali conferite oggi a essa saranno certamente diverse da quelle datale dai nostri predecessori, in virtù di quella concatenazione più volte rimarcata tra i processi visivi, l'interpretazione degli stessi e i paradigmi di riferimento di ciascuna epoca e società. È ciò che mette in luce Walter Benjamin quando sostiene che le immagini che noi oggi definiamo artistiche avevano, al momento della loro esecuzione e fruizione iniziale, una valenza rituale e culturale e non estetica; sulla stessa linea interpretativa si pone anche Régis Debray nel riferirsi al processo di privatizzazione dello sguardo che ha comportato una devitalizzazione e desimbolizzazione delle immagini; allo stesso modo anche David Freedberg riconosce che i piaceri evocati da immagini antiche non possano avere sul fruitore moderno lo stesso impatto riscontrato sul fruitore contemporaneo alla loro realizzazione<sup>26</sup>.

David Freedberg, nel suo celebre saggio intitolato non a caso *Il potere delle immagini*, evidenzia, infatti, come sia sempre esistita una convenzione sociale non apparente bensì riflessiva di una realtà cognitiva che attribuiva alle immagini un potere inevitabile (Freedberg 2009).

Eppure questo potere deve essere valutato correttamente partendo dal presupposto che esso deriva in gran parte dai fruitori dell'immagine, che giocano un ruolo attivo nella formazione stessa del significato e della valenza ultima di essa.

---

<sup>25</sup> Come ben evidenzia Patrizia Faccioli, infatti, «la visione è un atto selettivo all'interno di un contesto di possibilità date all'individuo dalla sua cultura di appartenenza, dal suo sistema valoriale, dalle esperienze passate, dai suoi progetti futuri. Ma il contesto delle possibilità muta insieme ai cambiamenti sociali e tecnologici»; cfr, Patrizia Faccioli, "L'immagine tra arte e sociologia", in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione Visuale*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 51.

<sup>26</sup> Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014; Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999; David Freedberg, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009.

Le immagini non parlano da sole e non possono essere slegate da un codice interpretativo di riferimento (Faccioli 2001), sebbene poi la loro lettura resti sempre e comunque legata alla soggettività del fruitore, in un'ottica anche di feticismo dello sguardo dove ciò che si percepisce non corrisponde mai perfettamente a ciò che esiste in senso materiale (Mirzoeff 2002).

Afferma a proposito W.J.T. Mitchell (Mitchell 2008: 146):

di certo le immagini non sono prive di potere ma potrebbero essere più deboli di quanto non si pensi. Il problema è definire e articolare meglio la nostra stima del loro potere e il modo in cui funziona.

Ciò che spaventa delle immagini si identifica esattamente con ciò che scatena verso esse una fortissima attrazione: l'idea che si possano animare, diventare come noi, pretendere il nostro desiderio e mimare la nostra vitalità<sup>27</sup>.

In entrambi i casi, però, quello che viene dimenticato è la funzione attiva del fruitore-costruttore di immagini, la cui figura testimonia e diventa garanzia della possibilità di circoscrizione del potere illimitato che alle immagini è stato, soprattutto di recente, attribuito.

In sintesi, quindi, solo una lettura critica e consapevole della polisemia semantica e strutturale delle immagini può condurre a un ridimensionamento del potere che oggi esse esercitano sugli individui: consegnando ai soggetti gli strumenti interpretativi idonei all'analisi delle immagini e mettendo in luce il loro ruolo attivo nella produzione dei significati che le immagini veicolano, è possibile ristabilire un ordine di senso.

#### 1.4 Tra l'occhio e l'immagine: una panoramica sullo sguardo

Ogniquale volta si parli di immagini, non si può prescindere, allora, dal considerare lo sguardo e le dinamiche a esso correlate, poiché l'immagine stessa è fatta anche di sguardo.

Dice, infatti, Régis Debray (Debray 1999: 39):

---

<sup>27</sup> È quanto con efficacia messo in luce da Michela Cometa nella sua postfazione a *Pictorial turn* di Mitchell, cui si rimanda; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura Visuale*, Due punti edizioni, Palermo 2008, p. 212.

Non c'è da un lato l'immagine, materiale unico, inerte e stabile, e dall'altra lo sguardo, come un raggio di sole mobile che verrebbe ad animare la pagina di un grande libro aperto.

Viene sottolineato fin da subito ciò che Giovanni Boccia Artieri rielabora come la non-possibilità di considerare prima l'immagine o prima lo sguardo (Boccia Artieri 2001).

È utile, quindi, valutare già da ora la questione in oggetto attraverso un approccio di tipo enattivo<sup>28</sup>, mediante il quale si riconosca che ciò che vediamo è il risultato finale tra il nostro apparato visivo e la realtà esterna, tenendo conto di come i due elementi agiscano contestualmente e in sinergia, e non in una successione prima-dopo o in un determinismo causa-effetto<sup>29</sup>.

Da ciò ne consegue che anche il supporto su cui l'immagine viene riprodotta e dal quale, quindi, inizia il processo visivo, influenzerà le modalità di ricezione della stessa<sup>30</sup>.

La centralità della dimensione assunta dallo sguardo nella questione del Visuale viene ben concettualizzata da Antonio Somaini che, partendo da un'analisi della società contemporanea della quale mette in luce i meccanismi di "spettacolarizzazione" a essa sottesi, codifica il ruolo chiave assunto proprio dallo spettatore, ovvero colui che guarda.

Afferma infatti (Somaini 2005: 7):

Il supporto materiale dell'immagine diviene sempre più evanescente. Le immagini circolano in modo fluido e la velocità della loro diffusione introduce nuovi ritmi e nuove grammatiche del vedere. In parallelo con la proliferazione

---

<sup>28</sup> Il concetto di enazione, già esplicitato nel secondo paragrafo, rimanda al superamento della visione della conoscenza come rappresentazione legata esclusivamente alla sfera mentale, ponendo al centro l'idea di *embodiment*.

Del concetto di enazione si occupano, tra gli altri, Humberto Maturana, Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch a cui si rimanda.

<sup>29</sup> Per approfondire si rimanda a Humberto Maturana, Francisco Varela, *L'albero della conoscenza*, Garzanti, Milano 1987.

<sup>30</sup> Le cosiddette tecnologie della visione, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, non generano solo modificazioni nella sezione produttiva, riproduttiva e diffusiva dell'immagine, ma contribuiscono a creare anche dei codici peculiari che influenzano la ricezione e la lettura delle immagini medesime. Cfr. Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, Nis, Roma 1996.



delle immagini, un altro fenomeno contribuisce al moltiplicarsi dei luoghi e delle forme di spettatorialità: la crescente spettacolarizzazione del mondo della merce attraverso il diffondersi capillare delle strategie di comunicazione pubblicitaria.

Viene a codificarsi una reciprocità esistenziale tra l'immagine e lo sguardo, ben sintetizzata dalle definizioni «non c'è immagine senza sguardo» e «non c'è sguardo senza immagine» (Boccia Artieri 2001: 78); attraverso la prima dicitura si vuole sottolineare come la visione discenda da un processo selettivo, in virtù del quale si decide cosa guardare e che, dunque, porta l'immagine a essere collocata dentro una storia sociale dello sguardo<sup>31</sup>, come a dire che occorre una “scelta di sguardo”, ovvero un orientamento mediato e integrato dalla cultura e/o dalla tecnologia (Eugeni e Colombo 1996); tramite la seconda espressione il *focus* viene spostato, invece, sulle cosiddette tecnologie della visione, cioè sull'insieme dei dispositivi che in ogni epoca hanno permesso la produzione, riproduzione e rappresentazione dell'immagine: sebbene spesso la loro valenza sia stata sottovalutata, esse influiscono in maniera preponderante sulle pratiche di ricezione.

Ciò si nota nella progressiva virtualizzazione dell'immagine<sup>32</sup>, definibile, in prima battuta, come il distacco dell'immagine stessa dalla materialità del supporto e la sua tensione sempre maggiore verso l'immaterialità, che la rende un flusso diffusivo e circolante: è in questo contesto che si radica parallelamente quella che Giovanni Boccia Artieri definisce come “virtualizzazione dello sguardo”, reso sempre possibile altrimenti (Boccia Artieri 2001):

- In altri luoghi, poiché il proliferare di schermi crea un nuovo orizzonte visivo, preludio di una visione globalizzata;
- In altri tempi, dal momento che l'immagine contemporanea, essendo fatta di istantaneità, tempo reale, differimento e accelerazione allena lo

---

<sup>31</sup> Cfr. John Berger, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 1972 e Martin Kemp, *Immagine e verità*, Il Saggiatore, Milano 1999.

<sup>32</sup> Il tema della virtualizzazione dell'immagine verrà approfondito nel paragrafo successivo.

sguardo verso nuove soglie in un modo evolutivamente e antropologicamente nuovo;

- In altri modi, perché «l'immagine prodotta, supportata, veicolata e diffusa dalle tecnologie video e digitali della visione incarna l'arte di permutazione e ricombinazione, diviene sempre possibile altrimenti, aperta ad assumere sempre nuove e diverse forme» (Boccia Artieri 2001: 95).

Lo sguardo contemporaneo tende, quindi, per sua natura a vedere oltre ciò che si vede, sia in senso pre-visivo, sia in senso contingente: è uno sguardo in continua mutazione e formazione, mai statico, mai arrivato.

Le connotazioni che lo sguardo (e l'immagine) assume fanno sì che il guardare le immagini divenga una costruzione interattiva tra sguardo e immagine, in cui lo sguardo gioca un ruolo attivo nella costruzione di senso e nei processi di costruzione e de-costruzione dell'immagine, come se entrasse, a tutti gli effetti, dentro l'immagine medesima.

Scriva ancora Giovanni Boccia Artieri a riguardo (Boccia Artieri 1998: 216):

È l'annullamento dei confini (interno/esterno); è la presenza di una continuità tra un soggetto (che osserva) e un oggetto (l'immagine) che si co-determinano.

Il processo visivo si compone, allora, dell'immagine, cioè dell'oggetto della visione<sup>33</sup>, e dello sguardo, che rappresenta la concretizzazione ultima del processo in questione e che costituisce il mezzo principale attraverso cui il soggetto interviene in esso.

Immagine e sguardo tendono a diventare un'entità unica, complessa e poliedrica, necessitante di parametri valutativi di riferimento e modelli interpretativi solidi, che tengano conto di come l'immagine divenga, in un *continuum* crescendo, molto più che un'immagine.

---

<sup>33</sup> Per l'immagine valgono, ovviamente, tutte le considerazioni fin qui fatte.

## 1.5 La realtà virtuale delle immagini

È ormai evidente come l'interazione reciproca tra il fruitore-costruttore di immagini e l'immagine medesima sia il punto di partenza per qualsiasi discorso sulle immagini; l'idea di *oggettività* subisce quindi una forte relativizzazione, legata non solo alla centralità della posizione riconosciuta allo spettatore ma anche «alla necessità di rendere ogni osservazione, cioè ogni interpretazione, come qualcosa di contingente» (Boccia Artieri 1998: 25), dove per contingenza si intende la non-necessità e la non-impossibilità di realizzazione di un certo evento sociale o comunicativo (Boccia Artieri 1998). Giovanni Boccia Artieri, ripercorrendo la storia della visione e dei diversi processi di valutazione dell'immagine e di valenza dello sguardo nelle sue diverse fasi storiche, arriva a teorizzare la condizione odierna in cui si è assistito senza dubbio a un processo di «virtualizzazione dell'immagine» (Boccia Artieri 2001: 81).

Per comprendere le dinamiche di questo processo e il nuovo senso che alle immagini e alla loro interpretazione deve essere attribuito, occorre partire dal concetto di *virtuale*.

Il termine *virtuale*, già a livello etimologico<sup>34</sup>, indica uno stato potenziale, uno stato non-attuale della realtà: è ciò che esiste in potenza ma non in atto, è ciò che per sua natura rimanda al possibile, al poter essere altrimenti, al potersi pensare in altro modo (Boccia Artieri 1998).

Il virtuale non si colloca in posizione dicotomica rispetto al reale ma diventa, insieme all'attuale, uno dei modi in cui la realtà si manifesta e si esprime.

Di contro a chi, come Nicholas Mirzoeff, aveva sostenuto che «la virtualità è un'immagine o uno spazio che non è reale, ma appare tale» (Mirzoeff 2002: 145) si staglia l'idea di un virtuale coalescente e co-dipendente dall'attuale, in cui l'uno diventa «la condizione della consistenza ontologica dell'altro» (Boccia Artieri 1998: 138).

---

<sup>34</sup> Il termine *virtuale* deriva dall'aggettivo latino *virtualis*, a sua volta discendente dal sostantivo *virtus* e indica, appunto, uno stato potenziale, in contrapposizione all'aggettivo *formalis*, che vale per attuale, concretizzato.

In questa accezione, dunque, non sussiste un rapporto presenza/assenza tra attuale e virtuale bensì una relazione di co-presenza, dove il virtuale si manifesta nel momento in cui l'attuale viene neutralizzato<sup>35</sup> (Boccia Artieri 1998).

Il virtuale non è una non-realtà astratta, evanescente, inafferrabile ma una modalità di esplicazione della realtà stessa; è ciò che rende trasparente il mondo, di una trasparenza che non è quella «di un vaso di vetro, ma piuttosto quella di una pellicola per alimenti che avvolge gli oggetti, esaltandone la forma e le asperità» (Boccia Artieri 1998: 169).

Nella società odierna il processo di virtualizzazione sta però eccedendo rispetto a quello di attualizzazione<sup>36</sup>; dal punto di vista iconografico è ciò che ha generato, appunto, il fenomeno di pervasività e virtualizzazione dell'immagine. Il predominio iconografico contemporaneo risiede non tanto nella quantità di immagini disponibili e costantemente fruibili, quanto nella valenza che le immagini assumono nella costruzione di discorsi di senso, di nuovi immaginari e nell'informazione di massa (Colombo 1990).

In ambito sia macro che micro-sociale l'immagine diventa una figura d'eccesso, elemento cardine nella conoscenza del reale (Cipolla 1993), rispetto al quale agisce contemporaneamente sia a livello epistemico che iconico: nella prima modalità il mondo si riduce a immagini (Vattimo 1989); nella seconda si sancisce il primato della videosfera, ovvero della veicolazione dell'immagine attraverso lo schermo (Boccia Artieri 1998).

Giovanni Boccia Artieri sottolinea, a questo proposito, come lo schermo non sia più una finestra sul mondo e come, quindi, la sua forma di cornice non possa essere comparata a quella di un quadro, di una fotografia e nemmeno a quella del cinema (Boccia Artieri 2001).

L'adeguamento apparente della realtà allo schermo ha prodotto paradossalmente un eccesso di realtà, poiché il mondo e tutto quello che sperimentiamo come realtà non sono più sufficienti (Dinoi 2008).

---

<sup>35</sup> Molto efficace è la metafora che Giovanni Boccia Artieri usa per esplicitare meglio il concetto di virtuale, ovvero quella di virtuale come labirinto: «il labirinto (il virtuale) rappresenta l'insieme di tutte le strade possibili, sia quelle che noi attualizziamo percorrendole che quelle che noi non attualizziamo» (Boccia Artieri 1998: 143).

<sup>36</sup> Per approfondire le conseguenze del predominio *tout-court* del virtuale sull'attuale si rimanda a Giovanni Boccia Artieri, *Lo sguardo virtuale. Itinerari socio-comunicativi nella deriva tecnologica*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 192 ss.

Ciò appare quanto mai evidente nell'immagine video-digitale e nel suo perseguimento di nuovi principi che, sempre Giovanni Boccia Artieri (Boccia Artieri 2001) riconosce nel:

- Principio di evanescenza: le immagini che lo schermo veicola sono segnali immateriali, un flusso in continua diffusione (flusso del segnale video che l'osservatore costruisce come immagine; flusso di bit generati dal computer; scorrimento di queste immagini che si generano senza interruzione e che si innestano naturalmente nel flusso mediale); muta quindi la prospettiva di analisi poiché «non siamo più davanti alle immagini ma immersi nel visivo» (Boccia Artieri 2001: 93) e contestualmente cresce il valore della dimensione estetica del mondo<sup>37</sup>;
- Principio di autoreferenza: le immagini video dipendono da una luce emessa (e non riflessa come il cinema), contengono in sé la loro forma luce, non dipendono da un esterno e sono, quindi, causa di se stesse;
- Principio di alterità sintetica: correlandosi alla logica del digitale, le immagini perdono progressivamente la loro materialità, tendono sempre più all'astrazione e al linguaggio, sono sempre meno visioni e sempre più previsioni; esse «sono sempre possibili altrimenti» (Boccia Artieri 2001: 94) poiché non si configurano come universi chiusi di significato ma, al contrario, come mondi aperti a significati possibili, suscettibili di continue trasformazioni, sintesi e interpretazioni.

Da ciò ne consegue che la rappresentazione a cui l'immagine dà vita non è mai *riproduzione*, bensì sempre *ri-presentazione*, ossia presentazione potenziata di qualcosa di perennemente nuovo (Pezzini 2008) che presentifica l'assente e che rende ciò che ritorna dalla visione più intenso, più forte e talvolta migliore (Demaria 2011).

---

<sup>37</sup> Per approfondire questa tematica relativa al processo di estetizzazione del mondo si rimanda a Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Gallimard, Paris 2013.

Il processo di visualizzazione nella società contemporanea, imprescindibile dall'esistenza dei meccanismi di virtualizzazione, implica che le immagini non siano la realtà del mondo, né la sua rappresentazione; l'idea stessa di realtà viene sovvertita (Virilio 1989) e si crea un sovraccarico visivo che tende a sottrarsi alla nostra comprensione.

Ciò che occorre carpire è, allora, il progressivo svincolamento delle immagini dalla necessità rappresentazionale che le aveva sempre contraddistinte, dal momento che esse tendono ad abbandonare sempre più il loro valore iconico<sup>38</sup> a favore di quello di idolo<sup>39</sup> (Boccia Artieri 1998).

La costruzionalità delle immagini, favorita dalla Realtà Virtuale, autolegittima l'immagine stessa che diventa sempre meno una mediazione del reale e sempre più immagine immediata del reale: lo spazio in cui ci si muove, quindi, è quello in cui è avvenuto il *crime parfait* (Baudrillard 1996) del reale, ucciso dall'eccesso di realtà.

In questo spazio il processo interpretativo dell'immagine, come messo in luce da Giovanni Boccia Artieri (Boccia Artieri 1998: 211), si muove costantemente tra due posizioni:

Da una parte l'*ipo-realtà*, frutto dell'operato di erosione del mondo da parte del dilagare di immagini; dall'altra l'*iper-realtà* prodotta dall'eccesso di immagini che sono più reali del reale stesso.

Quando parliamo di immagine virtuale non ci troviamo, però, di fronte a un nuovo tipo di immagine, bensì a nuovi tratti essenziali e a nuove funzioni, che l'immagine ha acquisito nella nostra epoca.

L'immagine virtuale è un'immagine che eccede di non attualizzazione (Boccia Artieri 1998); per questo, l'azione interattiva che il soggetto esplica mediante lo sguardo, assume un ruolo sempre più centrale, come centrale è la non-neutralità

---

<sup>38</sup> Ci si riferisce al termine *eikon* nel suo significato originario di raffigurazione della divinità con funzione testimoniale, dotata di valenza storica.

<sup>39</sup> Si intende la connotazione fittizia dell'immagine, che diventa strumento per ingannare gli uomini. Cfr. Guido Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano 1989.

di questa carenza di attualizzazione dell'immagine e nello sguardo di chi la osserva<sup>40</sup>.

È possibile, allora, affermare che qualsiasi studio avente per oggetto l'apparato iconografico nel suo complesso non possa discendere dalla valutazione del processo di virtualizzazione che l'immagine ha subito e che porta a doverla analizzare con metodologie di ampio raggio che scavalchino le rigide suddivisioni accademiche; questo perché l'immagine, già di per sé dotata di una polisemia inesauribile, si ritrova oggi a essere non più oggetto passivo dello sguardo, ma soggetto co-agente con lo sguardo del processo di visione, in cui vanno a determinarsi le funzioni, il valore e il potere dell'immagine stessa.

#### 1.6 Cultura Visuale: problemi di affermazione e peculiarità

Gli aspetti fin qui indagati, relativi a ciò che concerne *tout-court* il Visuale e l'immagine, sono oggetto di studio della Cultura Visuale che, nonostante i problemi di affermazione e circoscrizione in ambito accademico ancora oggi riscontrabili, rappresenta la disciplina più idonea a uno studio multiprospettico delle tematiche in questione. La Cultura Visuale con i suoi *Visual Studies* travalica, infatti, i tradizionali confini disciplinari per offrire un'analisi poliedrica del fenomeno visuale e degli ambiti a esso correlati.

I *Visual Studies*, stando alla definizione fornita da W.J.T. Mitchell, sono «lo studio della Cultura Visuale» (Mitchell 2008: 52); in quanto tali, essi concepiscono la visione come una costruzione culturale che si apprende e si coltiva e che non è data solo per natura.

Esiste pertanto una connessione, spesso trascurata, tra quello che concerne l'ambito del visuale e la storia delle arti, delle tecnologie, dei *media*, delle pratiche sociali di display e di spettatorialità, della teoria del cinema e della televisione, la sociologia, l'antropologia, la psicologia e la semiotica da una

---

<sup>40</sup> In sede di analisi si cercherà di mettere in luce, tramite gli esiti della ricerca, proprio questo aspetto, fondamentale per comprendere qual è oggi il vero potere delle immagini veicolate da Facebook.

parte, e le società umane, l'etica, la politica, l'estetica, l'epistemologia dall'altra (Ibidem).

In altre parole, l'immagine deve essere considerata un oggetto di indagine di dignità pari al linguaggio poiché anche in essa, valutata la sua complessità, sono racchiusi significati e saperi che possono divenire utili strumenti di lettura delle dinamiche sociali soprattutto in un tempo, quale quello contingente, dove l'uso/abuso della visualità pare aver generato un dominio incontrollato e incontrollabile delle immagini<sup>41</sup>, che andrebbero per questo considerate come fonti di valore piuttosto che come oggetti di valutazione (Mitchell 2008).

Riconoscere pari dignità a sfera iconica e sfera verbale non significa, però, voler applicare i parametri valutativi del testo all'immagine, poiché i due oggetti hanno una natura profondamente diversa che richiede l'uso di strumenti analitici e interpretativi distinti; a questo proposito, infatti, Régis Debray (Debray 1999: 93) sostiene che:

Le dinamiche dell'immagine e della parola non sono della stessa natura, né sono orientate nello stesso senso. Le parole ci proiettano in avanti, l'immagine all'indietro<sup>42</sup>.

L'affiancamento parola/immagine interessa, piuttosto, il riconoscimento all'immagine di una portata eguale a quella del testo: una portata da intendersi sia in termini di approccio allo studio dell'argomento, sia in termini di rilevanza che questo proietta nelle diverse sfere del sapere da una parte, e nelle dinamiche sociali e relazionali dall'altra<sup>43</sup>.

Il problema iniziale correlato allo studio delle immagini risiede nel fatto che esse sono oggetto di analisi di diverse discipline che, a vario titolo, si occupano di ciò

---

<sup>41</sup> Questa riabilitazione dell'immagine a oggetto di studio pari al linguaggio è quella che nella teoria di W.J.T. Mitchell prende il nome di "*Pictorial turn*", ovvero svolta iconica. Di essa si parlerà a breve.

<sup>42</sup> L'elencazione delle disuguaglianze tra testo e immagine continua per alcune pagine nel saggio di Régis Debray; qui non interessa compiere un approfondimento sulle diversità intercorrenti tra i due ambiti, quanto segnalare l'importanza di una parità di trattamento fra gli stessi che non equivale, però, al disconoscimento delle indubbe discrasie intercorrenti tra parola e immagine.

<sup>43</sup> Anche Michele Cometa evidenzia come qualunque disamina della Cultura Visuale non possa prescindere dalla riflessione teorica sul confronto tra dimensione verbale e dimensione immaginale. Per approfondire si rimanda a Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura Visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2102, p.23.



che inerisce al Visuale: su un fronte, *in primis*, la storia dell'arte dedita allo studio storico di artisti, stili, movimenti, correnti pittoriche e istituzioni artistiche; sull'altro l'estetica, ramo teorico dello studio dell'arte, rivolta alla percezione artistica all'interno della più globale esperienza percettiva (Mitchell 2008).

Se a questo si aggiunge che il tempo dell'immagine è correlato all'affettivo, al religioso, alla morte ed è, quindi, un tempo immobile che non riconosce la costruzione della ragione e i progressi della tecnica (Debray 1999: 95), è facile intuire come la questione legata all'affermazione della *Visual Culture* si complichino non poco.

L'utilità della Cultura Visuale sembrerebbe, allora, essere messa in discussione sia dalla difficoltà di catalogare e interpretare il suo oggetto di studio, ovvero il Visuale, sia dalla presenza di altre discipline già affermate che sembrano occuparsi, a vario titolo, dello stesso argomento.

In realtà, sostiene Nicholas Mirzoeff (Mirzoeff 2002: 78):

La *Visual Culture* non riflette il mondo esterno, e nemmeno si adegua semplicemente a concetti creati altrove; essa è uno strumento per interpretare il mondo visivamente.

Ogni ricerca sulla *Visual Culture* dovrebbe partire dal presupposto che gli studi visuali, come ribadito più volte anche da Patrizia Faccioli, non possono essere racchiusi all'interno di un inquadramento metodologico già definito (Faccioli 2001), dal momento che il loro apporto conoscitivo alla realtà discende dalla commistione ponderata di differenti strumenti di metodo e contributi analitici.

Eppure bisogna attendere il 1997 e il saggio *Visual Culture: an Introduction* di John Walker e Sarah Chaplin, per intravedere una definizione degli oggetti della disciplina e per trovare riunite le tradizioni e i filoni di studio a essa legati<sup>44</sup>; fin dall'inizio si manifesta chiaramente l'enorme sforzo a cui la Cultura Visuale ha

---

<sup>44</sup> Occorre sottolineare che il controverso concetto di Cultura Visuale fu introdotto per la prima volta da Michael Baxandall nel 1972, in riferimento all'ambito storico-artistico, per designare un approccio alla storia dell'arte comprensivo dei fattori sociali, religiosi e commerciali che influenzano e determinano il modo di vedere e gli stili conoscitivi e che trovano poi corrispondenza nei diversi stili pittorici.

Cfr. Michael Baxandall, *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Einaudi, Torino 2001.

dovuto dar vita per riuscire nella sua affermazione<sup>45</sup> e per crearsi uno spazio disciplinare autonomo all'interno di un ambito già saldamente costruito e definito<sup>46</sup>.

L'uso del termine Cultura accanto a quello di Visuale è già indicativo dell'ampiezza del campo d'indagine che la Cultura Visuale si prefigge di ricercare: essa non vuole limitarsi alla constatazione della predominanza del Visuale nella società contemporanea (Mirzoeff 1999: 37) e a una valutazione della sua componente estetica, ma vuole procedere verso una ricerca di tipo antropologico in cui la cultura è analizzata come «particolare stile di vita che esprime certi significati e valori non solo nell'arte e nell'alta cultura, ma anche nelle istituzioni e nel comportamento quotidiano» (Williams 1961: 72).

Da ciò deriva l'istanza epistemologica per cui la Cultura Visuale considera la visualità sia come elemento centrale nei processi di costruzione del mondo, sia come prassi sociale in grado di sollevare controversie e problematiche; la Cultura Visuale, analizzando le forme di visualizzazione e l'uso delle immagini da parte degli individui nella loro dimensione quotidiana per dare senso al mondo, dovrebbe quindi essere considerata, a tutti gli effetti, uno specifico campo di studio poiché «mentre i vari *media* sono stati di solito studiati separatamente, c'è bisogno ora di interpretare la globalizzazione postmoderna dell'immagine come vita quotidiana» (Mirzoeff 1999: 29).

Questa difficoltà di affermazione della Cultura Visuale vien ben sintetizzata da W.J.T. Mitchell nella sua elencazione dei “Dieci miti sulla Cultura Visuale” e delle “Otto contro-tesi sulla Cultura Visuale”, dove vengono evidenziate le potenzialità e le peculiarità di cui, invece, la Cultura Visuale si fa portatrice.

I “Dieci miti” affermano come la Cultura Visuale determini un superamento della tradizionale idea di arte promuovendone una definizione che pone al centro le facoltà ottiche e che predilige una concezione disincarnata e smaterializzata dell'immagine. L'apparato iconografico analizzato dalla Cultura Visuale prende

---

<sup>45</sup> Michele Cometa, nella sua postfazione a *Pictorial Turn* di W.J.T. Mitchell, evidenzia proprio questi aspetti legati ai complessi passaggi di affermazione della *Visual Culture*. Cfr. Michele Cometa, “Visual Culture”, in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, Due punti Edizioni, Palermo 2008.

<sup>46</sup> Si rimanda, a questo proposito, ai testi di Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge 2006 e di Gillian Rose, *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials*, SAGE Publications Ltd, Londra 2011.

sensu solo se contestualizzato nei confini di un assetto sociale che, per essere indagato, richiede un approccio antropologico, e dunque storico, della visione. In realtà, secondo W.J.T. Mitchell, la Cultura Visuale non comporta un restringimento dei parametri di valutazione del visuale, né una loro traslitterazione univoca sul piano della decodifica sociale ma, al contrario, prevaricando i confini disciplinari e interrogandosi su ogni aspetto relativo al processo visivo e ciò che a esso si correla, consente una valutazione della visione e dei media visuali più completa e comprensiva della concatenazione a essi intrinseca con le dinamiche della quotidianità (Mitchell 2008).

Insieme a W.J.T. Mitchell, quindi, e prima ancora con George Berkeley, il quale aveva ben evidenziato come la visione medesima fosse una sorta di linguaggio universale (Berkeley 2004), non possiamo non ammettere una necessità di definizione disciplinare della Cultura Visuale e un suo riconoscimento come ambito d'indagine a sé stante che, seppur correlato agli altri inerenti al visuale, se ne differenzia, forte delle proprie peculiarità: prima fra tutte quella del coinvolgimento di dimensioni non-culturali e di meccanismi sensoriali, come prospettive imprescindibili per una corretta analisi dell'oggetto di studio (Faccioli 2001).

W.J.T. Mitchell insiste in modo particolare sulla modificazione del *focus* analitico di cui la Visual Culture si fa promotrice (Mitchell 2008: 59):

Propongo allora un approccio diverso [...], posto all'incrocio tra l'immagine visiva intesa come strumento e causa efficiente, per un verso, cioè l'immagine come strumento di manipolazione, e per l'altro verso come fonte apparentemente autonoma dei suoi stessi obiettivi e significati.

La peculiarità di questo approccio consiste nella trattazione delle immagini visuali come mediatori delle interazioni sociali e, pertanto, nella messa in risalto della natura multipla e mai statica della visione.

Il patrimonio afferente al Visuale risulta essere così ampio e complesso da non potere rendere una disciplina come quella della Cultura Visuale né inutile, né tantomeno ridondante, quanto piuttosto coadiuvante e completiva degli studi già esistenti.

In conclusione riprendiamo, allora, quanto ribadisce W.J.T. Mitchell (Mitchell 2008: 76):

I *Visual Studies* non sono semplicemente un'indisciplina o un supplemento pericoloso alle tradizionali discipline rivolte alla visione, ma anche un'interdisciplina che trae spunto dalle loro risorse e da quelle di altre discipline al fine di costruire un nuovo e distinto oggetto di ricerca. La Cultura Visuale, pertanto, è un ambito specifico di ricerca, i cui principi e problemi fondamentali sono stati elaborati solo di recente. L'esercizio di mostrare-il-vedere è un modo per compiere il primo passo nella formazione di qualsiasi nuovo campo di studi, e cioè strappare il velo di familiarità e risvegliare il senso di meraviglia, in modo che molto di ciò che è dato per scontato sulle arti e sui media visuali venga messo in discussione. Se non altro, potrebbe permetterci di tornare alle discipline tradizionali delle scienze umane e sociali da una diversa ottica con quesiti nuovi e prospettive più aperte.

Grazie alla *Visual Culture* non solo ci troviamo ad avere, quindi, una rivisitazione e rivalutazione del rapporto tra verbale e visuale ma anche una nuova interrogazione su tutto ciò che con la sfera del visuale ha a che fare.

La Visual Culture, con la sua capacità di dare nuova forma a saperi già esistenti quali la storia dell'arte, lo studio dei *media* e delle tecnologie, la teoria letteraria e l'estetica, è riuscita di fatto a dar vita a un nuovo oggetto di ricerca, che potrebbe essere etichettato sotto la dicitura ormai accreditata di "regime scopico"<sup>47</sup>; pertanto la sua interdisciplinarietà, nel senso inteso da Roland Barthes secondo cui «per fare dell'interdisciplinarietà non basta prendere un "soggetto" e intorno a esso chiamare a raccolta due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno» (Barthes 1985: 96), da cui discende l'autonomia disciplinare della Cultura Visuale, non dovrebbe essere messa ancora in discussione.

---

<sup>47</sup> In realtà, come ben mette in luce Michele Cometa, non esiste ancora, a oggi, una definizione condivisa di "regime scopico" tra coloro che si occupano di Cultura Visuale, sebbene essa possa essere a tutti gli effetti considerata la terminologia unificante dei temi di cui la Cultura Visuale si occupa; a ogni modo se ne darà a breve una spiegazione, sempre seguendo Michele Cometa a cui si rimanda: Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura Visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, pp. 36 ss.

Sebbene, allora, la strada verso un riconoscimento disciplinare della Cultura Visuale sia ancora complessa, è innegabile l'indispensabilità di questo passaggio, poiché per ricerche come quella che si intendere realizzare in questa tesi, è proprio l'approccio proposto dalla Cultura Visuale, la sua interdisciplinarietà, la sua metodologia di analisi, la sua valutazione composita dell'immagine e del processo visivo a consentire il raggiungimento di risultati nuovi, a cui l'appoggio esclusivo su altre discipline già riconosciute, non potrebbero condurre.

#### 1.6.1 Il regime scopico da oggetto di indagine a *pictorial turn*

Nella parte finale del paragrafo precedente è stata introdotta la dicitura "regime scopico": essa è l'iperonimo prescelto per provare a definire l'oggetto di ricerca della Cultura Visuale.

La nozione di regime scopico viene introdotta dal teorico cinematografico Christian Metz (1977) per distinguere le modalità di rappresentazione cinematografiche da quelle teatrali; il termine viene poi traslato a designare come alcune identità dominanti riescano a costringere gli spettatori ad assumere particolari angolazioni visuali, dopo aver informato di sé lo sguardo cinematografico<sup>48</sup>; infine confluisce nell'identificazione di un ordine non visuale che, agendo a un livello pre-riflessivo, determina i modi dominanti del vedere e dell'essere visti (Sassatelli 2011: 147).

Il regime scopico, dunque, coinvolge i dispositivi tecnologici e istituzionali, gli elementi relazionali e identitari, le dinamiche politiche e culturali, ponendosi a cavallo dei processi che mediano la rappresentazione e la visione.

Per questo, lo si potrebbe definire con questa dicitura:

L'insieme delle immagini artificiali, fisse e in movimento, offerte allo sguardo e delle convenzioni visive, estetiche e sociali che ne permettono la fruizione, in rapporto ai dispositivi della visione (i media e la

---

<sup>48</sup> È ciò che Laura Mulvey (1975) definiva *gaze*.

riproducibilità tecnica), e alle pratiche sociali di fruizione e consumo di tali immagini, all'interno delle culture e dei rapporti di potere di un'epoca<sup>49</sup>.

Di conseguenza è avvalorabile la teoria di Michele Cometa secondo cui la disciplina che va sotto il nome di Cultura Visuale abbia come oggetto di indagine proprio il regime scopico, dal momento che il suo fulcro di interesse è rappresentato dal complesso *interplay* di soggetti e oggetti della visione che lo definiscono come tale.

In questo modo si contempla sia la considerazione delle immagini come prodotti di una prassi figurativa consapevole, sia come espressione di processi inconsci e immateriali; inoltre si tiene conto dei dispositivi che consentono la loro visione e che presiedono alla loro creazione e, infine, si annovera il discorso sullo sguardo (Cometa 2012).

Non si tratta solamente, quindi, di porre l'immagine al centro del dibattito ermeneutico ma di valutarne più a fondo le potenzialità gnoseologiche (Ivi).

Non a caso, quando si parla di regime scopico, si fa riferimento a una *mixture* di elementi e, contestualmente, a una pluralità di campi d'indagine che ivi convergono<sup>50</sup> e che, di conseguenza, come già era stato messo in luce anche da W.J.T. Mitchell (2008), conducono, se non all'eliminazione, certamente alla messa in discussione di ogni netta distinzione tra l'artistico e il non-artistico, tra cultura "alta" e cultura "bassa"<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Si rimanda al sito [www.mediastudies.it](http://www.mediastudies.it) e ad Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

<sup>50</sup> Afferma a tal proposito Antonio Somaini che il regime scopico, per essere individuato «presuppone che accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, accanto all'analisi fenomenologica della coscienza d'immagine e alla descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, accanto infine all'analisi di quel plesso di schemi percettivi, memorie e aspettative che costituisce il ruolo attivo e costruttivo dello spettatore, si sviluppi una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo del vedere, sottolineando come tale vedere abbia sempre luogo in riferimento a diverse forme di rappresentazione, a una rete di credenze e di pratiche interpretative socialmente condivise, a un intrecciarsi con la sfera del piacere e del desiderio, e all'interno di determinate possibilità di visione che vengono configurate dall'azione degli strumenti e dei dispositivi che regolano la produzione e la fruizione delle immagini.»

Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p.13.

<sup>51</sup> Per la separazione tra cultura "alta" e cultura "bassa" all'interno dell'ambito dei *Visual Studies* si rimanda a James Elkins, *Visual Studies. A skeptical introduction*, Routledge, New York-London, 2003, pp.45 ss.

Il punto di partenza, per tentare di comprendere le peculiarità della Cultura Visuale e del suo regime scopico, non può che essere rinvenuto nel cosiddetto *pictorial turn* che per Antonio Somaini risulta essere fondato, *in primis*, sul riconoscimento della centralità della visione e sullo studio delle differenti forme di sguardo e di spettatorialità (Somaini 2005), data per assodata l'irriducibilità del figurale al discorsivo e, quindi, l'impossibilità di avvalersi esclusivamente del paradigma semiologico per l'analisi del Visuale.

Il concetto di *pictorial turn*, che trova la sua massima espressione nell'opera di W.J.T. Mitchell e che viene normalmente reso e tradotto nella nostra lingua mediante la dicitura "svolta iconica", affonda le sue radici filosofiche nel pensiero di Ludwig Wittgenstein che pone al centro delle riflessioni circa l'immagine e il visuale in genere, l'importanza poliedrica a questa attribuibile<sup>52</sup>. Con la Scuola di Francoforte viene codificata l'associazione tra il regime del visuale e i mezzi di comunicazione: inizia qui a emergere come la rilevanza del *pictorial turn* non risieda tanto nell'importanza attribuita alla rappresentazione visuale, quanto nell'ammissione del particolare campo di conflitto creatosi intorno alle immagini nella ricerca intellettuale (Mitchell 2008); in una società che tende a divenire sempre più "società dello spettacolo"<sup>53</sup> da una parte e "società della sorveglianza"<sup>54</sup> dall'altra, dove emergono in modo sempre più nitido gli aspetti negativi della crescente visibilità<sup>55</sup>, occorre perlomeno provare a comprendere cosa siano di preciso le immagini, in quale rapporto si pongano rispetto al linguaggio, al mondo, agli osservatori, quale sia e come vada interpretata la loro storia e cosa si debba fare con loro e su di loro, laddove la loro produzione e diffusione sia, come oggi, dilagante.

L'epoca in cui viviamo, in cui la componente visuale occupa una posizione centrale, è anche un'epoca in cui si manifesta una forte paura dell'immagine e

---

<sup>52</sup> Si tenga conto che qui viene proposta la lettura critica del pensiero di Ludwig Wittgenstein realizzata da W.L.T. Mitchell, lo studioso che si è scelto, per rilevanza dell'argomento trattato nelle sue opere e per la completezza delle sue modalità di dissertazione, di assumere come fulcro per l'esplicitazione del concetto di *pictorial turn*.

In questo caso cfr. W.J.T. Mitchell, "Wittgenstein's imagery and what it tells us", in *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, New York 1988, pp.361 ss.

<sup>53</sup> L'espressione è chiaramente mutuata dal celebre saggio di Guy Debord a cui si rimanda; Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2004.

<sup>54</sup> Il riferimento in questo caso va a Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi Editore, Torino 1993.

<sup>55</sup> I rischi correlati alla crescente visibilità, in termini di privacy, sorveglianza, ripercussioni su sfera identitaria e relazionale verranno considerati nella parte relativa a Facebook.

un'ansia che questa possa distruggere i propri creatori: l'immagine pare essere diventata un *medium* a sé stante che, dopo essersi staccato da coloro che l'hanno generato, è ora dotato di vita autonoma<sup>56</sup>.

Il *pictorial turn* non ha la pretesa di essere una risposta univoca alla molteplicità di questioni sollevate dallo sviluppo di qualsiasi teoria dell'immagine, dal momento che esso «è semplicemente un modo per iniziare a porre la questione» (Mitchell 2008: 33).

Ciò appare palese fin dalla definizione che W.J.T. Mitchell ne fornisce (Mitchell 1994: 16):

Qualunque cosa sia il *pictorial turn*, dunque, dovrebbe essere chiaro che non è un ritorno alle teorie ingenuie della rappresentazione, basata sulla mimesi, la copia o la corrispondenza o una rinnovata metafisica della 'presenza' pittorica: esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, corpi e figuratività. È la consapevolezza che l'essere spettatore può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura e che l'esperienza visiva potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità. Cosa più importante, essa è la consapevolezza che, nonostante il problema della rappresentazione pittorica sia sempre stato presente, adesso preme senza darci scampo, e con una forza senza precedenti, a ogni livello della cultura, dalle più sofisticate speculazioni filosofiche alle più volgari produzioni dei mass media.

L'elemento su cui si continua a insistere, e che abbiamo visto essere il principio cardine *tout-court* dei *Visual Studies*, è la complessità riconosciuta sia all'oggetto d'indagine, sia alle metodologie e ai campi di ricerca che qui convogliano.

---

<sup>56</sup> Mutuando il pensiero di Marshall McLuhan, si vuole qui provocatoriamente sottolineare come anche l'immagine tenda sempre più a essere vista in qualità di soggetto autogenerato e dotato di vita propria, eludendo l'attribuzione di potere che essa detiene grazie all'azione del soggetto. Si rimanda, a ogni modo, a Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.



Non a caso, un altro snodo nell'analisi relativa al *pictorial turn* è la valutazione della terminologia “*media* visuali”, non tanto da un punto di vista lessicale quanto semantico.

Con l'espressione *media* visuali si designano, di prassi, la televisione, il cinema, la fotografia, la pittura e tutti quei *media* dove la componente visuale sembra avere una presenza preponderante.

In realtà, come ben mette in evidenza W.J.T. Mitchell, la definizione risulta essere alquanto ambigua e inesatta poiché, dal punto di vista della modalità sensoriale, tutti i *media* sono di fatto misti (*mixed media*); ovviamente, tiene a sottolineare lo studioso, la compresenza di elementi percepibili attraverso sfere sensoriali differenti varia nella sua composizione da *medium* a *medium*; ciò vuol dire che ci troveremo ad avere *media* misti ma non misti nello stesso modo e, dunque, con proporzioni diverse degli elementi (Mitchell 2008).

I *media* non possono essere puramente visuali dal momento che non esiste una percezione puramente visuale e nemmeno, di conseguenza, una categoria iperonima che possa racchiuderli.

Per via di questa forte disgregazione che il concetto di *media* visuali subisce, non solo siamo costretti a dovere ragionare in modo più complesso sui *media*, includendo nella loro analisi critica *ratio* sia sensoriali che semiotiche<sup>57</sup> ma, soprattutto, siamo portati a dovere porre il Visuale al centro dell'attenzione analitica e non più a trattarlo come un concetto fondativo che può essere dato per scontato.

Di nuovo, quindi, viene reso palese come la Cultura Visuale, collocandosi in uno spazio critico più produttivo e andando oltre tutte le discrasie scopiche, finisca con l'indagare la presenza del Visuale negli altri sensi e a estendere il suo campo d'indagine oltre gli argini che sembravano esserle stati imposti: in virtù di queste constatazioni, il discorso relativo al *pictorial turn* convoglia necessariamente verso la riflessione circa la natura dell'immagine<sup>58</sup>, che può essere giudicata

---

<sup>57</sup> Non è questa la sede per compiere una disamina circa le caratteristiche dei *media* e le modalità di studio a essi applicabili; ciò che preme qui sottolineare è, però, che ogni tentativo definitorio, per quanto possa giovare alla creazione di una tassonomia dei *media* e a una loro valutazione critica, finisce per confluire in una semplificazione fuorviante per la valutazione dei medesimi, i quali sono invece, per loro stessa natura, oggetti complessi. Tali considerazioni valgono in modo peculiare, sulla base di quanto finora si è cercato di evidenziare, per l'accezione di *visuali*.

<sup>58</sup> Di essa si è parlato nei paragrafi precedenti.

come il segno per antonomasia del Visuale<sup>59</sup>. La complessità dell'immagine resta il caposaldo del regime scopico e dunque della Cultura Visuale che, come interrogativo di fondo, si pone, invero di comprendere se le immagini siano dotate di una vita propria, se esistano nella forma di una "immagine originale", se abbiano la capacità di evolversi e poi di estinguersi o se, al contrario, i loro processi di vita e di morte dipendano solo dalla presenza di uno sguardo<sup>60</sup> e, quindi, di uno spettatore che finisce per coincidere con ciascuno di noi.

Come evidenziato a inizio capitolo, nonostante il processo di riconoscimento di autonomia della Cultura Visuale sia ancora in corso, le sue metodologie di indagine, l'interdisciplinarietà che la caratterizza, insieme alla considerazione di ogni elemento relativo al Visuale, la rendono lo strumento più adatto per fungere da sostrato di questo lavoro di tesi.

---

<sup>59</sup> Inutile dire quanto sia stato scritto sull'immagine e da quante prospettive e discipline essa sia stata indagata; ciò che si è cercato di realizzare in questi paragrafi è una dissertazione sull'immagine in relazione alla svolta iconica e, quindi, come si sia evoluto il modo di valutarla e di leggerla dopo questa importante rivoluzione culturale.

Questo lavoro di ricerca non avanza, comunque, nessuna pretesa di dissertazione olistica del tema in questione.

<sup>60</sup> La Cultura Visuale tiene conto anche del rapporto co-evolutivo e co-deterministico esistente tra la storia sociale dello sguardo e l'evoluzione delle tecnologie della visione e, dunque, nell'indagine del suo complesso oggetto di ricerca, avvalora non solo il contenuto comunicativo dell'immagine, ma anche l'ambito tecnologico di produzione dell'immagine e le pratiche dello sguardo coinvolte.

## Capitolo 2

### RIFLESSIONI SULLA FOTOGRAFIA

#### 2.1 Breve excursus sulla storia della fotografia

In questo paragrafo verranno delineate sinteticamente le principali tappe che hanno portato alla nascita, allo sviluppo e all'affermazione della fotografia, per contestualizzare all'interno del *frame* cronologico le sue caratteristiche fondamentali.

Il termine fotografia, di origine greca e traducibile letteralmente come «scrittura con la luce» (Zingarelli 2000: 734), rimanda fin dalla sua etimologia a quel processo fisico e chimico che ve ne è alla base; essa si ottiene, infatti, come scrive Jean Keim (Keim 1976: 3):

Formando all'interno di una scatola chiusa, bucata soltanto da un orifizio, un'immagine la quale impressiona una superficie sensibile ai raggi luminosi, che poi viene fissata.

Lo studio della pratica fotografica affonda già nell'antichità le sue radici, tanto che alcuni testi fanno iniziare da Aristotele la storia della fotografia e l'analisi del fenomeno della *camera oscura*<sup>61</sup>.

Senza passare qui in rassegna tutte le tappe e le evoluzioni di tipo scientifico che hanno accompagnato la fotografia, si noti come già verso la fine del XVIII secolo, quando era ormai presente, seppur in forma latente, quello che Beaumont Newhall definiva «il mezzo con cui bloccare l'immagine elusiva della camera oscura» (Newhall 1984: 7), il processo fotografico fosse oramai pienamente affermato, per via anche della spinta energetica della classe borghese, che sempre più insistentemente domandava immagini<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Il primo vero contributo scientifico è da attribuire ad Alhazen, medico, filosofo, matematico, fisico ed astronomo arabo vissuto nel XI secolo d.C. Fu costui ad utilizzare per la prima volta il termine *camera obscura* per denotare *la scatola* all'interno della quale tutte le immagini si riproducevano.

<sup>62</sup> Non essendo questa una tesi di fisica, pur ritenendo giusto, nel rispetto dell'eshaustività della trattazione, fare accenno alle dinamiche scientifiche di affermazione e sviluppo della fotografia, per coerenza rispetto alle finalità dell'elaborato, si è ritenuto opportuno non addentrarsi ulteriormente nella disamina di tale tecnicismi.

Negli stessi anni, a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo, hanno inizio gli esperimenti del francese Joseph-Nicéphore Niépce, che si riveleranno di importanza decisiva per il perfezionamento dell'arte fotografica e che confluiranno nella definizione del procedimento eliografico<sup>63</sup>, a partire dal quale si avranno i primi veri esempi di fotografia<sup>64</sup>.

I contributi successivi di Louis Daguerre, William Fox Talbot, James Clerk Maxwell, Louis Ducos du Hauron e John Joly confluirono, negli ultimi anni dell'Ottocento, nell'ottenimento delle prime pellicole fotografiche e, pertanto, in un risultato tecnico di indubbio pregio, da prendere in considerazione in quanto colonna portante delle successive evoluzioni tecnologiche che hanno portato la fotografia a essere come noi oggi la conosciamo<sup>65</sup>.

Negli anni del loro sviluppo e della loro affermazione, dunque, le dinamiche fotografiche, accompagnate da continue miglie tecniche che gli studi e gli esperimenti aventi esse in esame hanno permesso di ottenere, passano dall'essere pratica elitaria a fenomeno diffuso; ai suoi esordi, infatti, la fotografia era riservata a un pubblico ristretto e il suo ambito di più immediata attinenza era quello scientifico. Successivamente, quando il suo utilizzo iniziò a diffondersi anche in altri campi, vennero poste le basi per far della fotografia una forma d'arte.

La fotografia, in effetti, mostrò da subito la sua capacità rappresentativa non solo della realtà ma di qualcosa di ben più ampio che coinvolgeva la sfera del bellezza, del divertimento e dell'istruzione (Newhall 1984: 102); accanto,

---

A ogni modo, per approfondire si rimanda a Beaumont Newhall, *L'immagine latente*, Zanichelli, Bologna 1969.

<sup>63</sup> Il termine *eliografia* descrive il primo, rudimentale, processo fotografico.

<sup>64</sup> Come messo in luce da Beaumont Newhall nella sua *Storia della fotografia*, Joseph-Nicéphore Niépce non era soddisfatto dei risultati ottenuti grazie al cloruro d'argento, poiché le immagini così ottenute erano esempi di "negativi fotografici", nei quali gli oggetti ritratti apparivano chiari su sfondo scuro. Desideroso di ottenere un "positivo", egli abbandonò il nitrato d'argento in favore del bitume di Giudea, un tipo di asfalto normalmente solubile all'olio di lavanda, che una volta esposto alla luce indurisce. Nel 1826 lo scienziato cosparsa una lastra di peltro con questa sostanza e vi sovrappose l'incisione del cardinale di Reims, Georges I d'Amboise, la quale funzionò come negativo. Infatti, dove la luce riuscì a raggiungere la lastra di peltro attraverso le zone chiare dell'incisione, sensibilizzò il bitume, che indurendosi non poté essere eliminato dal successivo lavaggio con olio di lavanda. La superficie rimasta scoperta venne scavata con dell'acquaforte e la lastra finale poté essere utilizzata per la stampa. È questo il procedimento che Joseph-Nicéphore Niépce chiamò *eliografia*.

<sup>65</sup> Cfr. con Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984 e Jean Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976.

dunque, al suo ruolo di registratore affidabile dei dettagli peculiari del mondo circostante, la pratica fotografica palesa fin dai suoi esordi la stretta concatenazione con le dinamiche artistiche *tout court* (Newhall 1984).

I primi decenni del Novecento furono attraversati proprio dal dibattito relativo al ruolo che doveva essere riconosciuto alla fotografia; in riferimento soprattutto alle vicende belliche, infatti, si voleva scardinare il meccanismo fotografico dalla pratica artistica al fine di creare fotografie che avessero esclusivamente qualità fotografiche (Keim 1976).

Si viene, quindi, a delineare una contrapposizione tra la fotografia artistica e la cosiddetta fotografia *pura*.

Non a caso, è proprio del 1947 una delle rivoluzioni più sorprendenti, quella che conduce Edwin Land all'ideazione del procedimento della cosiddetta *Polaroid-Land*, grazie a cui, come sottolinea Beaumont Newhall «un apparecchio appositamente costruito può fornire in pochi secondi un positivo bell'e finito» (Newhall 1984: 385).

Da un lato, allora, fotografi come Minor White che concepiscono la fotografia come un miraggio e vedono nella macchina fotografica uno strumento in grado di produrre metamorfosi; dall'altro chi, come Aaron Siskind, in una visione assolutamente tecnicista della fotografia, sottolinea la capacità di questa di cogliere la superficie esteriore delle cose per offrirla alla contemplazione dei soggetti (Newhall 1984).

Lo scardinamento della fotografia dal suo ambito diretto di affermazione fa sì, dunque, che si vengano a creare tutta una serie di riflessioni sui significati che la pratica fotografica veicola e sugli usi a cui essa si presta.

Come posto in evidenza da Pierre Bourdieu, la larga diffusione della fotografia tra le classi popolari non fa venir meno il confronto tra il significato artistico del prodotto fotografico, quello dell'atto del fotografare e, infine, del connubio che tra i due si crea, che altro non è che il lucido fotografico finale di cui si prende visione.

Scriva, infatti, il sociologo francese (Bourdieu 2004: 133):

La situazione ambigua della fotografia nel sistema delle belle arti potrebbe essere attribuita, tra l'altro, a questa contraddizione tra il valore dell'opera, che realizza l'ideale estetico ancor più ampiamente diffuso, e il valore dell'atto che la produce.

Ma tale contraddizione, che si manifesta solo nel caso di una interrogazione sul valore artistico della fotografia, non altera l'adesione delle classi popolari all'immagine fotografica più che l'inquietudine, che assilla gli esteti, di sapere se, a causa della sua subordinazione a un meccanismo, l'arte fotografica autorizzi quella trasfigurazione dell'oggetto in cui si ha la consuetudine di riconoscere la creazione artistica.

La riflessione sul senso della fotografia, appare, quindi, secondaria rispetto al suo uso sociale.

Nel processo di affermazione delle dinamiche fotografiche, una pietra miliare è senza dubbio costituita dalla diffusione della fotografia attraverso la stampa; in questo fondamentale passaggio non solo si ravvisa l'apertura della pratica a un pubblico ancora più ampio ma, con l'uso fatto dai governi per mostrare nella luce migliore il loro operato, la forza manipolatrice, di cui la fotografia è portatrice, si manifesta in maniera assai evidente (Keim 1976).

In questa sede emerge, allora, il confronto tra la fotografia e il testo scritto, dove la prima non funge solo da illustrazione letterale, ma serve soprattutto a innescare un processo che, nel rimando continuo dall'uno all'altra, è in grado di generare nuovi significati (Newhall 1984).

La possibilità di duplicazione e riproduzione del materiale fotografico sfocia, poi, nella diffusa pratica del collezionismo; le *carte-de-visite*, le vedute stereoscopiche, fino al più semplice album di famiglia divengono la prova tangibile di quella fame di beni materiali e spirituali che coinvolge tutta la classe popolare (Gilardi 1976)

L'altra faccia della medaglia della riproducibilità infinita del materiale fotografico è rappresentata, però, dallo spreco, così definito da Ando Gilardi (Gilardi 1976: 328):

un consumo fulmineo, quasi istantaneo come la ripresa più corrente; e come il dedicare un'immagine a un soggetto inutile e indifferente, poiché nessun oggetto è diventato più indifferente e inutile dell'immagine stessa.

Lo spreco, stando sempre alle parole di Ando Gilardi, genera nuovo spreco, poiché tale pratica rende i segni insignificanti e distrugge il piacere delle immagini.

Il problema, dunque, del rapporto tra il contenuto della fotografia e la sua reificazione nel lucido fotografico emerge già nei primi anni della diffusione sociale della pratica fotografica.

Scriva ancora Ando Gilardi (Gilardi 1976: 338):

Molte volte con il trascorrere del tempo, l'immagine si ribella a se stessa, da sola, e accade che fanno ridere fotografie nate per far piangere, indignano altre già diffuse per esaltare, accusano quelle fatte per celebrare. Ma questo avviene sempre in ritardo [...]. Pochi spettacoli sono deprimenti come quello del consumo che rimastica con smorfie di disgusto i segni ottici già divorati golosamente. Forse si potrebbe evitare tutto questo pretendendo ogni volta di sapere chi e non cosa rappresenta l'immagine, vecchia e nuova.

In questo spontaneo iter di affermazione, il *socialismo scientifico* del quale la fotografia faceva parte a tutti gli effetti, si converte, contestualmente, in un *socialismo fotografico*.

La fotografia, al contrario di altri strumenti anch'essi in grado di riprodurre il reale,<sup>66</sup> si colloca, dunque, in una posizione maggioritaria e superlativa, e non per ragioni di carattere estetico quanto per una sua complessità intrinseca che la rende sottoponibile a categorizzazioni differenti ma tutte imprescindibili le une dalle altre (Keim 1976): è solo la consapevolezza dell'esistenza delle multi sfaccettature proprie della fotografia ad aprire la strada per una sua reale comprensione e per un corretto utilizzo della stessa.

Afferma infatti Beaumont Newhall (Newhall 1984: 403):

le grandi mostre di fotografia organizzate dai più importanti musei d'arte europei e americani; il crescente interesse per la fotografia, sia dei singoli sia delle istituzioni; i corsi d'arte fotografica istituiti presso università e scuole d'arte: sono

---

<sup>66</sup> Si pensi, ad esempio, ai raggi infrarossi, ai raggi X, agli ultravioletti o alle onde hertziane.

altrettante tappe verso il riconoscimento indiscusso, definitivo delle possibilità della macchina fotografica.

Sempre aumenta il numero di coloro che si volgono alla fotografia come a un mezzo per esprimersi e per comunicare. [...] Tuttavia, sembra farsi strada un comune denominatore, ben radicato nella tradizione: l'uso diretto della macchina fotografica per le funzioni che meglio sa assolvere, e cioè: rivelare, interpretare, scoprire il mondo dell'uomo e della natura. La sfida di fronte alla quale si trova oggi il fotografo è di esprimere i significati più segreti attraverso la forma esteriore.

### 2.1.1 Gli effetti fotografici nell'era digitale: tecnicismi e riflessioni

Di seguito si procede a una breve disamina delle caratteristiche tecniche della fotografia digitale, per passare successivamente alla messa in luce delle modificazioni che l'avvento della stessa ha generato sul piano sociale.

Al termine del secolo scorso, i crescenti progressi nel campo dell'elettronica portarono alla nascita della fotografia digitale. Elemento fondamentale di ogni apparecchio fotografico digitale è il sensore<sup>67</sup>, la cui funzione nella fotografia digitale è essenzialmente analoga a quella della pellicola nella fotografia tradizionale, ovvero di catturare l'immagine e trasformarla in un segnale elettrico di tipo analogico<sup>68</sup>.

Non è sorprendente che il sensore rivesta un ruolo di primissima importanza nel determinare la qualità dell'immagine risultante, che a sua volta dipende da molti fattori:

- La risoluzione totale del sensore, ovvero il numero di milioni di *pixel* totali;<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Il sensore è un dispositivo elettronico fotosensibile costituito da una matrice di fotodiodi, in grado di trasformare un segnale luminoso in un segnale elettrico. Questo può essere realizzato secondo due tipi di tecnologia differenti, nello specifico denominate CCD (Charge Coupled Device) e CMOS (Complementary Metal Oxide Semiconductor).

<sup>68</sup> Come evidenziato da Beaumont Newhall ne *L'immagine latente*, gli impulsi elettrici vengono convertiti in digitale da un convertitore A/D, con modalità che variano leggermente a seconda della tecnologia del sensore. Il risultato è un flusso di dati digitali, atti ad essere immagazzinati in vari formati su supporti di memoria. Cfr. Con Beaumont Newhall, *L'immagine latente*, Zanichelli, Bologna 1969.

<sup>69</sup> Per *pixel* si intende la più piccola porzione dell'immagine che la fotocamera è in grado di catturare su una matrice ideale costruita sul sensore.



- La qualità delle ottiche: distorsione (aberrazione sferica), luminosità, aberrazione cromatica, etc.;
- La tecnologia del sensore: CMOS o CCD, dai quali dipende ampiezza della gamma dinamica delle immagini catturate;
- Il formato di cattura: numero di pixel, formato di memorizzazione (Raw, TIFF, JPEG, ...);
- Il sistema di elaborazione interno: memoria di buffer, algoritmi di elaborazione immagine, etc.

Il primo prototipo di fotocamera digitale fu prodotto nel 1975 su idea di Steven Sasson, un ingegnere della Kodak. Da allora si è verificato uno sviluppo molto rapido, parallelamente alle continue migliorie nella tecnologia elettronica, che ha portato alla disponibilità sul mercato di apparecchi fotografici di altissimo livello da parte di tutte le grandi case produttrici (Newhall 1984: 403).

L'evoluzione tecnologica ha condotto alla generazione di molteplici apparecchi digitali in grado di riprodurre, più o meno fedelmente, la realtà e responsabili dell'ineluttabile consacrazione di una nuova idea e di un nuovo senso di fotografia.

Da un lato il riprodursi degli strumenti in grado di generare foto ha reso questa pratica sempre esercitabile in termini di tempo, spazio e costi; dall'altro, sebbene la professione del fotografo continui a permanere, ciascuno di noi, sfruttando la strumentazione disponibile nel *mare magnum* della *new technology*, può assurgere a questo ruolo, in maniera più o meno professionale, più o meno esperta, più o meno ludica.

Il processo di digitalizzazione che ha coinvolto anche la fotografia non sottrae dal continuare a condurre un'analisi critica su di essa.

Un disconoscimento totale, infatti, delle riflessioni teoriche che da sempre accompagnano la pratica fotografica non metterebbe a tacere le questioni scaturenti dalla stessa, nemmeno se a essere al centro della diatriba è la fotografia digitale<sup>70</sup>.

In altre parole, sarebbe necessario delucidare quali modifiche e cambiamenti lo sviluppo delle tecnologie digitali, qui, nello specifico, la fotografia, hanno generato, andando a indagare la necessità di superamento del cosiddetto determinismo tecnologico, a partire dal quale mettere in evidenza le novità di tipo tecnico a cui la digitalizzazione fotografica ha condotto e, successivamente, porre in rilievo i cambiamenti relazionali e comportamentali che ne sono derivati, in un'ottica di modellamento sociale delle tecnologie<sup>71</sup>; ancora più utile, sarebbe che poi, tali argomentazioni non rimanessero sconosciuti ai più ma divenissero, quantomeno nella loro forma più immediata e semplice, patrimonio comune a tutti; ognuno dovrebbe essere consapevole, cioè, che esistono molteplici *spazi discorsivi* all'interno dei quali la fotografia, indipendentemente dalla sua forma d'espressione tradizionale o digitale, continua a muoversi.

È questo l'argomento su cui insiste particolarmente Rosalind Krauss, sottolineando come l'archiviazione della pratica fotografica all'interno di categorie predeterminate non consenta di svilupparne e comprenderne il valore ultimo e autentico (Krauss 1996).

Il medesimo monito è quello che dovrebbe accompagnare chiunque si approcci all'arte fotografica: anche se è vero che l'acquisizione di competenze tecniche e conoscitive rimane circoscritta a una residua *élite* di soggetti, altrettanto veritiero è asserire che pressoché tutti sono capaci di realizzare una foto, qualsiasi sia l'uso che di questa verrà fatto.

Si potrebbe parlare di *democratizzazione* del fenomeno ma quello di *volgarizzazione* sarebbe altrettanto adatto.

---

<sup>70</sup> Anche Elio Grazioli, nella Prefazione a *Teoria e storia della fotografia*, sottolinea come la questione sull'originalità, sulla bellezza, sull'autorialità della pratica fotografica, restino interrogativi sempre aperti. Il passaggio al formato digitale non ci sottrae, dunque, dall'affrontare le questioni che la fotografia, anche digitale, continua a suscitare. Per approfondire vedi Elio Grazioli, Prefazione a *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996.

<sup>71</sup> Cfr. Giovanni Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.

L'espansione della pratica fotografica, infatti, e il congiunto esercizio della stessa da parte di un gruppo sempre più esteso di soggetti, non è stato pressoché per nulla accompagnato da una comprensione del significato fotografico; se quasi paradossalmente si è assistito a un incremento delle vendite di apparecchi fotografici sempre più sofisticati da parte di non-professionisti e i corsi di fotografia, per l'acquisizione dei segreti tecnici per la realizzazione delle foto, riscuotono grande successo, alla riflessione sul senso della fotografia, ai discorsi dalla stessa veicolati, alle coordinate di riferimento nelle quali la medesima si dispiega è lasciato uno spazio ben più ridotto e benché non si possa dire che manchi una sua tematizzazione sociale<sup>72</sup>, sembra che tali riflessioni non prendano piede tra i nuovi produttori di materiale fotografico.

Infatti, nonostante la fotografia sia onnipresente, le argomentazioni intorno a quegli spazi discorsivi di cui poco fa si è detto dovrebbero trovare maggiore esplicitazione cosicché, sia nella foto scattata dall'autoveloce, sia in quella che ritrae la famiglia al completo, i soggetti fruitori possano quantomeno individuare il nesso rappresentazione/realtà proprio di ogni raffigurazione iconica.

In altre parole, quel potere che David Freedberg riconosce puntualmente alle immagini, deve essere esteso senza interruzioni anche alle fotografie, che nel loro formato digitale, ci chiamano ancora di più ad attivare quel processo di mediazione tra reazione immediata di fronte all'immagine e ricerca profonda nel nostro mondo interiore da una parte; accettazione dei formalismi e degli storicismi<sup>73</sup>, così li definisce ancora l'accademico, dall'altra (Freedberg 2009)

L'evoluzione tecnologica non ci esime, quindi, da questo tipo di confronto.

In effetti, un miglioramento tecnologico della pratica fotografica rimarrà del tutto autoreferenziale se non sarà accompagnato dall'esplicitazione dei nuovi significati che, nell'era del digitale, l'arte fotografica continua a trasmettere.

Se non si prende pienamente coscienza del fenomeno che si ha di fronte, il rischio è quello, insomma, di dare concretizzazione a ciò che Günther Anders sostiene più genericamente a proposito del rapporto tra uomo e prodotti della

---

<sup>72</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 2004.

<sup>73</sup> David Freedberg intende con queste due espressioni che l'esercizio della pratica fotografica non può prescindere dalla conoscenza dei passaggi storici che la fotografia ha attraversato e di quelle regole formali che la decodificano.

tecnica; di fronte alle tecnologie da lui stesso generate, l'essere umano prende coscienza della sua inferiorità e della sua limitatezza rispetto alla perfezione della macchina, finendo con l'essere dominato da ciò che lui stesso ha prodotto. Questo perché, continua Günther Anders, sarebbe del tutto illusorio credere che l'efficacia e l'azione degli strumenti tecnologici siano legate esclusivamente allo scopo per cui essi vengono utilizzati; la loro forza dirompente si manifesta a prescindere dall'assegnazione data loro *ad libitum scopi*.

Qualora tale meccanismo non venga compreso, nel caso in cui il soggetto non avverta lo scarto tra la sua limitata capacità di previsione e interpretazione delle ricadute dei processi tecnologici e l'assunzione di responsabilità sugli stessi, il rischio è quello di una totale ininfluenza dell'uomo su ciò che in prima persona ha generato (Anders 2003).

Il monito del filosofo assume grande rilievo in relazione all'universo della pratica fotografica.

Quando si entra in un museo o si visita una mostra, quando quello che c'è da vedere appare troppo, per la legge della sovrabbondanza, ogni singolo elemento non solo sarà oggetto di un'osservazione più fugace, ma la probabilità che attiri l'attenzione diminuirà notevolmente rispetto alla situazione in cui le opere esposte fossero state di numero inferiore; se a questo si aggiunge una non conoscenza o competenza di ciò che viene osservato, il risultato è che si potrà acquisire qualche informazione, scoprire qualcosa di cui prima si ignorava l'esistenza, provare emozioni, ma tutto finirà con l'esaurirsi all'interno di un percorso autoreferenziale e tautologico<sup>74</sup>.

Ciò accade, in egual modo, in relazione al nostro rapporto con l'universo fotografico che, come asserisce Susan Sontag «altera e amplia le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare» (Sontag 2004: 3).

Ogni giorno, infatti, si è subissati da una miriade di immagini fotografiche, filtrate attraverso canali differenti come la televisione, il cinema, i videoclip musicali, le riviste, i cartelloni pubblicitari e i Social Network.

Nella rete sociale dell'universo virtuale il processo autocelebrativo della pratica fotografica ha raggiunto il suo culmine, non solo per l'ampio spazio che a essa

---

<sup>74</sup> Cfr. John Berger, *Capire una fotografia*, Contrasto Editore, Roma 2014.

viene destinato ma, soprattutto, per il significativo investimento simbolico che su di essa si riversa<sup>75</sup>.

Proprio nella sovrabbondanza fotografica che caratterizza i Social Network si delinea, però, chiaramente quel processo di sfruttamento poco critico e per lo più inconsapevole del materiale fotografico: gli utenti, infatti, produttori e fruitori di fotografie, molte volte dimenticano che viene ben evidenziato da Walter Benjamin (Benjamin 2011: 16):

La natura che parla all'apparecchio fotografico è diversa infatti da quella che parla all'occhio; diversa soprattutto perché, al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, ne compare uno elaborato inconsciamente.

In questo fallace esercizio della pratica fotografica, la digitalizzazione ha avuto un ruolo tutt'altro che secondario, in relazione, nello specifico, a due aspetti salienti ravvisabili nella manipolazione del materiale fotografico da una parte, e nella facilità di diffusione dello stesso dall'altra.

Mentre delle conseguenze socio-relazionali dei due fenomeni ci si occuperà in seguito, si vuole qui fornire un accenno di tipo tecnico-funzionale relativo proprio a questi aspetti.

Per quanto concerne la manipolazione, appare evidente che esistono oggi moltissimi programmi per computer, più o meno complessi e professionali, attraverso i quali è possibile modificare le fotografie, primo fra tutti *Photoshop* (Poli 2006).

Attraverso una strumentazione di questo tipo è possibile migliorare la qualità delle fotografie, eliminare difetti fotografici e creare veri e propri fotomontaggi, sconvolgere completamente il senso primo del lucido fotografico attraverso trasformazioni che ne alterano totalmente le caratteristiche originarie. La possibilità di continua manipolazione, qualitativa (sistemi di ritocco multipli) e quantitativa (accessibilità iper estesa di accedere al mezzo fotografico) dell'immagine fotografica ha messo in crisi la veridicità del mezzo fotografico in quanto tale e ha determinato la sostituzione dell'idea di autenticità con quella

---

<sup>75</sup> Questo aspetto verrà approfondito e declinato specificamente nella conclusiva parte di analisi.

di credibilità (Schiaffini 2015); efficace l'espressione di Michele Smargiassi che parla, a riguardo, di autentica bugia (Smargiassi 2009).

È inoltre la stessa macchina fotografica digitale a offrire una vasta gamma di possibili modalità di realizzazione dello scatto e di immediata modifica dello stesso; si tenga conto che con queste moderne apparecchiature, infatti, il risultato può essere subito visionato, nei minimi dettagli (Poli 2006).

L'imminente conseguenza che si ravvisa su questo fronte è la demarcazione del potere del soggetto nel dare il proprio contributo alla fotografia, di imprimere la propria impronta sul prodotto fotografico.

Ciò, non solo rende maggiormente controllabile il risultato ottenuto ma lo scardina ancora di più da quel giogo di veridicità, tipico della fotografia, di cui si parlerà approfonditamente in seguito, poiché la possibilità di modifica è sempre immanente, così come il soddisfacimento di quei modelli teorici a cui, grazie alle molteplici tipologie di formattazioni presenti, sembra più semplice arrivare.

Il tutto è accompagnato, come si diceva, da un'ampia diffusione della pratica: da un lato scattare una fotografia è cosa alla portata di tutti e lo è ancora di più se, una volta sostenuto il costo per l'acquisto dell'apparecchio, lo scatto non incide più sul budget degli improvvisati fotografi; dall'altro scattare diventa un gioco a tutti gli effetti, una pratica ludica (Ivi).

Non è più necessario recarsi dal fotografo e, grazie alla convergenza delle piattaforme, è possibile, tanto velocemente come le si è realizzate, fare uscire le fotografie dalla propria sfera personale e porle in condivisione con altri<sup>76</sup>.

La diffusione del prodotto fotografico, dunque, è istantanea poiché viene azzerato il lasso temporale tra produzione e fruizione e viene meno la mediazione di un terzo soggetto esterno; in questo modo viene facilitata anche la divulgazione dei dati degli utenti, perciò se la condivisione e la pubblicazione del materiale fotografico non sono accompagnate da senso critico e conoscenza, la libertà individuale attiva in questo senso produce una democrazia illusoria che non si traduce in responsabilità individuale (Berger, Mohr 1982).

---

<sup>76</sup> Paolo Poli fornisce un'attenta disamina delle procedure di *input* e *output* correlate al discorso fotografico digitale. Per approfondire si rimanda a Paolo Poli, *Fotografia digitale. Guida completa*, Apogeo, Milano 2006.

Ed Kashi, famoso fotografo, ammette senza mezzi termini che le tecnologie digitali hanno modificato il modo di far fotografia sebbene non abbiano minimamente intaccato la fotografia stessa<sup>77</sup>.

Sono proprio i professionisti del settore, quindi, a vedere nella nuova strumentazione offerta non un pericolo di scostamento dal valore e dal senso originario del fotografare, bensì un nuovo insieme di opportunità che vengono offerte allo stesso e che possono contribuire a un suo migliore esplicitamento.

La fotografia rimane, da tale prospettiva, entità superiore rispetto al kit di apparecchiature e sofisticate tecnologie attraverso cui può esprimersi; essa è ovunque: intorno a noi come ambiente, attaccata a noi come estensione delle nostre facoltà fisiche e percettive e dentro di noi, come cornice di riferimento per la memoria, l'identità, gli affetti (Rubenstein, Sluis 2012).

La proliferazione di materiale fotografico che immortala continuamente l'istante (la cosiddetta attività di *snapshot*<sup>78</sup>) manifesta come l'evoluzione tecnologica della fotografia sia accompagnata da una lato dal persistere dei tratti distintivi dell'esperienza fotografica canonica, e dall'altro dalla modulazione delle nuove opportunità offerte dai miglioramenti tecnologici stessi e dai cambiamenti sociali (D'Aloia 2016).

Nell'era digitale la fotografia rompe la barriera tra spazio pubblico e spazio privato, divenendo un "*personal collective object*" (D'Aloia 2016: 7) a tutti gli effetti, accompagnata dall'esperienza contestuale di dare e avere, catturare e diffondere, individualizzare e condividere, e incidendo sulla costruzione di nuove estetiche relazionali e del sé.

## 2.2 Significati fotografici

Nei paragrafi successivi si cercherà di evidenziare i significati attribuibili alla fotografia, tenendo conto della tipologia di foto analizzate per questa ricerca e definite nel capitolo finale di questo lavoro.

---

<sup>77</sup> Il pensiero di Ed Kashi è ripreso dall'intervista da lui rilasciata a Paola Fontana e pubblicata sulla pagina web <http://www.fotoup.net/000Intervista/371/reporter-nellera-digitale>.

<sup>78</sup> Cfr. Adriano D'Aloia, Francesco Parisi, "Snapshot culture. The Photographic Experience in the post-medium age", in *Comunicazioni Sociali*, n° 1, 3-14, Vita e Pensiero, Milano 2016.

In generale, ogni fotografia presenta un elemento denotativo, referenziale, che mostra qualcosa e, dunque, letterale, oggettivo e uno, invece, connotativo, suggestivo, soggettivo.

Ogni foto, pertanto, ha qualcosa di sempre dato e certo e, contestualmente, qualcos'altro di nascosto e indefinito.

Nonostante il massimo grado di significanza della fotografia parrebbe ridursi ed esaurirsi all'interno delle linee che delimitano il quadro fotografico, in realtà, il suo senso ultimo si estende all'interno di una dimensione ben più ampia e complessa e che rimanda a tematiche di valore universale; *in primis* il rapporto con la dimensione temporale e la relazione con la propria immagine; in seconda battuta le storie che dallo scatto vengono narrate.

Per comprendere quali sono le molteplici interpretazioni e le numerose implicazioni che la fotografia assume una volta inserita all'interno del Social Network preso in esame, bisogna passare in rassegna tutti questi aspetti, che sono di imprescindibile trattazione quando si ha a che fare con la fotografia.

### 2.2.1 Il confronto con l'apparato cronologico

Il primo elemento che si vuole valutare in relazione alla disamina dei significati veicolati dalla fotografia è quello temporale.

Prima di analizzare il tema da una prospettiva filosofico-letteraria, è opportuno indagare alcuni aspetti tecnici che riguardano specificamente lo spazio temporale in cui il *click*, in seguito al quale la fotografia si realizza, assume una dimensione concreta; una delle variabili fondamentali controllabili dal fotografo è, infatti, quella relativa al tempo di scatto: questo parametro non è altro che «la frazione di tempo in cui la pellicola o il sensore risultano esposti alla luce convogliata dall'obiettivo» (Poli 2006: 29).

Il tempo di scatto è misurato sulle macchine fotografiche in secondi e frazioni di essi, in un *range* che varia da 1/4000 a 30 secondi; ci si sposta verso tempi più veloci per situazioni di luce migliore o *congelamento* dell'azione sportiva oppure verso tempi più lenti per condizioni di luce peggiori o necessità di *dinamicità*: esso dipende, dunque, dalle condizioni di illuminazione ambientale (Ivi).



La funzione principale del tempo dello scatto, quindi, è quella di permettere una corretta esposizione della foto, conferendole la giusta esposizione ed evitando che essa risulti troppo scura, *sottoesposta*, o troppo chiara, *sovraesposta*.

Il tempo di scatto consente, inoltre, di congelare l'attimo che si sta fotografando; è infatti grazie al tempo che intercorre tra apertura e chiusura del diaframma che è possibile evitare di ottenere dei soggetti mossi, soggetti, cioè, che durante il tempo di apertura del diaframma hanno modificato nello spazio la loro posizione impressionando sul diaframma stesso più immagini e rendendo la stessa immagine fastidiosamente non nitida.

Anche in questo caso però non esistono regole precise; se in alcuni casi i lunghi tempi rendono il soggetto poco gradevole, in altri possono fare la differenza tra una foto normale ed una personalizzata.

È grazie alla modifica dell'apertura del diaframma, ovvero della quantità di luce in ingresso, che risulta possibile giocare con i tempi di scatto, senza che l'esposizione della foto ne risenta; in termini semplicistici, si potrebbe dire, che per ovviare al lungo tempo di ingresso della luce nell'obiettivo, si fa in modo di farne entrare una quantità minore riducendo il diametro di ingresso.

I tempi di scatto, insomma, possono consentire un'ampia creatività permettendo al fotografo di uscire dalla stretta limitazione dell'impressione dell'attimo; è possibile infatti riuscire a catturare di più di un attimo concentrando nella foto situazioni più lunghe di quanto normalmente ipotizzabile e restituire movimento alla foto o ad una parte di essa.

Fatta questa digressione sui parametri tecnici della dimensione temporale in relazione alla fotografia, è possibile ora affrontare la questione in termini più generali.

Nessuno potrebbe negare di non provare uno strano turbamento osservando la foto di un caro ormai morto, di rivedere se stesso ormai cinquantenne a vent'anni, o riammirarsi da bambino.

Fin da subito emerge come nella fotografia, che rappresenta la stasi per eccellenza, si ritrovano, ogni volta, elementi nuovi che altro non sono che gli elementi di sempre visti sotto una luce sempre diversa.

Come ben evidenzia Susan Sontang, nelle società primitive, la distinzione tra immagine e oggetto raffigurato era solo di ordine fisico, poiché l'energia e lo spirito trasmesso erano una cosa sola.

Con l'avvento della fotografia, però, si assiste a un ritorno alla condizione primitiva delle immagini; da qui, una nuova difficoltà nello scardinare ciò che la fotografia rappresenta dalla fotografia stessa (Sontang 2004).

Per meglio esplicitare questo concetto voglio ricorrere a un esempio personale. Quando morì mia nonna, alla quale ero legatissima, com'è consuetudine fare, venne preparato il talloncino plastificato con una sua foto, la stessa messa poi sulla tomba.

Quella foto era stata scattata il 26 luglio dell'anno precedente al ricevimento del matrimonio della sua secondogenita.

Era una giornata molto calda e il sole accecava chi, come mia nonna, lo aveva negli occhi; infatti, il suo occhio destro risulta più chiuso del sinistro. Abbozzava un sorriso; mia nonna non amava essere fotografata.

Nei giorni subito successivi alla sua scomparsa guardare quella foto mi era davvero impossibile.

Il trascorrere del tempo rendeva, a poco a poco, più sopportabile la visione di quel ritratto fotografico.

Quando però, un giorno, volli guardare tutte le foto in cui c'era mia nonna con me, da sola, con il marito, con gli altri familiari, avvertii di nuovo quella spaccatura interna che avevo provato nei giorni subito successivi alla sua morte. In questo frangente trova conferma il presupposto sostenuto da Stefano Ferrari per cui il ritrovamento delle vecchie foto ha una valenza rivelatoria, dal momento che queste traspongono nel presente una porzione di passato, con il relativo strascico di emozioni, positive o negative che siano (Ferrari 2010).

Si crea addirittura un'abitudine alla foto proprio come avviene con le persone in carne e ossa, in virtù della quale la consuetudine all'osservazione di una scatto fotografico determina lentamente la perdita dell'emozione che lo stesso può dare alle prime occhiate; la foto a cui ormai si è fatta l'abitudine si riappropria però del suo senso ultimo nell'istante in cui torna a essere osservata davvero, senza quel velo di necessaria noncuranza con cui normalmente la si guarda per non

ripiombare in quel baratro di ricordi, suggestioni, considerazioni assai impegnative da gestire.

Ancora in relazione alla foto di mia nonna mi interrogavo, poi, sulla necessità di scegliere come foto-ricordo una recente, che mostrasse le sembianze della persona cara più vicine possibili all'immagine che di lei si aveva avuto nell'ultimo periodo o prima che i segni della malattia modificassero i suoi tratti abituali.

Questo accade perché solitamente si tende a ricordare con maggior facilità ciò che attiene alla dimensione temporale più vicina a quella che si sta vivendo; tra l'altro, non bisogna omettere che, in molti casi, una tal persona viene ricordata da un certo momento in poi o per una naturale imperfezione della memoria o perché, nei fatti, con quella persona si è entrati in contatto da un certo istante a seguire: nel caso di mia nonna, il mio ricordo della sua immagine potrebbe estendersi, quindi, tutt'al più, a quando io ero bambina e lei potrebbe aver avuto, più o meno, cinquantacinque anni.

In effetti, quando mia madre mi mostrò una fotografia che ritraeva mia nonna da giovane, su uno scoglio, in costume da bagno, all'età di vent'anni, quando nemmeno lei l'aveva conosciuta, mi parve di vedere un'estranea, se non che, la consapevolezza che quella fosse la mia adorata nonna, mi fece scaturire subito un senso di attaccamento e affetto profondo per quella ragazza in versione balneare.

Nel vedere una foto, recente o datata che sia, la dimensione del ricordo divampa in maniera del tutto naturale; poiché la fotografia è, a tutti gli effetti, «un veicolo privilegiato del ricordo» (Ferrari 2010: 153).

Tale attitudine si manifesta in, almeno, due versioni cardine.

La prima è quella per cui la fotografia pare agire da *medium* tra la dimensione attuale e quella a cui la foto stessa è legata seguendo, in questa concatenazione, un vettore bidirezionale: da un lato, infatti, non appena la si guarda, innesca il meccanismo della rimembranza, portando a rivivere, almeno nel pensiero, la situazione in cui la foto è stata scattata o, più genericamente, un qualsiasi episodio legato alla persona rappresentata; dall'altro sembra riportare nell'universo presente il soggetto raffigurato, contestualizzandolo in quello

spazio circostante a noi, ma distante rispetto a quello a cui la fotografia appartiene.

È quella che Stefano Ferrari identifica come funzione catartico-abreattiva della fotografia e che porta Susan Sontag ad affermare che (Sontag 2004: 62):

le fotografie mostrano persone che sono irrefutabilmente lì a un'età specifica della loro vita; raggruppano individui e cose che un attimo dopo si sono già dispersi, sono cambiati, hanno continuato a seguire i loro singoli destini.

In secondo luogo, la fotografia determina un'inevitabile comparazione tra la foto e il ricordo che si ha di ciò che è ritratto, nel caso in cui, chiaramente, abbiamo conosciuto o conosciamo il soggetto fotografato<sup>79</sup>.

Se di primo acchito la foto parrebbe agire solo nel primo modo qui descritto, a un'analisi più dettagliata, è facilmente asseribile come di quella foto non si sarà mai pienamente soddisfatti poiché parrà che essa vada, in qualche modo, a sminuire il ricordo, nella sua incapacità di renderlo come noi, in noi medesimi, lo vediamo.

Tornando, dunque, all'esempio personale, potremmo allora affermare che, se da una parte la visione della foto di mia nonna mi permette di ricordarla meglio, dall'altra, quella stessa foto non riesce a colmare perfettamente il ricordo che io ho di quella persona, annebbiando quasi del tutto l'immagine mentale che ne possiedo.

In virtù di ciò si potrebbe comprendere perché allora, per avere una restituzione più fedele di quell'immagine che sopravvive solo nel ricordo, si ha bisogno di più fotografie, come se ognuna evidenziasse meglio un aspetto, un tratto, una sfaccettatura del soggetto in questione.

È questo il percorso compiuto da Roland Barthes nella ricerca di una foto raffigurante sua madre dopo la morte della stessa; scrive lo studioso (Barthes 1980: 67):

Io la riconoscevo sempre e solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun

---

<sup>79</sup>Cfr. John Berger, *Capire una fotografia*, Contrasto Editore, Roma 2014.

altro. L'avrei riconosciuta fra migliaia di altre donne, e tuttavia non la ritrovavo. La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente. La fotografia mi costringeva a un lavoro doloroso; proteso verso l'essenza della sua identità, mi dibattevo fra immagini parzialmente vere, e perciò totalmente false. Dire, davanti alla tal foto, "è quasi lei!" era per me più straziante che non dire davanti a tal'altra "non è affatto lei!". Il quasi: atroce regime dell'amore.

Riemerge così la diatriba secolare tra quelle posizioni antinomiche che vedono su un fronte la fotografia come monumento perpetuo in grado di conferire immortalità a chi, come l'uomo, è per sua natura effimero; sull'altro, invece, la fotografia come un continuo e, spesso, silente *memento mori*.

Il primo aspetto è certamente quello che, in relazione soprattutto alle dinamiche del Social Network, prende forma in modo più palese.

Come si dirà meglio in seguito ma come è giusto, qui, iniziare a sottolineare, insito nella natura stessa della fotografia vi è il sempre eterno bisogno dell'uomo di superare i propri connaturati limiti.

Cosa più dell'immagine fotografica potrebbe bloccare in maniera non reversibile un presente immanente e dare prova certa dell'esistenza?

Ogni foto assurge a quel compito che Oscar Wilde, ad esempio, fa rivestire alla tela mostrante l'imbarbarimento morale di Dorian Grey in un'ottica chiaramente capovolta: se nel romanzo dello scrittore inglese, infatti, è il quadro a palesare i mutamenti che l'animo insieme col corpo subisce, nella realtà meno letteraria è la foto a consentire un mantenimento costante di qualcosa che non vuole essere perso ma che, ineluttabilmente, si scardina a poco a poco dalle fattezze esteriori dei soggetti (Wilde 1985).

Tutto quello che sulla carta fotografica rimane impresso diventa, pertanto, il suggello indiscutibile che qualcosa è stato, è esistito davvero.

Nella foto si rinviene la prova incontestabile dell'esistenza, dato che, come afferma ancora Susan Sontag «una fotografia è considerata dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta» (Sontag 2004: 5).

Sebbene, infatti, possa deformare o conferire un aspetto altro, la fotografia non intacca il presupposto che la cosa rappresentata esista o sia esistita o che, quantomeno, ci sia qualcosa di simile a ciò che nella foto compare (Ivi).

Alla base di ogni scatto rimane comunque, più o meno conscia, la volontà di lasciare, in qualche modo, una scia di sé.

Da questa prospettiva, pertanto, la fotografia appare sottoponibile al regime che decodifica il senso della traccia, così come lo identifica Francesco Casetti; se quest'ultima, infatti, è considerabile anzitutto come impronta, ovvero come segno lasciato volontariamente o involontariamente dietro di sé, altrettanto lo è la fotografia, che allo stesso modo rimanda a quella alterità fatta di continui rimbalzi tra l'esserci e il non esserci più ma che, inesorabilmente, diventa simbolo concreto di un'esistenza che è sicuramente stata.

Come, poi, la traccia è strumento di localizzazione poiché consente di individuare il percorso che è stato in precedenza realizzato, ugualmente un insieme di fotografie ci consentono di intuire cosa è avvenuto, quale iter è stato seguito; infine entrambe permettono di riattivare un'esperienza, di rimettere in gioco qualcosa che senza di esse rimarrebbe relegato in una dimensione temporale distante e lontana (Casetti 2010).

Susan Sontang, a tal proposito, rimarca proprio la capacità della pratica fotografica di dar consistenza a ciò che è per natura effimero, conferendogli contestualmente importanza e immortalità, permettendogli, dunque, di sopravvivere a tutti noi (Sontang 2004).

Non si potrebbe negare, però, che in ogni manifestazione fotografica ci sia anche un po' di morte, intesa non solamente nel suo senso più di cessazione della vita, ma anche in una significazione più circoscritta di affievolimento inesorabile di qualcosa.

Si può allora completare quanto detto affermando che, se è vero che la fotografia lascia traccia di sé e diventa la prova indiscutibile dell'esistenza, essa non appena viene scattata segnala già, di per sé, l'instaurarsi di un nuovo presente che rende quello appena immortalato già un passato; in ogni scatto, dunque, si scandisce il ritmo di un tempo che passa inesorabile e che, proprio nel tentativo di bloccarlo, segnala ancor più il suo passaggio.

Significativo è il fatto che, nel nostro vocabolario, il termine designato per definire l'atto in cui qualcuno viene fotografato sia «immortalare» (Zingarelli 2000: 855), lemma che mostra la radice di *morte*, negandola attraverso la

particella *in*, che vale per non, e che, pertanto, assume il significato di rendere immortale qualcuno.

È la nomenclatura stessa a mostrare questo connubio, apparentemente antitetico, tra morte ed eternità, tra stasi perenne e continuo movimento, che nella fotografia trova la sua manifestazione concettuale.

Subentra, a questo punto, la considerazione di uno dei passi in prosa, ma dal tono altamente poetico, di Luigi Pirandello, in cui l'autore, prendendo coscienza di ciò che rimane dopo la scomparsa di una persona, si interroga sull'esistenza reale o fittizia di quello che resta.

Scriva, infatti, l'autore (Pirandello 1990: 196):

Ma dopo tutto, ora s'è liberato, e prova per quel suo corpo là, più che antipatia, rancore. Veramente non vide mai la ragione che gli altri dovessero riconoscere quell'immagine come la cosa più sua. Non era vero. Non è vero. Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo.

Già, ma ora, senza più il suo corpo, è questa pena ora, è questo sgomento del suo disgregarsi, e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna ad aderire ma, aderendovi, la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza più lui: oggetto: orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera.

Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui.

Non si ravvisa, certo, alcun riferimento alla fotografia ma la sensazione di quel corpo, oramai privo di vita, che nella sua dissolvenza informe tenta l'aggancio con qualsiasi oggetto per poter riaffermare la propria identità concreta e materiale, è assai vicino alla ricerca, volontaria o meno, che ci si trova a fare ogni volta che siamo di fronte a una foto.

La paura di svanire nella cosa, che accompagna l'anima della novella pirandelliana, è infatti molto simile a quella che si manifesta quando ci si trova di fronte alla propria oggettivazione fotografica o a quella di altri soggetti, soprattutto se conosciuti; nella foto, come nel geranio, ci ritroviamo, prendiamo

coscienza effettiva che siamo e siamo stati ma, nello stesso tempo, comprendiamo di non essere quella rappresentazione lì, capiamo di essere molto di più e quindi avvertiamo un senso di prigionia e un contestuale desiderio di libertà. È quella che Stefano Ferrari designa come funzione *riconoscitiva* della fotografia (Ferrari 2010).

Eppure, il movimento liberatorio si esaurisce assai rapidamente per lasciare spazio alla consapevolezza dell'impossibilità di fuori uscire dalla propria situazione esistenziale.

Né l'informe corpo della novella pirandelliana nel geranio, né i soggetti nella rappresentazione fotografica sono in grado di trovare un *ubi consistam* sicuro e affidabile.

Chiunque osservi una fotografia è chiamato, volente o nolente, a compiere quel processo in cui, sulla base del credo di partenza, potrà prendere atto dell'anima intrappolata nella foto oppure, ritenendo che essa non ne abbia una, conferirgliela *ex novo*, in virtù del proprio io, della propria esperienza, del proprio passato.

Tale processo, che oscillerà maggiormente verso l'uno o l'altro polo anche in relazione alla conoscenza o estraneità del soggetto rappresentato, talvolta non si palesa con tutta la sua forza, soprattutto quando lo sguardo dato alla fotografia è veloce e fugace; non di meno, però, anche nella massima sveltezza dell'occhio, l'iter di appropriazione dello scatto avviene sempre e comunque, in relazione alla carica di aspettative che riversiamo nella foto in questione (Ivi).

Ciò che si ricava dalla lettura della fotografia è certamente personale; pur tuttavia è sempre ravvisabile un grado di oggettività dato dalle fattezze esteriori della foto che delineano, ogni volta, degli elementi insindacabili.

Questi però, soprattutto quando i soggetti della fotografia siamo noi medesimi, a causa paradossalmente di un eccesso di realismo, impediscono un iter di totale riconoscibilità all'interno dello scatto.

Ciò deve essere addebitato non solo al processo di semplificazione a cui la pratica fotografica dà vita e che si manifesta in una fissazione analitica e troppo poco sintetica dell'immagine fotografica, ma anche a quella *messa in posa* a cui, in maniera più meno evidente, si dà vita quando si è consapevoli di esser oggetto di una foto (Ivi).



Susan Sontang ben describe questo processo, affermando che «fotografare significa appropriarsi della cosa che si fotografa»; l'osservazione di una fotografia diviene osservazione del mondo, con la corrispettiva «sensazione di conoscenza e quindi di potere» (Sontang 2004: 4) che da essa deriva.

Nonostante la condivisione olistica tentata su tutti i fronti da Facebook e dagli altri Social Network, il momento in cui si guarda una foto rimane, comunque, qualcosa di altamente privato e personale.

Fuoriuscendo per un attimo dalle dinamiche rete, infatti, e tentando una panoramica sugli istanti in cui ci si è soffermati a guardare una fotografia, se ne troveranno davvero pochi in cui la pratica è avvenuta in compagnia e molti di più in cui la stessa si è verificata in solitudine.

La natura solista del fenomeno ben si palesa considerando la noia che frettolosamente ci assale quando qualcuno ci invita o ci porta da vedere foto che lo riguardano: una vacanza, un matrimonio, un battesimo, una gita.

Dopo aver soddisfatto una naturale curiosità legata al constare chi c'era e come c'era, subito perdiamo di interesse in ciò che ci viene mostrato, a prescindere dal fatto che noi ci troviamo o meno ad essere presenti nelle foto<sup>80</sup>.

Nella convivialità del momento, infatti, il processo descritto non riesce ad attivarsi e l'osservazione delle foto si ferma alla constatazione dei puri elementi oggettivi che le caratterizzano, nei quali non possiamo riscoprirci.

Nonostante il suo elevato grado di realismo, la fotografia si apre, infatti, a ogni tipo di lettura e, nella sua apparente superficialità, attribuita a tutte le arti mimetiche, diviene, invece, fonte inesauribile di riflessione (Sontang 2004).

Perché una fotografia possa essere percorsa dallo sguardo più e più volte, occorre una struttura adeguata del canale di comunicazione, una struttura, in altre parole, che induca a un tempo di fruizione non esauribile in quello appena sufficiente a provare un'emozione, per cercarne un'altra più forte subito dopo.

Deve essere lasciato il tempo, insomma, una volta presa visione dell'immagine fotografica, di decodificare il processo di costruzione o mascheramento che è instaurato, in modo più o meno marcato, al suo interno (Benjamin 2011).

---

<sup>80</sup> È quello che nella filosofia di Arthur Schopenhauer porta ad annoverare la fotografia come lo strumento principe per il soddisfacimento della curiosità umana.

Quando Italo Calvino considera l'avventura di Antonino Paraggi, fattorino di professione e fotografo per ossessione, delinea, certamente, questi aspetti.

Sebbene, infatti, la prospettiva appaia rovesciata, trasponendosi dal soggetto immortalato all'esecutore materiale della foto, le implicazioni morte/vita, stasi/moto restano le medesime.

Nelle pagine iniziali, l'autore presenta il tema in termini generali, sottolineando come soltanto attraverso le produzioni fotografiche, attraverso cioè il tentativo di fissare il *continuum* della realtà nella discontinuità delle immagini, molte persone credano di prendere possesso tangibile del tempo trascorso.

In questa maniera, però, come Antonino predica ai suoi amici, ormai quasi tutti genitori e, quindi, particolarmente affetti dalla mania fotografica, la strada verso la follia è assai breve.

Scrive Italo Calvino (Calvino 1993: 44):

Poiché una volta che avete cominciato, [...] non c'è nessuna ragione che vi fermiate. Il passo tra la realtà che ci viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo. [...] Basta che cominciate a dire qualcosa "Ah che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!" e già siete sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna o vivere in modo quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita.

Questo tentativo di fissare la vita che sfugge sulla carta fotografica è, però, paradossale perché, benché l'intento sia quello di fuggire dalla morte, dall'annullamento e dalla cancellazione di sé, il risultato altro non è che un'aleatoria sensazione dal sapore funerario e commemorativo.

La fotografia diventa, dunque, per Antonino una mania a tutti gli effetti, che nella continua corsa verso la cattura della vita crea un affanno così profondo e grave da stroncare, di fatto, la vita stessa; la fotografia come luogo della verità ultima e come contenitore di tutte le cose si rivela ben presto una chimera, poiché ogni foto ha, certo, la sua parte di realtà da raccontare, ma nessuna è in grado di squadrarla da ogni lato, nella sua totalità.

L'azione del fotografo è sempre e comunque parziale, non in grado di raccontare la realtà, ma solo di sezionarla e di riproporla in un quadro espressivo che attiene a una poetica individuale e non alla raffigurazione oggettiva di eventi o soggetti. Mai come a questo proposito paiono risultare veritiere le parole pronunciate dal fotografo siciliano Ferdinando Scianna durante una conferenza:

Fotografare è una maniera di vivere. Ma importante è la vita, non la fotografia. Importante è raccontare. Se si parte dalla fotografia non si arriva in nessun altro posto che alla fotografia<sup>81</sup>.

La fase di cristallizzazione che la pratica fotografica innesca non solo si limita a mettere in luce un aspetto peculiare di una sezione di realtà ma, proprio nel tentativo di fissare quest'ultima, ne determina un'automatica falsificazione, partendo dal presupposto che la vita più che rappresentata può essere vissuta (Ferrari 2010).

Nella continuazione di quanto fin qui esposto, risulta utile la presa in considerazione delle riflessioni fatte da Jean-Paul Sartre circa l'immagine, di cui la fotografia costituisce uno dei possibili sottoinsiemi.

Quello che il filosofo fa, in riferimento specificamente all'immagine, è procedere alla confutazione di numerose teorie su di essa, enucleate già a partire da Cartesio, fondate sulla presupposizione di un'immanenza, per il filosofo, illusoria: l'immagine non è un oggetto, cioè un possibile contenuto della coscienza bensì un atto della coscienza stessa. In altre parole, dunque, l'immagine non si offre con la consistenza di un dato reale, ma si risolve in un processo intenzionale i cui poli sono la coscienza e l'oggetto verso cui essa trascende<sup>82</sup>.

Senza addentrarsi troppo nell'astrazione che la trattazione filosofica comporterebbe, si lasci aggiungere che per Jean-Paul Sartre l'immaginazione non è altro che una negazione della realtà visibile, negazione di questo mondo e

---

<sup>81</sup> Le parole del fotografo Ferdinando Scianna sono riprese dalla conferenza da lui tenuta in occasione dell'evento *Dialoghi sull'uomo*, dal titolo "Ambiguo è l'obiettivo. Corpo, immagine, identità" presso il teatro Bolognini di Pistoia, in data 25 maggio 2011.

<sup>82</sup> Gli estratti sono ripresi dalla tesi di laurea, curata dal professor Carlo Sini, di Dario Villa, *Il problema dell'immagine in Sartre*, Milano 2002.

tensione verso un altro mondo. Da un lato, quindi, le cose, dall'altro la negazione delle cose: questo è l'essere e insieme il nulla entro cui circola l'esistenza.

Nel proseguimento di questo ragionamento, pertanto, possiamo asserire che l'immagine non è altro che una forma della coscienza che non consiste nel negare tutto il mondo, ma nel negarlo solo in parte, e precisamente in quella che consente di porre l'assenza o l'inesistenza di un oggetto che, poi, successivamente, verrà reso presente in immagine.

Date queste premesse, in maniera peculiarmente attinente alla fotografia, il filosofo afferma che «non bisogna credere che per l'oggetto di una fotografia basti di esistere perché la coscienza lo ponga come tale» (Sartre 1948: 36).

In primo piano, allora, il tema della *posizione*: se la coscienza di segno poco ha a che vedere con la determinazione posizionale, caratteristica della fotografia è l'indifferenza alla posizione d'essenza. Questo significa che lo spettatore può restare indifferente rispetto all'esistenza di individui che pur vede raffigurati in fotografia, per esempio sulla prima pagina di un quotidiano.

Ciò che conta nell'immagine «è il carattere tetico dell'intenzione, e non già l'esistenza o l'inesistenza del soggetto» (Ivi).

Poiché è solo il carattere tetico dell'intenzione a far sì che l'immagine venga percepita come esistente, nulla vieta di porre come esistente un essere di pura fantasia e, viceversa, restare indifferenti all'esistenza di un individuo fotografato. Le fotografie, quindi, possono in certi casi “non dire niente” a chi le osserva.

Questa conclusione sartriana suona di primo acchito paradossale: la fotografia infatti dovrebbe essere il mezzo tecnico per antonomasia atto a rendere il reale nella sua veridicità. Questa non è solo l'opinione di coloro che hanno a che fare con la fotografia da profani, ma anche di chi pratica la fotografia come mestiere, come il celebre fotografo Edward Weston.

Afferma infatti (Weston 1941: 56):

Il fascino che la fotografia esercita sulle nostre emozioni [...] è largamente dovuto alle sue qualità di autenticità. Lo spettatore ne accetta l'autorità e, vedendola, crede necessariamente di aver visto quella scena o quell'oggetto esattamente come se fosse stato là.

La questione dell'autorità della fotografia viene messa in discussione dalle parole sartriane; affermare che «le persone di cui guardo la fotografia sono bensì raggiunte attraverso essa, ma senza posizione esistenziale» (Sartre 1948: 37) significa che la foto può lasciare lo spettatore in uno stato di indifferenza, degradando anche il valore della foto come testimonianza di autenticità<sup>83</sup>.

In questo processo, ponendosi nella regione dell'*intransitività transitiva*, la fotografia si dispiega nel presente contemporaneamente come ripresa e possibilità di re-interpretazione del passato, come prefigurazione e perpetramento nel futuro oltre che come conferma dello *status* attuale, facendo assurgere alla dimensione temporale una posizione di primo rilievo<sup>84</sup>.

Questi meccanismi sono di particolare importanza per comprendere le dinamiche che si esplicano nell'uso odierno della fotografia in Facebook, come verrà messo in luce nella parte analitica.

### 2.2.2 Il confronto con l'immagine e i racconti fotografici

Per una trattazione esaustiva delle dinamiche legate alla fotografia è necessario valutare il rapporto che lega l'uomo alla sua immagine, ovvero alla rappresentazione di sé che nel lucido fotografico trova un supporto di primaria importanza.

Se ci venisse chiesto di ragionare sulla nostra immagine e di descriverla penseremmo subito, probabilmente, a quella che vediamo riflessa nello specchio e a quella soggiacente nella fotografia.

Eppure esiste un'altra immagine interna che abbiamo di noi stessi, una sorta di autopercezione che scaturisce dal di dentro e che è il primo palesamento della nostra figura, sebbene abbia come referenti sempre noi stessi.

---

<sup>83</sup> Come sottolinea Dario Villa «queste riflessioni pongono il problema della corrispondenza o meno delle immagini a oggetti e cose reali. Se una foto può essere esperita senza che entri in gioco una posizione d'essenza, bisognerebbe riflettere su cosa impedisce che invece venga fatto il contrario di fronte a un'immagine di un essere fantastico. Di certo Sartre, ai tempi di "Immagine e coscienza", non poteva immaginare gli sviluppi delle tecniche di fotomontaggio e fotoritocco al computer, a causa delle quali la fotografia ha allentato quella connotazione di testimone del vero che inizialmente la caratterizzava».

<sup>84</sup> Il transito che la fotografia consente, cioè il passaggio da una cella cronologica all'altra, è di per sé intransitivo, poiché si configura come rimando e non come spostamento effettivo del tempo; anche da questo punto di vista la fotografia persegue il regime della traccia, così come messo in luce da Francesco Casetti.

Anche le persone cieche dalla nascita hanno, infatti, un'immagine interna di sé e del loro volto, con i relativi risvolti di tipo fisiognomico (Ferrari 2010).

In altre parole ogni individuo ha un preciso e automatico senso di sé, del proprio volto e del proprio corpo: Stefano Ferrari parla in questo caso di «sensibilità propriocettiva» e così la definisce (Ferrari 2010: 54):

Flusso sensorio continuo ma inconscio proveniente dalla parte mobile del nostro corpo, che ne controlla e ne adatta di continuo la posizione, il tono e il movimento, in modo che però a noi rimane nascosto perché automatico e inconscio.

Il soggetto è prima di tutto ciò che crede di essere. Scrive Milan Kundera (Kundera 1990: 46):

Immagina di vivere in un mondo senza specchi. Il tuo viso lo sogneresti e lo immagineresti come un riflesso esterno di quello che hai dentro di te. E poi, a quarant'anni, qualcuno per la prima volta in vita tua ti presenta uno specchio. Immagina lo sgomento! Vedresti un viso del tutto estraneo. E sapresti con chiarezza quello che ora non riesci a comprendere: tu non sei il tuo viso.

L'illusione che il nostro volto esprima il nostro io è, per Milan Kundera, la *conditio sine qua non* dell'esistenza.

Questa è, però, un'illusione che ci riesce facile sostenere e, per il fatto che sia anche condivisa e consolidata, il nesso identificatorio che la genera viene soddisfatto; la consapevolezza che di illusione si tratti non è, però, cosa nuova poiché altrimenti non si riuscirebbe ad affrontare il tempo né ogni forma più grave che modifica il corpo e il volto.

Prima di arrivare allo specchio e poi alla fotografia, la percezione che noi abbiamo della nostra immagine passa dagli occhi degli altri.

Scrive a riguardo Stefano Ferrari che «l'espressione dei nostri sentimenti viene paragonata a quella che in situazioni analoghe abbiamo visto sul volto degli altri e ora la ripetiamo, o immaginiamo di ripeterla su di noi» (Ferrari 2010: 58).

Nella formazione della percezione della nostra immagine interna un ruolo non secondario è quello rivestito dai ricordi, dalla memoria che noi abbiamo della

nostra immagine nella sua esternazione, legata per lo più, alla vista di ritratti e fotografie; ecco che la foto inizia ad accennare la sua funzione di coadiuvante nella gestione della nostra rappresentazione, in quanto forma d'arte; e l'arte «è ciò che è in grado di restituirci la capacità di vedere di nuovo le cose, di ridare un senso al mondo» (Ferrari 2010: 67).

Attraverso la fotografia è possibile trovare conferma del nostro esserci e di esserci in un certo modo.

La fotografia è, dunque, molto più che il congelamento di un'immagine allo specchio, non solo nel senso tecnico rimarcato da Jonathan Miller, ma anche nel suo significato filosofico più profondo;<sup>85</sup> come scrive Luigi Pirandello «chi vive, quando vive non si vede... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo» (Pirandello 1990: 614).

Che senso ha, allora, il fotografare? L'iter che la fotografia ha avuto nel corso dei secoli l'ha condotta dall'essere pratica riservata a un pubblico ristretto e adoperata in un ambito piuttosto circoscritto quale quello scientifico, a vera e propria arte, fino a comunicatore ineliminabile della società moderna, come l'uso/abuso delle foto in televisione, sui giornali, in rete testimoniano.

Nell'intraprendere questo passaggio, però, sono scaturite una serie di riflessioni che attingono in primo luogo alla ricerca, propria di ogni fotografo, professionista e non, della verità che si può imprigionare nello scatto; particolarmente significativo è, a proposito, questo aneddoto che racconta di un fotografo, chiamato a svolgere un reportage sulle condizioni di vita delle tribù del corno d'Africa che gli avrebbe consentito un salto di carriera<sup>86</sup>.

Un giorno, l'operatore prese contatti con un capo villaggio per fotografare una bambina malata e denutrita, emblema delle condizioni di quell'area di mondo.

---

<sup>85</sup>Jonathan Miller, in *On reflection*, sottolinea come il processo fotografico sia ben più complesso di quello che potrebbe apparire e non si configuri semplicemente come congelamento dell'immagine allo specchio; occorre, infatti, affinché si realizzi, oltre al procedimento chimico, anche un sofisticato procedimento ottico che presuppone un preciso sistema di lenti in grado di dare la giusta messa a fuoco.

Per approfondire si rimanda a Jonathan Miller, *On reflection*, National Gallery Publications Limited-Yale University Press, Londra 1998.

<sup>86</sup> Il racconto, qui proposto in forma sintetizzata, è stato reperito dalla pagina web <http://www.alfonsigianni.it/2011/11/18/il-significato-della-fotografia>.

Concordò con la madre della piccola di scattare la foto all'interno della casa, sul letto, con per sfondo la parete fatta di fango e paglia.

La bambina, che doveva essere ritratta da sola, non voleva, però, staccarsi dalla madre; poiché le cose andavano per le lunghe, il fotografo strappò letteralmente la piccola dalle braccia della mamma per metterla nella posizione voluta e, poi, scattò.

La foto ebbe uno straordinario successo: la smorfia di dolore della bambina venne interpretata dal pubblico come la prova tangibile delle sue precarie condizioni di vita: nessuno poteva immaginare a cosa fosse dovuta, in realtà, la sua sofferenza in quell'istante.

La fotografia non può raccontare la verità assoluta; ma se ciò risulta di facile accettazione in riferimento alle altre arti, quando lo si accosta a essa diventa, di difficile ammissione, come se dalla fotografia ci si aspettasse una qualche e maggiore oggettività, in virtù della sua appartenenza alle arti mimetiche<sup>87</sup>.

Forse, perché, la fotografia ha sempre svolto il fondamentale ruolo di testimone oculare di tanti fatti e avvenimenti che hanno caratterizzato la storia.

Afferma, infatti, Susan Sontag: «le immagini paralizzano, anestetizzano. Un evento noto attraverso e fotografie diventa palesemente più reale di quanto lo sarebbe se le fotografie non le avessimo mai viste» (Sontag 2004: 19).

In realtà, la fotografia offre sempre una visione parziale e soggettiva, limitata nel tempo e nello spazio, che trasmuta un attimo in eternità e un punto nell'intero universo: è necessario che tale meccanismo risulti chiaro in tutte le sue sfaccettature perché si possa comprendere il senso ultimo della fotografia.

Si potrebbe, allora, affermare con Serge Tisseron che «l'immagine non è il riflesso del mondo, è il mezzo che l'uomo ha inventato per misurare la distanza che separa il mondo reale da quello delle sue rappresentazioni»<sup>88</sup>.

Ogni fotografia presenta le stesse caratteristiche attribuibili a un racconto; al suo interno, infatti, ci sono protagonisti e comparse, c'è una trama, uno stile, un significato e, sempre, un piano oggettivo/denotativo e uno soggettivo/connotativo, che vanno a creare quello che potrebbe esser definito come *paradosso fotografico*.

---

<sup>87</sup> Cfr. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>88</sup> La citazione è realizzata da Serge Tisseron, "A proposito di Eugene Smith: cos'è un'immagine emblematica?", in Eugene Smith, *Il senso dell'ombra*, Federico Motta Editore, Milano 1999.



Sia la scrittura che la fotografia sono strumenti atti a perpetrare la memoria ed entrambi si configurano come estensione delle capacità umane; scrive a tal proposito Sigmund Freud (Freud 1978: 581):

Con gli strumenti di cui entra in possesso, l'uomo perfeziona i suoi organi-motori e sensori- oppure sposta le frontiere della loro azione. I motori gli mettono a disposizione forze immani, le quali, come i suoi muscoli, possono essere impiegate in qualsiasi direzione; navi e aeroplani fanno sì che né l'acqua né l'aria possano più ostacolare i suoi movimenti. Con gli occhiali corregge i difetti delle sue lenti oculari, col telescopio scruta spazi immensi, col microscopio sconfigge i limiti posti alla visibilità dalla struttura della retina. Con la macchina fotografica ha creato ciò che fissa le impressioni fuggevoli alla vista.

La capacità mimetica della fotografia sembra connaturata alla sua stessa natura, insita in quel procedimento meccanico che permette di far apparire un'immagine in modo oggettivo, in base alle leggi dell'ottica e della chimica; gli usi che della fotografia sono stati fatti, si pensi ai reportage o ai manifesti pubblicitari, hanno portato se non al corroborare questa teoria; sostiene Pierre Bourdieu (Bourdieu 2004: 129):

La fotografia è un sistema convenzionale che esprime lo spazio secondo le leggi della prospettiva [...] e i volumi e i colori per mezzo di gradazione che vanno dal nero al bianco. Se la fotografia è considerata come una registrazione perfettamente realista e oggettiva del mondo visibile, è perché le si sono assegnati [...] degli impieghi sociali realisti e oggettivi.

Una valutazione relativa al grado di realismo di cui l'arte fotografica è portatrice, correlato alla fotografia in sé e allo *status* che nel corso del tempo le è stato attribuito.

Interessante a questo proposito è l'antitesi, evidenziata da David Freedberg, tra reazione e repressione, che l'intellettuale riferisce specificamente al momento di osservazione dell'immagine. David Freedberg, infatti, constatando con molteplici esempi la capacità attrattiva propria dell'immagine, sostiene che essa trovi fondamento nella convinzione del suo inevitabile potere, convinzione che

«non può essere considerata solo come apparente ma che sembra riflettere piuttosto una realtà cognitiva» (Freedberg 2009: 22).

Tale convinzione risale a quell'insieme di convenzioni sociali verso cui diventiamo sempre più inconsapevoli, ma che continuano a condizionare fortemente il nostro approccio all'immagine; se da una parte, dunque, l'immagine esercita un'incontrollabile forza reattiva nello spettatore, dall'altra, determina uno stato repressivo, poiché il soggetto, non riuscendo a comprendere il processo per cui ciò che l'immagine suscita in lui dall'immagine stessa finisce col traslitterarsi sulla propria persona, preferisce archiviarlo in una zona della psiche.

Alla base di tutto, la constatazione fatta ancora da David Freedberg, per cui si riconosce ai corpi rappresentati nelle immagini «lo status di corpi vivi» (Ibidem: 27); in tale affermazione non si deve ravvisare tanto il rimando alla circostanza che l'individuo raffigurato è ed è stato, quanto il complesso vortice di implicazioni, più o meno razionali, che si ripercuotono su chi si trova a osservare l'immagine.

Ne *Il messaggio fotografico*, saggio dedicato da Roland Barthes alle fotografie presenti sui giornali, lo studioso sostiene che la fotografia si mostri al lettore come un messaggio senza codice: gli elementi che lo costituiscono non sono segni autentici poiché non li si può considerare altro rispetto al proprio oggetto. C'è un segno qualora vi sia un principio di trasformazione; ma in una foto, nel passaggio dall'oggetto all'immagine, non vi è mai trasformazione; dunque non ci sono segni né un codice che li organizzi.

Eppure la fotografia comunica: accanto al messaggio denotato -quello che si sviluppa, per così dire, in presa diretta, in assenza di un codice- è presente un ulteriore messaggio connotato, definibile come il senso comune con cui un certo scatto viene letto (Barthes 2001).

Ne la *Camera chiara* si assiste, però, a un cambiamento di rotta metodologica da parte di Roland Barthes.

Nodo fondamentale risulta il legame che unisce la fotografia con il proprio oggetto, un legame che è riconducibile al concetto di traccia del quale l'autore dà la sua personale interpretazione; la fotografia svolge, certamente, la sua funzione di riporto, ma non sull'oggetto fisicamente inteso, bensì sul suo tempo

di vita. L'essenza della fotografia sarebbe, dunque, la certificazione di una presenza, la possibilità di pensare che l'evento raffigurato è stato veramente, da qualche parte, in un dato momento (Scalabroni 2003).

Così Roland Barthes si interroga sulle caratteristiche dell'immagine, sull'effetto da essa prodotto sul soggetto e si chiede cosa vi sia al di là dell'immagine.

Per fare questo si pone in una dimensione affettiva, l'unica in grado di portare all'essenza, al *noema* della fotografia.

L'immagine stordisce, sommerge il soggetto, perché gli impedisce di estraniarsi da essa e allo stesso tempo di collocarla in una dimensione cognitiva certa.

È questo il motivo per cui la società affianca sempre all'immagine il supporto rassicurante del messaggio verbale.

Se l'immagine rimanda con tale forza all'affettività, meglio, allora, affrontarla attraverso l'esperienza fenomenologica: per rendere conto del senso dell'immagine bisogna analizzare tutta la serie di reazioni emotive che il soggetto prova dinanzi a essa. Scegliendo di assumere una posizione, per così dire, senza cultura, e abbandonando le educate prospettive scientifiche, Roland Barthes rifiuta di affrontare il problema generale della fotografia poiché si dovrebbe, ogni volta, osservare la singola foto di fronte al singolo soggetto.

Gianfranco Marrone, studioso di Roland Barthes, precisa che non si tratta di sostituire all'oggettività della scienza la soggettività dell'emozione, piuttosto, di giungere alla cosiddetta *mathesis singularis*, un approccio che cerca di coniugare rigore del metodo e vaghezza dei sentimenti, facendo affiorare l'universalità della fotografia attraverso l'esperienza del singolo.

Per Roland Barthes la fotografia ha la caratteristica di nascondere se stessa esibendo la realtà per quello che è; essa adotta un linguaggio deittico, che indica la realtà senza significarla, ponendosi allo stesso piano del grado zero della scrittura (Marrone 1994).

Nell'immagine fotografica lo stereotipo si dissolve nell'artificio meccanico che si mette da parte per esibire l'essenzialità dell'immagine: ciò che vediamo è l'oggetto referenziale. Da qui, l'impossibilità di pensare l'immagine fotografica come un tipo di segno: l'indissolubilità di significante e referente fanno della fotografia, come afferma ancora Roland Barthes, «dei segni che non si apprendono bene, che vanno a male, come il latte. Qualunque cosa essa dia a

vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che noi vediamo non è lei» (Barthes 2003: 8).

Per cogliere l'essenza fenomenologia della foto, Roland Barthes si interroga, in qualità di *spectator*, sulla logica dell'affetto fotografico, sul perché si amino certe foto e non altre, ma non per presentare una tabella di gusti/disgusti/indifferenze, ma per argomentare una serie di umori.

La fotografia non è indagata in sé, ma attraverso una serie di immagini che suscitano la sua attrattiva, che gli provocano gioie sottili, mentre per altre non prova che indifferenza e irritazione.

Scrive Roland Barthes: «decisi di assumere come punto di partenza solo poche foto, quelle che ero sicuro esistessero per me» (Ibidem: 20).

Il sentimento che si prova di fronte a un'immagine fotografica, sostiene ancora Roland Barthes «è un'agitazione interiore, una festa, un lavoro se vogliamo, la pressione dell'indicibile che vuole esprimersi» (Ivi).

Roland Barthes sottolinea che lo *spectator* affronta l'esperienza dell'immagine diversamente, a seconda che venga colpito nella sua coscienza culturale o nel suo mondo di affetti.

Nel prosieguo della sua dissertazione, lo studioso arriva alla distinzione, presente già nelle prime pagine de *La camera chiara*, tra *studium* e *punctum*: lo *studium* è ciò che suscita l'interessamento generale, il desiderio noncurante, il semi-volere dell'osservatore.

Si tratta, dunque, dell'investimento culturale che la foto esige dal suo osservatore, l'intenzione dell'*operator* di veicolare un messaggio, di proiettare i propri miti nell'immagine, di suscitare nello *spectator* reazioni emotive che quest'ultimo può recepire o meno ma che sono, comunque, culturalmente definite.

Il *punctum* è, invece, strettamente legato alla soggettività dello *spectator*, è un punto, un oggetto, un particolare all'interno dell'immagine, a volte un elemento del tutto secondario, dal quale siamo colpiti in modo involontario; è, in altre parole, un dettaglio, che modifica la percezione che si ha dell'immagine, di una qualcosa, grazie al quale la foto non è più una foto qualunque.

Se attraverso lo *studium* una fotografia può informare, sorprendere, significare, invogliare, il *punctum* s'impone proprio come oggetto parziale e involontario; il

primo appartiene, pertanto, alla categoria del *to like*; il secondo a quella del *to love* (Barthes 2003).

La fotografia, pertanto, agisce tanto sul piano emotivo quanto su quello razionale, creando un turbinio di sensazioni per le quali non fornisce, però, un manuale che istruisca su come decodificarla, rendendo inscindibile l'antitesi ossimorica soggettivo/oggettivo e assolutamente vana la catalogazione nelle categorie prodotto d'arte/documento scientifico.

Susan Sontang definisce efficacemente questo dualismo attraverso l'endiadi «nubi di fantasia e pillole d'informazione» (Sontang 2004: 61).

In quanto sottoponibile al regime che definisce la traccia, anche la fotografia rimane perennemente ancorata alla dimensione narratologica che ogni volta innesca, muovendosi contemporaneamente sul piano della pienezza di significato, quello che comunica quando la si osserva, e su quello dell'incompiutezza di senso, che sempre conduce a richiedere un attivismo e un intervento propositivo da parte del soggetto interpretante (De Rosa 2010).

Spaziando in continuazione dal palesamento di un'oggettività alla richiesta di una personale interpretazione dell'osservatore, la fotografia manifesta il suo connaturato dinamismo e la sua indefinibile natura, che renderebbe coercitivo qualsiasi intervento definitorio, il quale altro non causerebbe che un'amputazione del significato fotografico stesso fatto di tecnica, di scienza ma anche di storie e percorsi, elementi questi che solo nel regno dell'arte ritrovano la loro sinergica fusione.

## Capitolo 3

### L'EGOCENTRISMO DEL CORPO

#### 3.1 Il dilagare dei corpi: introduzione al tema

Il tema del corpo e il rapporto che le persone hanno con esso è stato a lungo indagato dalle scienze umane; oggi, i discorsi relativi alla corporalità rivestono un ruolo cruciale all'interno del dibattito socio-antropologico e psicologico, poiché il corpo ha assunto una posizione centrale nelle pratiche quotidiane *tout-court*.

All'interno del capitolo si cercherà di mettere in luce in che modo debba essere intesa questa centralità, ovvero quali significati il corpo assume e veicola nella società contemporanea, quali sono i fattori che supportano questa dimensione corpocentrica e quali sono le conseguenze di tale centralità<sup>89</sup>.

Alla base della trattazione in oggetto vi è la dicotomia instauratasi tra la nuova cultura del corpo e la progressiva scomparsa della consapevolezza della dimensione interiore dell'uomo, sempre più orientato, in maniera esclusiva, verso la venerazione e il mantenimento della bellezza di superficie<sup>90</sup>.

Significativa è la descrizione fornita, a riguardo, da Vittorino Andreoli (Andreoli 2012: 98):

L'uomo di superficie<sup>91</sup> non ha una dimensione interiore, è il rivestimento del vuoto, come quei palloncini da luna park che si gonfiano fino ad assumere forme diverse, vuoi un pagliaccio, vuoi un cane, vuoi un fiore, vuoi un razzo, pur sempre immagini d'aria destinate a svuotarsi nel nulla.

Al di là, dunque, dell'evoluzione relativa alle teorie del corpo, ciò che si desidera qui analizzare sono i presupposti e le conseguenze di una visione sociale che fa

---

<sup>89</sup> La presenza di questo capitolo e il focus orientato verso la concezione odierna del corpo è funzionale alla parte di ricerca empirica, poiché il materiale fotografico che si è scelto di analizzare concerne le sole fotografie raffiguranti corpi o parti di corpo dei soggetti.

<sup>90</sup> La tesi in questione è supportata da molteplici studiosi, come si darà conto nel prosieguo del capitolo: si è scelto di partire con Vittorino Andreoli per l'incisività e chiarezza d'analisi del tema in oggetto.

<sup>91</sup> Con l'espressione perifrastica *uomo di superficie*, da cui prende il nome l'opera omonima dello psichiatra, Vittorino Andreoli sintetizza la conformazione dell'uomo postmoderno, dedito al culto estenuante e sterile della bellezza epidemica e del corpo, in quanto strumento esclusivo della manifestazione di tale bellezza.

della corporalità il mezzo d'espressione e di giudizio di una bellezza estetica fine a se stessa e monopolizzante.

La bellezza diventa lo scopo della vita e il piacere esteticamente agli altri, al di là delle proprie preferenze personali, il fine da raggiungere (Andreoli 2012): la dimensione umana si ripiega sulla sola dimensione esteriore, fatta di corpo; le differenze estetiche di *gender*, che pur permangono, si attenuano all'interno di uno spazio d'espressione ambivalente in cui «essere brutti significa essere malati, moribondi, sofferenti di bruttezza» (Andreoli 2012: 102).

Se, dunque, la bellezza continua ad avere una valenza positiva laddove conduca alla dimensione della profondità, del benessere, dell'autostima, diviene, invece, dannosa per il sostrato identitario e relazionale quando in essa si verifica la riduzione totale dell'uomo; «se si è belli si è rincorsi e perfino amati, altrimenti non si esiste: nessuno ti vede anche se ci sei» (Ivi).

I discorsi odierni relativi al corpo passano da questo assunto di base, dall'identificazione riduttivistica tra persona e bellezza; e poiché la bellezza è solo estetica e le forme estetiche si esprimono mediante la corporalità, le fondamenta dell'analisi poggiano sull'uguaglianza fallace persona = corpo.

Le crisi e le mutazioni del corpo, molteplici e inevitabili, diventano, in mancanza di filtraggio, crisi della persona nel suo complesso dal momento che senza corpo e senza incarnazione si crede non esista esistenza (Belting 2013).

Occorre ricollocare opportunamente la dimensione estetico-corporale nello spazio sociale per potersi sdoganare da una visione *body-oriented* quale quella dilagante oggi ma, per farlo, è necessario mettere in luce, come si tenterà di fare nelle pagine successive, i meccanismi sottesi a questo tipo di convinzione.

### 3.2 Estesie corpocentriche

Il corpo ha costituzione naturalistica e biologica *in primis*; ma i suoi attributi biologicamente determinati si intrecciano fin da subito con le dinamiche sociali, sociologiche e culturali di ogni individuo.

È opportuno, quindi, scardinare l'apparato biologico da quello sociologico, per osservare che tipo di relazione si è instaurata tra i due ambiti, per comprendere il ruolo centrale che la dimensione corporale occupa all'interno della società odierna e per capire le connotazioni di cui il corpo è stato rivestito.

Paola Borgna, analizzando le fasi che conducono dal femminismo egualitario alla differenza sessuale, passando per il costruzionismo sociale, rileva come la concezione del corpo si modifichi in base ai regimi di significato attribuiti alla sfera biologica del corpo da una parte e a quella sociologica dall'altra.

Il femminismo egualitario<sup>92</sup> parte dalla valutazione di una mente sessualmente neutra e di un corpo, invece, determinato biologicamente in maniera sessuata: le condizioni sociologiche sono quindi determinate da quelle biologiche e, dunque, per mutare le prime, l'unica via percorribile è la modificazione delle seconde.

Nel costruzionismo sociale si annovera un corpo biologicamente determinato ma fisso e storico, che assume significati peculiari in base alla società di riferimento: secondo questa teoria ogni azione sul corpo sarebbe nulla; gli unici interventi possibili per modificare la valenza e i significati della corporalità devono essere attuati sulle credenze e sugli atteggiamenti sociali e culturali.

Con la differenziazione sessuale il corpo diviene inscindibilmente culturale, sociale e biologico: è il luogo del conflitto economico, politico, sessuale e intellettuale, è lo strumento da cui passa la vita relazionale, identitaria e sociale del soggetto (Borgna 2005).

Scriva, infatti, Paola Borgna (Borgna 2005: 6):

Il corpo non è una forma puramente naturale: esso rappresenta un luogo in cui si inscrivono i rapporti prevalenti di dominio e subordinazione.

A questo proposito si inserisce la riflessione fondamentale, condotta da Judith Butler, circa la distinzione tra genere e sesso, in cui si esplica pienamente l'intersecarsi tra dinamiche biologiche e culturali.

Il sesso, ovvero la distinzione tra *gender* presente a livello biologico, rappresenta il livello naturale in cui il corpo si manifesta: è una dimensione naturale in quanto senza valore, simbolicamente neutra.

Il genere, invece, è il significato sociale che il sesso assume all'interno di una determinata cultura.

---

<sup>92</sup> Per approfondire la terminologia femminismo egualitario, costruzionismo sociale e differenziazione sessuale si rimanda a Paola Borgna, *Sociologia del corpo*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.

Sull'idea di femminismo egualitario si legga anche l'articolo critico di Alain de Benoist, "La diversità dei sessi genera civiltà", ne *"Il Giornale"*, 24 settembre 2008.



Genere e sesso non sono in opposizione tra loro, bensì in un rapporto sottoinsiemistico dove il genere ingloba il sesso e lo sostituisce, conferendogli così totale concretizzazione: il corpo acquista valore nel momento in cui acquista carattere sociale (Butler 1996).

Si evince quindi che, nel momento in cui il corpo diventa univocamente lo strumento attraverso cui l'individuo esprime e comunica se stesso, allora l'investimento emotivo e pratico su di esso acquisisce una rilevanza sostanziale nelle pratiche quotidiane.

Il mantenimento e il perdurare dello *status quo* in oggetto, ovvero della corpocentricità odierna così intesa, si spiega nell'azione del potere disciplinare moderno, che favorisce e sostiene i processi di produzione della soggettività mono-indirizzati verso le pratiche di gestione della corporalità; i corpi docili<sup>93</sup>, osservati da Michel Foucault, sono il campo d'azione delle teorie di anatomopolitica del corpo umano che, sullo sfondo di una bio-politica dilagante, rendono i corpi funzionali al mantenimento dei rapporti di dominio e subordinazione stabiliti (Foucault 1984).

Per rendere la docilità completamente funzionale al sistema, è necessario, però, che i corpi oltre che docili siano anche flessibili (Borgna 2012), ovvero sempre suscettibili di modifica; si concretizza l'idea di corpo come campo sempre aperto di scelte e opzioni attuabili in modo pragmatico: il corpo viene sfidato nella sua materialità e i moderni strumenti tecnologici divengono il mezzo con cui la sfida può essere efficacemente attuata.

Afferma Susan Bordo a riguardo (Bordo 1997: 150):

Una tecnologia originariamente finalizzata a prendere il posto di parti malfunzionanti ha generato un'industria e un'ideologia altamente alimentate da fantasie di rimodellamento, trasformazione e correzione; un'ideologia del miglioramento e del cambiamento senza limiti, che rappresenta una sfida alla storicità, alla mortalità e alla materialità stessa del corpo.

---

<sup>93</sup> È la celebre espressione teorizzata da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire*; Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993.

Il tentativo di superamento dei limiti corporei avvicina a un'idea di corpo come progetto su cui agire costantemente per comunicare il proprio sé: il corpo diviene a tutti gli effetti «un portatore visibile di identità di sé» (Giddens 1995: 41).

Il corpo è l'ambito in cui ogni individuo può manifestare, sfruttando tutti gli strumenti a disposizione, la propria presenza e la propria essenza, anche se ciò avviene in maniera individualista e privatizzata. Nell'assenza delle grandi strutture e delle grandi narrazioni della società attuale, il soggetto riversa le proprie incertezze e angosce sull'iniziativa privata di cura e gestione del corpo dove, nell'illusoria libertà di scelta e azione, finisce in realtà per muoversi all'interno di paradigmi culturali e sociali già prefissati che sostengono e alimentano le tacite norme bio-politiche (Bauman 1999).

L'individualismo corporeo della società occidentale affonda le proprie radici nel Rinascimento, periodo in cui il corpo inizia a essere inteso come possesso; la dimensione corporea diventa, infatti, l'involucro del soggetto e il luogo del limite della sua libertà; ma, contestualmente, essa è anche oggetto privilegiato di attività di modellamento e oggetto d'espressione della volontà di dominio dell'uomo (Le Breton 2007).

Si inizia, quindi, a scorgere quell'atomismo corporeo, caratterizzante l'oggi, dove il corpo è fattore di individuazione per il soggetto, sebbene venga considerato dal soggetto stesso come isolato dalla sua persona «in una sorta di d'indifferenza all'uomo al quale presta il suo volto» (Le Breton 2007: 50).

Con la rivoluzione galileiana, come messo in evidenza da Alexandre Koiné, la misura, l'esattezza e il rigore diventano parametri essenziali nella valutazione e nella gestione del corpo poiché si passa, anche in questo ambito, dal mondo all'incirca, all'universo della precisione (Koiné 1996); la filosofia cartesiana porta a un gerarchizzazione negativa del corpo che, non essendo strumento della ragione in quanto discinto dalla presenza umana, inizia a essere valutato come realtà accidentale indegna del pensiero: è l'ovvia conseguenza dell'affermazione del modello meccanicista cinquecentesco<sup>94</sup>, assunto a paradigma di intellegibilità del mondo che, con la sua applicazione anche in campo biologico, subordina il vivente al modello della macchina, dove finisce con l'esaurirsi

---

<sup>94</sup> Gli strascichi di tale modello sono ancora potentissimi: basti pensare al motto «il corpo è una macchina perfetta» che affonda qui le sue radici.

completamente. Per questo nel Seicento, in un'ottica di non completa sottomissione al meccanicismo, si cerca di correggere e modificare il proprio corpo, di ripararlo, al fine di conferirgli una dignità che non potrebbe avere restando solo un organismo (Le Breton 1999).

Nella società occidentale moderna, come prima evidenziato, il corpo si configura come segno dell'individuo; al corpo appartiene la matrice identitaria di ogni soggetto, o meglio: nel corpo, si riduce la sua matrice identitaria.

Come ben enucleato da David Le Breton, infatti, accanto a un corpo quotidiano che viene rimosso, simbolizzato nelle sue pratiche e tradotto in una messa a distanza che ritualizza l'elusione e regola il contatto fisico; accanto a un corpo che si fa invisibile, per tornare a manifestare la sua concretezza fisica solo in momenti peculiari, quali la malattia, l'impresa fisica impossibile, la separazione dalle persone amate, la gestazione, il ciclo mestruale, il piacere sessuale, la tenerezza quotidiana (Le Breton 2007), si erge un corpo ostentato ed esposto che non è, però, il corpo della quotidianità<sup>95</sup>.

Quest'ultimo corpo è quello a cui la persona si eguaglia, attribuendogli, dopo averlo privato della mente e dell'anima, il ruolo di soggetto; è questo corpo che viene continuamente ridefinito e modificato in un crescente fenomeno di estetizzazione; è con questo corpo che gli individui reputano di essersi liberati dagli schemi e dai vincoli sociali.

La liberazione è però, ovviamente, del tutto illusoria; non solo dietro essa si cela il semplice elogio del corpo giovane, pulito, leggero e seducente<sup>96</sup> (Le Breton 2007), ma, soprattutto, l'atteggiamento ossessivo nelle pratiche di gestione ed esposizione del corpo si configura come perseguimento pedissequo di imperativi provvisori e fortemente valorizzati dal capitalismo liberale per il mantenimento delle sue logiche essenziali di consumismo<sup>97</sup>: Jean Boudrillard

---

<sup>95</sup> Il corpo a cui David Le Breton fa qui riferimento è quello promosso dalle pubblicità, dalla televisione, dai Social Media, ovvero il corpo ideale, e come tale irraggiungibile.

<sup>96</sup> David Le Breton, nel suo saggio *Antropologia del corpo e modernità*, dedica diversi capitoli a quelle condizioni corporee tipiche di situazioni peculiari come l'anzianità o la malattia, dove il corpo, nella sua sfattezza, diventa intollerabile; cfr. David Le Breton, *Antropologia del corpo e modernità*, Giuffrè Editore, Milano 2007.

<sup>97</sup> Per approfondire questa tematica legata all'influenza del capitalismo moderno sulle pratiche non solo economiche ma anche sociali si rimanda a Lelio Demichelis, *La religione tecnocapitalista. Suddividere, connettere e competere. Dalla teologia politica alla teologia tecnica*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

ben evidenzia come il corpo sia, infatti, il più proficuo oggetto di consumo per il mercato (Boudrillard 1970).

Il rapporto col corpo diventa complesso e faticoso: da un lato l'inferiorità continuamente percepita nei confronti dei modelli estetici promulgati e personificanti la macchina, che porta il soggetto a intervenire fisicamente, nella misura del possibile<sup>98</sup>, sulla propria corporalità (Anders 2003); dall'altra una conoscenza del corpo imprecisa, piena di zone d'ombra, di conoscenze astratte, di immagini corporee in concorrenza le une con le altre, che consentono di parlare di *corpo perso* (Le Breton 2007), di un corpo di cui non si ha più una corretta percezione.

L'elevato investimento simbolico esercitato in questi termini sul corpo fa sì che la sua importanza si palesi, quindi, anche laddove questo paia non essere presente: la comunicazione virtuale, che avviene senza la presenza fisica del corpo, lo rende ancora più necessario poiché qui, rispetto a quanto accade nell'interazione tradizionale, la costruzione di realtà e i meccanismi di rappresentazione del sé assumono una rilevanza maggiore (Paccagnella 2000); nei Social Network a componente visuale prevalente come Facebook, si assiste alla manifestazione di un bisogno estremo di creare immagini del corpo assente e invisibile (Stone 1997) poiché, qualsiasi relazione umana, indipendentemente da dove avvenga, si lega all'uso e alla significanza simbolica del corpo (Goffman 1971); i mezzi digitali odierni, infatti, che pur modificano i meccanismi di percezione ed esperienza del reale, non rendono meno necessario il corpo (Belting 2013).

È possibile, allora, sottolineare come le teorie di differenziazione sessuale, che dipartono dalla valutazione biologica e socio-culturale del corpo, abbiano costituito, nella loro evoluzione storica, il sostrato teorico che ha portato oggi le società occidentali a considerare il corpo come un progetto, continuamente modificabile, a cui affidare, in maniera esclusiva, la comunicazione e l'espressione del sé.

---

<sup>98</sup> Incisiva è l'ironica descrizione fornita a riguardo nell'ultima parte del saggio *L'uomo di superficie* da Vittorino Andreoli a cui si rimanda: Vittorino Andreoli, *L'uomo di superficie*, Rizzoli, Milano 2007.

L'apparato tecnologico da una parte, con le sue innovazioni e la sua pervasività nel tessuto sociale, l'azione dei media<sup>99</sup> e le bio-politiche della religione tecnocapitalista odierna hanno contribuito al mantenimento e alla fomentazione di queste teorie della corporeità, in cui il corpo diventa il sé dell'individuo, come verrà meglio descritto nel paragrafo successivo.

### 3.3 Io sono il mio corpo: cause e conseguenze del problema identificativo tra corpo e persona

Alla base della fallace equazione corpo = persona si insidia quella che Sandra Bartky ha definito *sexual objectification* (Bartky 1990) e che, nel dibattito italiano, è stata introdotta con il termine *oggettivazione sessuale* (Pacilli 2014).

Il concetto di oggettivazione sessuale oltrepassa quello di donna oggetto: l'oggettivazione sessuale designa, infatti, in maniera più globale, il processo in cui le parti del corpo di una persona o le sue funzioni sessuali vengono separate dalla persona stessa in modo artificiale e ridotte a mero strumento in grado, però, secondo la convinzione sottesa a questo fenomeno, di rappresentarla e descriverla nella sua interezza (Pacilli 2014).

L'oggettivazione sessuale si appoggia alle pratiche, sempre più diffuse e abbondantemente nutrite dai media, di sessualizzazione, ben definita da Maria Giuseppina Pacilli, come il «processo tramite cui la nostra società è diventata e continua a diventare, in modo apparentemente inesorabile, satura di rappresentazione sessuale<sup>100</sup>» (Pacilli 2014: 8).

Al di là di questioni di carattere etico o morale da una parte o di apologie della libertà verso il corpo e il sesso dall'altra, il problema reale legato all'oggettivazione sessuale risiede, in primo luogo, nell'automatismo con cui essa si esplica, poiché il suo radicamento all'interno delle pratiche culturali è ormai assai forte; in secondo luogo non bisogna dimenticare come questo fenomeno si inserisca a pieno in logiche di potere che vanno a interessare non

---

<sup>99</sup> Dell'azione dei media si parlerà nel paragrafo successivo, poiché la loro azione è strutturale alla formazione e al mantenimento dell'equazione corpo = persona.

<sup>100</sup> Diversi sono gli autori che accostano tale processo a quello di *pornificazione della cultura* o *cultura striptease*. Si consideri, ad esempio, Brian McNair, *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*, Routledge, Oxford 2002.

solo le differenze di genere e l'orientamento sessuale degli individui, ma anche le etnie e lo status socio-economico (Gill 2012).

Già Immanuel Kant aveva messo in luce, in ambito filosofico, il fenomeno dell'oggettivazione sessuale, evidenziando come la persona non sia più il fine di se stessa ma divenga lo strumento per il soddisfacimento sessuale altrui (Papadaki 2007): la persona passa da soggetto a oggetto (Pacilli 2014), mentre al corpo viene conferito lo status di soggetto, alter-ego dominante della persona oggettivata<sup>101</sup>.

L'oggettivazione sessuale viene esercitata non solo esternamente, cioè sugli altri individui, ma altresì internamente, ovvero verso se stessi: in quest'ultimo caso prende più propriamente il nome di auto-oggettivazione sessuale e si configura come «il modo, più o meno stabile, di guardare se stessi, attribuendosi un valore in funzione del proprio *sex appeal* e del proprio aspetto fisico» (Pacilli 2014: 45).

Il processo di auto-oggettivazione, che pur presenta connotati differenti tra uomini e donne, dipende dalla medesima considerazione e celebrazione del corpo come merce-oggetto in cui si emblemizza l'identità delle persone: nel caso dell'universo femminile questo corpo deve essere molto magro ma con talune parti, quali seno, glutei e labbra, procaci; per il mondo maschile, invece, i *diktat* imperanti sono ipermuscolarità, altezza significativa e forma a V, ovvero spalle grandi e bacino stretto (Baghurst 2006).

È consequenziale, quindi, che le pratiche socio-culturali, attraverso cui i processi di oggettivazione e auto-oggettivazione sessuale si materializzano, siano quelle connesse all'abbellimento di sé; al di là del fatto che qualsiasi dato statistico aggiornato mostri l'incremento profittuale, negli ultimi anni, dell'industria cosmetica, l'aumento nell'uso di integratori alimentari e la crescita di abbonamenti a palestre, centri estetici e abbronzanti (Yoo e Kim 2012), ciò che urge sottolineare è la duplice premessa alla base di tali pratiche: il corpo deve essere bellissimo sebbene sia imperfetto e difettoso (Bartky 1990).

Il corpo-oggetto, ma soggetto imperante dell'agire umano, diventa un cantiere inesauribile di manipolazioni e aggiustamenti di cui sono testimonianza la cura

---

<sup>101</sup> Molto efficace per assimilare il concetto è il testo di Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano 2001, dove il Dottor P., scambiando la moglie per un cappello, se la vuole mettere in testa.

spasmodica per l'abbigliamento, il ricorso iperbolico al *make-up*, la chirurgia estetica<sup>102</sup>, le pratiche di *body-building* e di *body-art*<sup>103</sup>.

Lo studio condotto da Elisa Puvia mostra, in riferimento all'attività femminile del truccarsi, come all'aumentare del livello di auto-oggettivazione e oggettivazione sessuale del soggetto analizzato, diminuisca il riconoscimento verso le proprie capacità umane e relazionali e, di contro, cresca l'uso dei cosmetici<sup>104</sup> (Puvia 2011), considerati come unica possibilità di affermazione personale dell'universo femminile, anche secondo la celebre teoria del *lipstick effect* (Hill 2012).

Come ben sintetizzato da Arthur C. Danto sembra davvero che allora «lì, nel corpo, non ci sarebbe più nessun io» (Danto 1999: 201).

Il problema dell'identificazione tra corpo e persona è un fenomeno piuttosto complesso da indagare, poiché convoglia la sfera personale, quella interpersonale e quella socio-culturale; ciò che preme qui sottolineare è come il corpo oggi, all'interno della nostra società, sia quindi valutato come oggetto, ovvero come insieme di parti giudicate per la loro valenza estetica; sia trattato come processo, cioè come meccanismo dinamico in perenne divenire sui cui si deve intervenire per apportare costanti migliorie (Franzoi 1995); ma venga vissuto come soggetto, indi per cui un miglioramento corporeo equivale a un miglioramento della vita nel suo complesso e, di contro, le sue imperfezioni si traducano in imperfezioni dell'essere.

In un contesto così definito la normatività della bellezza diventa la più importante legge sociale e la cura del corpo un obbligo morale; il corpo intrappolato diventa persona vuota, per la quale niente conta all'infuori della sua corporeità.

---

<sup>102</sup> Questi tre aspetti vengono indagati nel dettaglio da Maria Giuseppina Pacilli, *Quando le persone diventano cose. Corpo e genere come uniche dimensioni di umanità*, Il Mulino, Bologna 2014, a cui si rimanda.

<sup>103</sup> Le pratiche di *body-building* o *sculpting* prevedono il serrato allenamento pesistico, il perseguimento di un rigido regime alimentare e, spesse volte, l'uso di steroidi; con l'iperonimo *body-art* si annoverano le pratiche di *body painting*, *tattooing*, *piercing* e *shaping* (Borgna 2005).

<sup>104</sup> Lo studio condotto nel 2012 dal *Renfrew Centre Foundation For Eating Disorder*, su un campione di 1300 donne, ha mostrato come la motivazione principale che le porta a truccarsi sia quella di non sentirsi nude e di non provare le emozioni negative che avverirebbero in assenza di trucco.

L'identificazione tra corpo e persona, sostenuta dai meccanismi di oggettivazione e auto-oggettivazione sessuale, trova diffusione e mantenimento nell'azione pedissequa dei media; i media, infatti, diffondono costantemente messaggi oggettivanti, e lo fanno in due modi: da un lato propongono senza interruzione e in maniera assillante immagini di corpi dalla perfezione inarrivabile; dall'altro enfatizzano la priorità assoluta del corpo (Aubray 2006); l'unione di questi due contenuti genera, da una parte la creazione di un confronto costante tra il proprio corpo e quello dei modelli proposti<sup>105</sup>, da cui i soggetti escono il più delle volte perdenti, incrementando così l'odio verso il proprio corpo e, contestualmente, il bisogno, avvertito come dovere morale, di correggerlo e migliorarlo; dall'altra determinano un'iper-gerarchizzazione del corpo rispetto a ogni altro aspetto umano.

Tale esito è frutto di un processo di interiorizzazione del modello (Thompson e Stice 2001) in cui gli individui introiettano disvalori mediatici facendoli diventare linee guida della propria esistenza<sup>106</sup>, il cui valore dipende esclusivamente dal proprio aspetto.

Artisti come David Bailey nella sua *Democratic Session* o Riccardo Mannelli, nella sua esposizione *Incantazioni: anatomie dello spirito*<sup>107</sup>, riproducono il corpo nudo nella sua naturalezza, senza i virtuosismi ingannevoli della virtualizzazione; sebbene l'intento rappresentativo dei due artisti sia differente, così come le modalità di raffigurazione<sup>108</sup>, la visione di questi corpi suscita nello spettatore un effetto di sorpresa e straniamento, rinviando a un doppio processo di disconoscimento/riconoscimento: da un lato, infatti, i corpi presentati nelle loro opere sono ben lontani dai corpi-modello proposti dall'apparato mediologico comune, e ciò causa un effetto di disconoscimento rispetto a quello che si è abituati a vedere<sup>109</sup>; dall'altro i lavori dei due artisti, pur presupponendo

---

<sup>105</sup> È il cosiddetto meccanismo della *body comparison*, esercitato non solo tra soggetto e modello proposto dai media, ma anche tra soggetto e soggetto nella vita quotidiana.

<sup>106</sup> Come verrà portato in superficie in sede di analisi, l'interiorizzazione estetica del modello si accompagna alla volontà di poter godere dei benefici sociali ed economici che si reputano associati a quella condizione fisica.

<sup>107</sup> Il lavoro espositivo comprende opere di Félician Rops e di Riccardo Mannelli.

<sup>108</sup> Nel caso di David Bailey abbiamo a che fare con materiale fotografico; nel caso di Riccardo Mannelli, invece, con disegni e segni grafici.

<sup>109</sup> La modalità che qui si configura è quella dell'*agency*, la cui traduzione in italiano con il termine *agenzia* purtroppo non rende il concetto esattamente. *Agency* è un concetto definito dalla filosofia post strutturalista, e nell'idea di Judith Butler è il complesso delle azioni non riconducibili direttamente ad un agente responsabile, consapevole, ma alle azioni impersonali,



un grado di soggettività e costruzione proprio di ogni arte, non propongono corpi né astratti, né deformati, né sottoposti a violenza: sono corpi di persone comuni, ritratti, con fini differenti, nella loro normalità umana: questo genera un effetto di riconoscimento, dal momento che non ci trova più di fronte a qualcosa di lontano da raggiungere, bensì a qualcosa di vicino in cui potersi identificare.

Come ben evidenzia Luca Arnaudo a proposito del lavoro di Riccardo Mannelli, anche se la considerazione può essere estesa senza difficoltà anche a quello di David Bailey, la soglia visiva che viene creata dall'artista è di complesso superamento per lo spettatore ormai abituato a «un'incorporeità vaga» che trova nella dematerializzazione dei mondi virtuali la sua massima espressione e che lo porta a rifuggire dalla genuinità del corpo (Arnaudo 2015: 3).

In altre parole, i media contribuiscono a diffondere, tramite il ricorso continuo a elementi visuali, immagini di corpi ultra-umani che superano i limiti del corpo naturale (Belting 2013) e a cui i soggetti comuni sono chiamati ad assomigliare per non essere esclusi dalle dinamiche sociali<sup>110</sup>.

La tensione continua verso il corpo è sostenuta da un «desiderio di raggiungibilità» (Ariemma 2013: 47) che l'apparato mediologico alimenta e che è, però, destinata a confluire in un'impossibilità di realizzazione, poiché il corpo da vedere e da far vedere è altro rispetto alle immagini di corpi con cui il confronto viene perpetrato e verso cui la tensione è indirizzata.

Scriva Tommaso Ariemma (Ariemma 2013: 75):

Le strategie occidentali del prendere corpo si rivelano strategie ansiose, perché il raggiungimento del nostro corpo è segnato dal paradosso. Non lo raggiungiamo, perché lo superiamo, perché lo teniamo a distanza: per vederlo o darlo a vedere. Ci si rivela sempre l'esistenza di un corpo ulteriore.

---

che sono costruite culturalmente; è, in pratica, il modo di agire nel sociale che abbiamo imparato, osservando le regole e assimilando la cultura che ci è stata impartita. Cfr Judith Butler, *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.

<sup>110</sup> Manolo Farci, che prende in esame il rapporto tra tecnologia e postumano, sottolinea come la problematica si sviluppi secondo due linee contrapposte: da una parte si incrementa la possibilità di intervenire sul corpo umano per superare carenze biologiche; dall'altra si ricerca un potenziamento dell'organismo per poter sviluppare capacità superumane, in quella che viene definita *utopia tecnofila*. Cfr. Manolo Farci, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Franco Angeli, Milano 2012.

Nel caso specifico dell'apparato fotografico di Facebook<sup>111</sup> ad esempio, l'identità viene giocata anche attraverso la scelta e il controllo delle proprie immagini tramite cui viene messo in scena il proprio corpo: il corpo delle fotografie presenti sui profili è altra cosa, però, rispetto al corpo presente al di qua dello schermo (Ariemma 2013); la manipolazione e la gestione del materiale fotografico ritraente il corpo risulta più agevole del controllo sul corpo reale. Quest'ultimo, infatti, nonostante tutti i tentativi fatti per preservarlo nella forma migliore e per sottrarlo a ciò che ne potrebbe causare un deterioramento, continua a sfuggire, portando gli individui a poter operare solo parzialmente su di esso: Michela Marzano sostiene a riguardo che «l'unico corpo che oggi sembra ben accetto è un corpo assoggetto al proprio dominio» (Marzano 2010: 20).

L'azione svolta dai media mostra in maniera evidente come le conseguenze dell'identificazione corpo = persona, oltre che sul piano concettuale, si riversino anche su quello pratico delle dinamiche quotidiane.

I processi di oggettivazione e auto-oggettivazione sessuale che ne sono alla base conducono, infatti, sul versante sociale, a un'exasperazione della violenza di genere<sup>112</sup> e della violenza sessuale (Pacilli 2014)<sup>113</sup>; sul versante individuale a un'insoddisfazione corporea cronica<sup>114</sup>, a disfunzioni sessuali, depressione, abuso di sostanze e disturbi alimentari (Ibidem), oltre che a un aumento dei discorsi sul peso e sul corpo, i cosiddetti *fat talk* e *body talk* (Nichter e Vuckovic 1994).

La *body image*, ovvero l'insieme delle percezioni, dei pensieri, delle emozioni che una persona ha nei confronti del proprio corpo (Thompson 1999) si determina in relazione all'insoddisfazione corporea avvertita e sempre accompagnata da un senso di vergogna e inferiorità rispetto agli altri e, soprattutto, rispetto ai modelli.

---

<sup>111</sup> Il riferimento va a Facebook poiché è il Social Network oggetto di questo lavoro di ricerca.

<sup>112</sup> La violenza di genere include la *sexual harassment*, ovvero le molestie sessuali sul lavoro e la *street harassment*, ossia le molestie in luogo pubblico.

<sup>113</sup> Non è questa la sede per approfondire questo tipo di tematiche: ne si fa accenno per dovere di completezza nella trattazione. Per approfondire si rimanda a Simonetta Ulivieri (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, Franco Angeli, Milano 2014.

<sup>114</sup> Molto spesso l'insoddisfazione corporea si palesa come insoddisfazione per il proprio peso (Botta 2003).

Afferma Maria Giuseppina Pacilli (Pacilli 2014: 99) che si crea:

Una preferenza per delle caratteristiche del corpo diverse da quelle di cui si dispone, unitamente a un senso di disagio per questa differenza percepita.

La riduzione della persona a corpo determina un grave malessere sia a livello personale, come crisi della persona, sia a livello sociale, come crisi dell'umanità: i dispositivi di normalizzazione dell'anima attraverso la disciplina del corpo sono disfunzionali al benessere reale degli individui.

Marino Niola, in riferimento alle dinamiche di nutrimento del mondo occidentale contemporaneo, sottolinea come il controllo degli alimenti, e quindi il controllo sul proprio corpo, divenga il succedaneo di una realtà che sfugge da ogni parte, in un contesto dove la divinità è stata sostituita dall'imperativo morale della cura di sé (Niola 2015).

La cibomania si presenta come un'altra finestra aperta sull'errata identificazione corpo/condizione dell'essere in cui, nel tentativo di avere un corpo sano, la vita si ammala (Ibidem)<sup>115</sup>.

Il corpo, che fin dalla Grecia antica è stato oggetto di culto e venerazione, non è più lo strumento per tendere oltre, né uno degli elementi caratterizzanti la condizione umana; il corpo nella società occidentale attuale diventa ossessione, angoscia, desiderio non soddisfabile, metro di giudizio che porta il soggetto dall'essere uomo-divino a divenire mero animale-oggetto. Non conta l'aura emanata da una persona, la sua dignità, l'atmosfera che crea la sua presenza, come lo spirito giapponese invece rimarcava: ciò che conta è il corpo nella sua fisicità e nel suo decoro, nella sua capacità di adattarsi a modelli in continuo mutamento (Galimberti 2003).

In sintesi, quindi, per introdurre il lavoro che verrà poi condotto in sede di analisi, occorre tenere presente che nella nostra società i discorsi e le pratiche relative al corpo hanno assunto un'importanza più che rilevante per i motivi che sono stati

---

<sup>115</sup> Senza entrare nello specifico della questione alimentare, l'ultimo saggio di Marino Niola a cui si rimanda, compie un'analisi ironica e tagliente sulle problematiche del corpo connesse all'uso/abuso/disuso in cui si ravvisa con forza l'identificazione tra corpo e persona qui presa in esame. Cfr. Marino Niola, *Homo Dieteticus. Viaggio nelle tribù alimentari*, Il Mulino, Bologna 2015.

spiegati nel corso di questo capitolo; tale centralità si fonda sull'assunto fallace corpo = persona, perpetrato e mantenuto dalla logiche bio-politiche, dai mezzi tecnologici e dall'azione dei media e che affonda le sue radici nei meccanismi di oggettivazione e auto-oggettivazione sessuale. Le ricadute di quest'equazione si palesano nelle pratiche quotidiane di gestione del corpo, sia nella sua forma *offline* che in quella *online*, poiché in entrambe il corpo diventa *bodyscape* a tutti gli effetti, ovvero un corpo-panorama che diffonde, con modalità differenti, «un incrociarsi e rincorrersi di fatticità e stupore» (Canevacci Ribeiro 2007: 14) e che ingloba tutta l'essenza umana, «nell'epoca in cui non c'è più niente dietro la superficie, che non sia a sua volta una superficie» (Ariemma 2013: 41).

## Capitolo 4

### MUTAZIONI DENTRO E INTORNO A FACEBOOK

#### 4.1 Premesse

Facebook, nato ufficialmente il 4 febbraio 2004 dall'ingegno di Marc Zuckerberg e di alcuni suoi compagni universitari di Harvard, conta oggi 1,4 miliardi di utenti a livello mondiale<sup>116</sup>; in Italia, gli iscritti a gennaio 2015 erano 28 milioni<sup>117</sup> (46,4% donne; 51,4% uomini)<sup>118</sup>.

Come evidenzia Geert Lovink, in Facebook si manifesta chiaramente l'ossessione collettiva per la gestione dell'identità, e al suo interno si concretizzano nuovi modi di fare e gestire relazioni, sempre permeati dalla necessità di affermare sé stessi. Facebook diventa il luogo dello scontro tra il desiderio di essere unici, di affermare il proprio Vero Io, e la spinta all'essere identici, di sentirsi uguali agli altri (Lovink 2012).

In questo capitolo non si vuole raccontare la storia evolutiva di Facebook, né si vuole compiere un'analisi puntuale ed esaustiva del Social Network in questione; ciò che interessa è fornire un accenno su alcuni aspetti a esso inerenti e ritenuti significativi per la ricerca oggetto di questa tesi che ha collocato, in Facebook, il suo *frame* di riferimento per le stesse motivazioni messe in luce da Geert Lovink. La presenza di queste pagine si correla, inoltre, alla necessità di rimarcare come la valutazione delle *affordance* delle piattaforme, in questo caso di Facebook, sia basilare per comprendere e spiegare vincoli e possibilità che condizionano l'agire dell'utente, come più volte ribadito da Giovanni Boccia Artieri che, in uno dei suoi ultimi lavori sottolinea che «l'architettura delle piattaforme rappresenta un fattore abilitante per le pratiche che si sviluppano al loro interno» (Boccia Artieri 2015: 45).

Nei due paragrafi successivi si accennerà, quindi, al senso del tempo e al nuovo modo di concepire l'amicizia in Facebook, poiché questi due aspetti incidono

---

<sup>116</sup> I dati si riferiscono a quanto riportato dalla rivista Wired in data 25 marzo 2015. Per approfondire si rimanda a <http://www.wired.it/internet/social-network/2015/03/25/numeri-facebook-superati-1-4-miliardi-utenti/>.

<sup>117</sup> I dati si riferiscono a quanto riportato da <http://vincos.it/osservatorio-facebook/> a cui si rinvia.

<sup>118</sup> Per un'analisi dettagliata dei dati e per una ripartizione tra fasce anagrafiche, geografiche e legate al livello di istruzione si rimanda al *Dodicesimo Rapporto Censis/Ucsi* sulla Comunicazione.

sulla gestione del profilo da parte degli utenti e sul significato da loro attribuito a certe azioni, come emergerà in sede di intervista; il terzo paragrafo si concentra, invece, sul discorso legato alla modalità di creazione e mantenimento delle relazioni all'interno del Social Network in esame; il paragrafo finale si riferisce al concetto di self-presentation nella sua declinazione all'interno di Facebook, per fornire un accenno teorico a ciò che verrà indagato nella parte empirica del lavoro.

#### 4.2 Tempo e tempistiche in Facebook

Il primo ordine di considerazioni su cui si vuole porre attenzione riguarda il rapporto tra Facebook e il tempo, sia in termini di ore passate sul Social Network, sia in riferimento al senso del tempo percepito in esso.

Un soggetto su quattro, da quando è iscritto a Facebook, dedica meno tempo ad altre attività e tale sensazione è avvertita soprattutto dalle donne<sup>119</sup>.

Il dato mostra la dedizione con cui ci si occupa e preoccupa del proprio profilo e del tempo assorbito da Facebook per lo svolgimento delle operazioni al suo interno; William Nessuno, nella sua ricerca condotta a proposito della dissipazione di tempo in riferimento a Facebook, inserisce il fenomeno all'interno dell'aumento delle ore dedicate, più genericamente, alle attività in rete<sup>120</sup> sebbene, per Facebook, la marcatura del dato assuma carattere rilevante. Si accerta così il completo abbattimento della dicotomia online/offline, poiché Facebook non è avvertito come qualcosa *altro* dalla vita quotidiana bensì come parte integrante della quotidianità stessa e che consente di definirlo, come fatto da Chiara Giaccardi, in qualità di «luogo antropologico»<sup>121</sup> (Giaccardi 2010: 6); in seconda battuta l'utilizzo di Facebook avviene, come emergerà anche in sede

---

<sup>119</sup> È quanto è emerso dall' *Ottavo Rapporto Censis/Ucsi* sulla Comunicazione, a cui si rimanda.

<sup>120</sup> Riprendendo i dati esposti da William Nessuno, "Facebook come dissipazione di tempo", in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009, notiamo che «nel 2008 il numero dei consumatori multicanale è cresciuto del 31% rispetto al 2007 raggiungendo la quota di 7,2 milioni comparato ai 5,5 milioni del 2007. Il tempo medio di connessione per singolo utente al mese è di 26 ore e 11 minuti, che significa un aumento del 32% rispetto al 2007 del tempo di navigazione».

I dati sono stati reperiti attraverso "DAMag" da Nielsen, [www.dmag.it/Internet/1-utilizzo-di-internet-in-italia-cresce-tra-gli-adulti-16961](http://www.dmag.it/Internet/1-utilizzo-di-internet-in-italia-cresce-tra-gli-adulti-16961).

<sup>121</sup> Chiara Giaccardi non solo rifiuta per Facebook l'appellativo di luogo utopico, «dove proiettare il desiderio di un mondo totalmente altro», ma anche quello di luogo eterotopico, per usare l'espressione di Michel Foucault, che agisce «come sovvertitore rispetto alla grammatica e alla sintassi della vita quotidiana» (Giaccardi 2010: 9).

di intervista, lontano da canoni di superficialità e leggerezza intesa come frivolezza, ma vicino invece a principi di leggerezza, in senso calviniano<sup>122</sup>, e riflessività: la dinamicità richiesta dalla Rete si unisce al ritmo lento e meditativo del lavoro di analisi e di configurazione della propria pagina e della gestione delle relazioni all'interno di Facebook (Turkle 2012).

La questione non solo si correla alle discussioni relative a Facebook come causa di stress<sup>123</sup> e, nelle sue forme di uso più spasmodico, come fonte di dipendenza (Bisio, Riva 2009), ma diventa il segnale del meccanismo dissimulatorio sotteso all'uso del Social Network; all'interno di Facebook si dispiega, infatti, quello che Baldassar Castiglione aveva espresso diversi secoli prima in riferimento al perfetto cortigiano. Come quest'ultimo doveva mettere in atto il meccanismo della *dissimulazione*, cioè far passare per spontaneo e immediato un atteggiamento che, invece, era frutto di ingegnoso e machiavellico artificio (Quondam 2002), allo stesso modo gli utenti di Facebook traslitterano sul piano dell'immediatezza dell'agire ciò che, al contrario, scaturisce da un piano precedentemente congegnato.

È ciò che emerge anche in una delle numerose interviste raccolte da Sherry Turkle, in cui pure si evince come vi sia da parte degli utenti una piena consapevolezza di questo meccanismo di artificio nella gestione e nell'uso del proprio profilo in Facebook; afferma uno degli adolescenti intervistati in riferimento a questo fenomeno (Turkle 2012: 344):

è come una ragazza troppo truccata, che si sforza un po' troppo. Invece deve sembrare che non ti importi. Solo che nessuno crede più al mito "Oh, ho solo caricato due o tre robe a caso sulla pagina". Vedi che stanno tutto il giorno sulla loro pagina. Chi credono di prendere in giro?

---

<sup>122</sup> Nelle *Lezioni americane*, Italo Calvino definisce la leggerezza come «inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita».

<sup>123</sup> La disamina delle patologie in senso stretto a cui un uso massivo della rete conduce vengono qui solo accennate, non essendo questa la sede della loro trattazione.

Per approfondire si rimanda comunque al sito [http://www.cpsico.com/dipendenza\\_da\\_social\\_network\\_dipendenza\\_da\\_facebook\\_amicodipendenza.htm](http://www.cpsico.com/dipendenza_da_social_network_dipendenza_da_facebook_amicodipendenza.htm).

La pervasività di Facebook all'interno della vita degli utenti, la sua considerazione alla stregua di altre attività quotidiane e le dinamiche di utilizzo del Social Network spiegano, quindi, l'ingente investimento, in termini cronologici, a esso riservato.

Altra cosa è, poi, la percezione del senso del tempo in Facebook.

Si tenga conto che una delle idee originarie legate all'utilità di Facebook era il mantenimento dei rapporti coi compagni universitari con cui, al termine del periodo accademico, sarebbe stato complesso tenere i contatti vista anche, come spesso accade, la diversa provenienza geografica (Beretta 2009).

La volontà di prorogare in un tempo e in uno spazio futuro ciò che le circostanze contingenti avrebbero fatto terminare è, infatti, uno degli intenti dichiarati con cui Mark Zuckerberg dà origine a questo Social Network; se, però, l'estensione della dimensione spaziale appare familiare, poiché già la rete nel suo complesso e con le sue strumentazioni ha consentito un superamento dei confini geografici, ritenere che l'estensione agisca anche sul piano del tempo è più inusuale.

Con Facebook è possibile comunicare con persone distanti non solo fisicamente ma che risultano anche distanti temporalmente. Situazioni che sarebbero rimaste imprigionate in un tempo altro e remoto possono essere traslitterate, in maniera apparentemente spontanea, su quello presente (Ivi).

A tal proposito Matteo Tarantino riconosce a Facebook la capacità di recuperare il tempo, affiancando a una eterotopia oramai accreditata una portata eterocronica (Tarantino 2010) in cui il recupero del passato nel presente apre nuovi possibili orizzonti nel futuro.

Assume, allora, un ruolo centrale il concetto di nostalgia<sup>124</sup>, su cui insiste particolarmente Emiliano Morreale; sebbene le nostalgie personali continuino a permanere con forza, esiste, poi, una nostalgia comune, condivisa, alimentata e

---

<sup>124</sup> Il termine *nostalgia*, dal greco νόστος -ritorno- e άλγος-dolore, entra nel vocabolario europeo nel XVII secolo per opera del medico svizzero Johannes Hofer, alle prese con una patologia diffusa tra i suoi connazionali, costretti dall'arruolamento come truppe mercenarie a restarsene lontani a lungo dai monti e dalle vallate della repubblica elvetica. «Nostalgia» è infatti la designazione dotta del «mal du pays» o «Heimweh» (letteralmente *il dolore della casa*). Tale stato patologico era così grave che spesso portava alla morte i soggetti che ne erano colpiti e nessun intervento medico valeva a ridare loro le forze e la salute a meno che non li si riportasse verso casa. Tuttavia, è soltanto a partire da Charles Baudelaire che il termine si libera dal riferimento a precisi luoghi o al passato infantile, per assurgere a condizione di anelito indefinito.



costruita quotidianamente dai media (Morreale 2009), i quali portano a concepire il passato, seguendo l'espressione di Antonella Tarpino, «come se non fosse mai stato a sua volta un presente» (Tarpino 2009: 129).

Il tempo ripreso è quello normalmente circoscrivibile ai *vent'anni prima*, momento che non deve essere stato necessariamente vissuto in prima persona, ma che sicuramente deve avere avuto una trasfigurazione mediatica.

Emiliano Morreale parla di una nostalgia mediale che si manifesta con più forza in quegli scorci di storia caratterizzati da un'incertezza sociale maggiore (Morreale 2009).

La mediatizzazione, di cui Facebook è uno degli attori protagonisti, agisce come un amplificatore potente che, se da una parte si fonda su un sostrato di manifesta condivisione, dall'altra non fa che mettere in rilievo quella situazione di solitudine interconnessa che coinvolge tutti gli utenti del Social Network<sup>125</sup>.

Questo perché, come ricorda Emiliano Morreale, ci troviamo oggi ad assistere ad un'ipertrofia dell'oggettivazione delle cosiddette false reliquie<sup>126</sup>, a un processo di individualizzazione del passato collettivo, a una progressiva infantilizzazione con cui ci si appropria al passato e a una rottura della continuità temporale, poiché il tempo che fu è visto come assolutamente sconnesso rispetto a quello in cui viviamo (Morreale 2009).

La portata eterocronica di Facebook si colloca nell'allargamento del campo del possibile offerto all'utente, che può creare o ri-creare legami<sup>127</sup> ma si distanzia da un concreto intervento sulle effettive dinamiche cronologiche e sul senso di nostalgia avvertito, che continua a essere «uno stato d'animo incurabile» (Morreale 2009: 19).

---

<sup>125</sup> In riferimento al contesto americano, Turkle sottolinea come, tra il 1985 e il 2004, anno della diffusione di Facebook, il numero dei soggetti con cui si ritiene di poter parlare di questioni importanti è diminuito di quasi un terzo, da 2,94 persone a 2,08 persone. Cfr. con Sherry Turkle, *Insieme ma soli*, Codice Edizioni, Torino 2012.

<sup>126</sup> Per *false reliquie* si intendono oggetti che nascono con mero intento commerciale e che, pur non possedendo di per sé niente che le faccia appartenere al passato, vengono investite di una valenza tale da farle apparire come strumento di collegamento tra ciò che è stato e ciò che è, sebbene il loro unico scopo è quello di creare profitto a chi le mette sul mercato.

<sup>127</sup> Ciò che interessa, in base all'obiettivo dichiarato dal fondatore di Facebook, non è tanto quello di riprendere il passato, ma di allargare la propria esistenza in una dimensione temporale che assuma, a tutti gli effetti, le sembianze di uno spazio cronologico, di modo che, come scrive Renata Borgato, è come «se ci fosse di più» (Borgato 2009: 7).

Il recupero del passato è, allora, soltanto apparente poiché quello a cui ci troviamo di fronte è, in realtà, un iper-presente, una dimensione attuale che fagocita il prima e anche il dopo.

Nell'era del *multitasking*, come mette correttamente in luce Mauro Ferraresi, la sincronia percettiva e fattuale rappresenta la consuetudine e trova, in Facebook, un'ulteriore conferma; quella ripresa di ciò che è stato, di ciò che appartiene a un universo temporale antecedente rispetto a quello in cui viviamo è, di conseguenza, il riporto «a un presente privo di qualsiasi altra alternativa temporale» (Ferraresi 2009: 88).

Facebook, nell'implicita promessa fattaci di allargare nel tempo e nello spazio la possibilità di affermazione della nostra presenza e di estendere la nostra sfera di contatti, finisce, invece, col restringere e semplificare le relazioni e, nei casi più estremi, di farcele trascurare completamente (Turkle 2012).

Vanno valutate, inoltre, le dinamiche dei tempi comunicativi in Facebook; Facebook consente contemporaneamente una comunicazione sincrona, quella che avviene tramite la chat, e una comunicazione asincrona, data dalla possibilità di taggare foto, scrivere commenti in bacheca e condividere link.

A ciò si deve aggiungere che il passaggio di informazioni si verifica in modo asimmetrico, poiché la risposta all'elemento emesso può essere data in un istante differente rispetto a quello in cui è stato prodotto il messaggio di partenza, senza nessun vincolo di galateo o di tempo.

Questo ha come dirette conseguenze quelle che Francesca Pasquali riconosce in semplificazione e lentezza della comunicazione, turni comunicativi non funzionali, *spamming* e *lurking* (Pasquali 2010).

Quella che viene definita come *lentezza* comunicativa è, sostanzialmente, la mancanza di un botta e risposta tra gli utenti, il quale può sì avvenire ma non è né obbligatorio né necessario; se ciò amplia notevolmente il campo della libertà comunicativa e pare estendere i limiti di dominio temporale dei soggetti, spalanca, al contempo, le porte a *misunderstanding*, già di per sé sempre in agguato.

Tutto questo è accompagnato da un processo di semplificazione del paradigma comunicativo, in termini sia quantitativi (espressione brachilogiche preferite a

proposizione estese), sia qualitativi (*slang* e termini quotidiani al posto di locuzioni edotte).

A ciò si correla l'assenza di un'alternanza dei turni comunicativi, perché l'interconnessione dialogica che viene instaurata dagli utenti può essere interrotta in qualsiasi momento per essere ripresa successivamente o per non essere ripresa affatto, e nella quale possono inserirsi soggetti altri rispetto a quelli che hanno avviato la conversazione.

Ne discende un rischio di *spamming*, ovvero di ricezione di messaggi indesiderati, applicazioni o inviti non graditi, non necessariamente di carattere commerciale.

Infine, l'ulteriore possibilità di assistere invisibilmente a una discussione, senza, in concreto, prendervene parte; il fenomeno dei *lurker*, coloro che osservano senza partecipare, trova in Facebook ampio raggio d'azione poiché, in particolar modo laddove le impostazioni di privacy sono gestite superficialmente, consente, una volta ottenuta l'amicizia, di esplorare in tutte le sue componenti la pagina del nuovo compagno di rete (Ivi).

Anche dal punto di vista della dimensione cronologica bisogna essere in grado di riconoscere a Facebook un valore e una funzionalità che non travalichino le sue *affordance* e la sua natura di strumento tecnologico e mediale.

Sostiene a riguardo Sherry Turkle (Turkle 2012: 372):

Saremo tentati dalla robotica sociale, che ci promette divertimento come fanno le slot machine nei confronti dei giocatori d'azzardo; macchine programmate per farci continuare a giocare. Nel momento robotico dobbiamo stare attenti che la semplificazione e la riduzione delle relazioni continuino a essere qualcosa di cui lamentarsi, e non diventino invece ciò che ci aspettiamo o addirittura desideriamo. [...] Abbiamo inventato tecnologie che sanno ispirare e potenziare, eppure abbiamo permesso loro di sminuirci.

La prospettiva di amare o essere amati da una macchina cambia ciò che è l'amore.

#### 4.3 Novità dell'essere *amico*

L'attività prediletta dagli utenti, quando sono connessi su Facebook, è quella di guardare cosa c'è nella bacheca degli *amici*<sup>128</sup>.

Dopo molti anni di diffusione e uso di Facebook appare evidente come il concetto di amicizia a cui il Social Network fa riferimento sia distinto dall'uso del termine nel linguaggio comune.

Per Aristotele l'amicizia, la cosiddetta *philia*, è il sentimento che si esprime tra coloro che sono buoni e simili nella virtù; scrive Aristotele (Aristotele 1965: 196):

Costoro infatti si vogliono bene reciprocamente in quanto sono buoni, e sono buoni di per sé; e coloro che vogliono bene agli amici proprio per gli amici stessi sono gli autentici amici.

Il filosofo greco esclude, quindi, nella contemplazione di ciò che è definibile come rapporto amicale, sia quello incentrato sull'ottenimento di un vantaggio, sia quello che si fonda esclusivamente sul piacere.

Altro aspetto caratterizzante il rapporto amicale è la condivisione; Mauro Ferraresi parla di spartizione di un momento importante della vita del soggetto «ben delimitato nel luogo e duraturo per un certo lasso di tempo» (Ferraresi 2009: 88).

Il sostrato dell'amicizia, originariamente intesa, poggia quindi su fondamenta solide, cementate negli anni e nei luoghi e avente alla base un sentimento autentico e profondo; è il motivo per cui gli amici in senso stretto sono, di norma, in numero esiguo.

Scrive, a proposito, Jacques Derrida (Derrida 1995: 209):

Avendo più di un amico, non si ha mai un luogo proprio, anzi a quel punto l'amico diventa non un ospite in un alloggio, ma un occupante, un visitatore, un viaggiatore o un vagabondo, che si ferma ma non sosta, che si trattiene ma non si accomoda, che, in realtà, si mostra fuori luogo.

---

<sup>128</sup> Dato emerso con una percentuale del 41,2% dall'8° Rapporto Censis/Ucsi sulla Comunicazione.

Eppure, in Facebook, il numero medio di amici per ogni utente è di 120, con una variabilità elevata dei casi che porta ad avere punte di 500 amici per ogni soggetto<sup>129</sup>; al di là del riferimento al numero di Robin Dunbar, che arriva a stimare a 150 il numero di amici che la nostra mente è predisposta ad avere all'interno di una rete sociale stabile<sup>130</sup>, bisogna necessariamente ridefinire il concetto di amicizia quando lo si relaziona al Social Network in esame.

Creare amicizia in Facebook significa creare relazione; l'approccio che sul Social Network viene innescato non ha, infatti, finalità comunicativa in senso stretto, quanto intento fatico<sup>131</sup> (Giaccardi 2010), che mira alla presa di contatto senza che questa sia necessariamente seguita dall'avvio di un'interazione concreta.

La voce "amici" raggruppa quindi amici in senso aristotelico, verso i quali Facebook agisce come strumento tra altri per il mantenimento e la gestione dell'interazione; ma anche conoscenti, conoscenti di conoscenti e sconosciuti nei confronti dei quali Facebook diventa il mezzo per stabilire potenzialmente un contatto: questo contatto è orizzontale, sempre aperto, una porta costante sul possibile.

Alessandro Denti individua, a riguardo, una spinta centripeta nel mantenimento dei legami comunitari e rivolta verso amicizie consolidate extra-Facebook, e una spinta centrifuga orientata verso coloro che non si conoscono o si conoscono poco e che, in quanto tali, esercitano un enorme fascino attrattivo nel loro essere accenni di identità (Denti 2015).

---

<sup>129</sup>Per approfondire si rimanda a [http://www.digital4.biz/executive/approfondimenti/social-network-le-dimensioni-contano-studi-dimostrano-che-anche-online-il-numero-di-contatti\\_436721553.htm](http://www.digital4.biz/executive/approfondimenti/social-network-le-dimensioni-contano-studi-dimostrano-che-anche-online-il-numero-di-contatti_436721553.htm).

<sup>130</sup> Tale indice viene ripreso da Zygmunt Bauman in *Modernità liquida* per spiegare le trasformazioni che hanno interessato la comunità moderna a seguito dell'avvento della rete. Per approfondire si rimanda a Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2011.

<sup>131</sup> L'aggettivo fatico deriva dal verbo greco φάτιζω che significa affermare, dire ma nella particolare accezione di dire senza prova, in maniera, dunque, irresponsabile.

In ambito linguistico la funzione fatica, in base alla definizione data da Roman Jakobson, designa la presa di contatto, non finalizzata a comunicare qualcosa ma a segnalare, di fatto, la propria disponibilità a intraprendere una conversazione (si pensi, ad esempio, al "pronto" di quando si risponde al telefono).

È quanto messo in luce da Giaccardi Chiara, "Abitare la rete", in Giaccardi Chiara, *Abitanti della rete*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

Nella sub-modernità<sup>132</sup>, a cui Facebook appartiene, si verifica una sovrabbondanza di sensi e informazioni (e non una carenza di senso) su cui il soggetto tende a sovrainvestire (Boccia Artieri 1998), e ciò accade anche nella gestione delle amicizie, in cui l'assenza di confini è sostituita dalla sovrabbondanza di orizzonti e dove la vicinanza si palesa come prossimità a distanza (Ivi).

Il numero di amici, che diventa elemento tra gli altri per l'espressione del sé e che soggiace perfettamente alla logica capitalistica dell'accumulo (Ivi), è rappresentativo, quindi, di una realtà iperonima rispetto all'amicizia fuori dalla rete che la include ma che, di fatto, la rappresenta in minima parte, poiché gli "amici" di Facebook sono perlopiù terre promesse perennemente in potenza di essere visitate.

#### 4.4 Altre relazioni

Come si ricordava in apertura di capitolo, ogni considerazione relativa a Facebook deve essere fatta tenendo conto delle *affordance* del mezzo e delle conseguenti possibilità e vincoli che si offrono all'utente; anche le modalità di presentazione del sé e di creazione e mantenimento delle relazioni saranno perciò influenzate, in prima istanza, dalla struttura stessa del Social Network (Boccia Artieri 2015).

Da questo ne consegue, come evidenziato da Davide Bennato (Bennato 2012: 35) che esiste:

Un'etica di Facebook, ovvero la forma che assumono i valori così come vengono veicolati dalla piattaforma, e un'etica in Facebook, ovvero come vengono a modificarsi i valori quando vengono esercitati attraverso i comportamenti sociali che la piattaforma rende possibile.

In Facebook, come nella vita di tutti i giorni fuori dal contesto mediale, i soggetti si esprimono secondo uno standard condiviso, con l'obiettivo di rendere e

---

<sup>132</sup> Per il concetto antropologico di submodernità vedi Augé Marc, *Non luoghi*, Elèuthera, Milano 1992.

presentare al meglio la propria personalità, frutto dell'insieme delle operazioni che all'interno del Social Network vengono realizzate dal singolo anche in relazione all'operato degli altri utenti (Locatelli, Sampietro 2015).

Scrivo a riguardo Guido Di Fraia (Di Fraia 2007: 46):

Abbiamo in sostanza bisogno degli altri per comprendere chi siamo e, proprio per questo, oltre che a "raccontarci a noi stessi" (processi narrativi meta-cognitivi), noi costantemente ci raccontiamo agli altri.

Le narrazioni presenti all'interno di Facebook devono dunque essere lette a partire da Facebook.

È evidente che Facebook proponga usi diversificati, orientanti non solo alla relazione ma anche alla performance business, alla consultazione e all'intrattenimento ludico (Giaccardi 2010), ma è altresì vero che gli investimenti simbolici maggiori si manifestano sul primo versante<sup>133</sup>.

Gli usi relazionali, come emerso dal rapporto di ricerca di Chiara Giaccardi, comprendono l'uso organizzativo, quello denotativo, quello monitorante e il fatico.

Per uso relazionale organizzativo si intende lo sfruttamento del Social Network da parte degli utenti per combinare incontri, pianificare il tempo libero, darsi appuntamento, proporre rimpatriate, sfruttando la capacità del Social Network di poter raggiungere una molteplicità di soggetti nello stesso tempo e in maniera agevole.

L'uso relazionale denotativo rimanda alla possibilità offerta da Facebook di conversare e discutere su un contenuto specifico, nell'ottica, sempre prioritaria, di tenere aperta e viva la relazione.

L'attività relazionale monitorante si esplica, invece, come controllo sui movimenti dei propri contatti, in una finalità, sulla base dei dati emersi dal rapporto di ricerca, di alimentazione della relazione, più che in un intento voyeuristico fine a se stesso.

---

<sup>133</sup> Per le finalità di questo lavoro ci si concentrerà solo sulla dimensione relazionale connessa a Facebook.

Da ultimo l'uso relazionale fatico, inteso come segnalazione della disponibilità al contatto e alla connessione costante.

Dall'analisi delle declinazioni che l'uso relazionale assume, è possibile trarre alcune considerazioni.

In primo luogo si evince la necessità del soggetto, manifesta anche in Facebook, di sentirsi parte di una comunità: egli affonda le proprie radici nella territorialità effettivamente vissuta, ma anche in quella messa a disposizione dal Social Network. L'utente manifesta la sua presenza in rete per rimarcare la personale propensione al contatto e per sorvegliare le mosse degli "amici", al fine di essere sempre al corrente di ciò che accade per evitare l'esclusione dentro e fuori Facebook. Ogni azione compiuta in Facebook diviene lo strumento per affermare tangibilmente la propria essenza, avvertita come labile all'interno della quotidianità.

Come evidenziano Elisabetta Locatelli e Sara Sampietro, infatti, la pubblicazione del materiale da parte dell'utente si realizza attraverso tre logiche concatenate: l'agire, l'espone, il porre in relazione. L'azione costituisce l'insieme degli atti performativi posti in essere dal soggetto (quiz, allargamento sfera contatti, etc.); l'esposizione inerisce alla produzione o condivisione di contenuti generati da altri che consentono di parlare di sé; la messa in relazione è l'inserimento della propria profilazione all'interno di una rete di contatti (Locatelli, Sampietro 2015).

L'importanza di rappresentarsi bene in rete, di cui la gestione delle relazioni è parte integrante, assume dunque un ruolo centrale nell'uso di Facebook e delle pagine Social in genere, considerate come «spazi protetti in cui possiamo sperimentare il nostro modo di relazionarci con gli altri» (Granelli 2006: 105). Superata definitivamente l'idea che la virtualizzazione sia una derealizzazione (Levy 1997), il sé digitale diventa l'altra faccia del soggetto, quella da adoperare in rete, in una logica di pluripotenza embrionale dove l'apertura alla molteplicità delle cornici ontologiche possibili diviene più significativa della reale esperienza dell'una o dell'altra (Canevacci 1999).

In una progressiva esposizione della vita privata all'interno della sfera pubblica, sostenuta dall'ascesa del capitalismo emotivo (Illouz 2007) che elimina il *limen*



tra l'io professionale e quello personale distruggendo l'intimità ricercata, il volto mostrato in Facebook acquisisce un'importanza sempre maggiore, portando a livelli estremi l'investimento simbolico riversato in esso (Lovink 2012).

Facebook, infatti, è esponente non solo di una *loisir culture*, ovvero di una cultura orientata all'intrattenimento e alla relazione, ma anche di una *bedroom culture*, ossia di un atteggiamento volto alla custodia della propria intimità (Pasquali 2009).

In seconda battuta le dinamiche relazionali sono strettamente connesse alla struttura stessa di Facebook; Alessandro Denti sottolinea come la casa-Facebook sia un *oikos* trasparente e che, in quanto tale, consente uno sguardo verso l'interno da parte di tutto ciò che sta fuori e, contestualmente, la necessità di un controllo a tutela della propria dignità sociale da parte di chi sta dentro.

L'autorappresentazione all'interno delle pareti elettro-virtuali di Facebook, ovvero la definizione e la costruzione dell'immagine di sé, passa da meccanismi di manipolazione e cura per la presentazione della propria identità, volta a soddisfare il proprio sé ideale ma anche il sé educato con cui si desidera mostrarsi agli altri (Denti 2015).

Scrive Alessandro Denti (Ibidem: 99):

Strano posto, questo Facebook: spazio di un paradossale controllo panoptico incrociato di amici, però carezzevole e infinito come il web-militante sul fianco della realtà, ma fatto della materia dei passatempi.

Il significato simbolico conferito alle relazioni e l'architettura del Social Network in esame portano il materiale iconografico a giocare un ruolo cruciale; «il passaggio attraverso figure» caratterizzato da «visioni semileggenti e immediate» (Denti 2015: 98) è, infatti, il mezzo cardine per la creazione del contatto. La codificazione delle persone/utenti avviene, infatti, mettendo in atto quello che Susan Fiske e Shelley Taylor chiamano avarizia cognitiva: l'approccio valutativo iniziale, la cosiddetta prima impressione, è di tipo visuale e tende a utilizzare categorie pre-determinate e stereotipi al fine di crearsi un'idea del soggetto per preservare l'energia cognitiva e il carico a essa associato (Fiske e Taylor 2009).

La componente visuale, quindi, non solo costituisce un elemento fondante dei Social Network in genere, dal momento che una delle prime operazioni richieste è la produzione di un avatar, ma è anche la presenza delle immagini a occupare uno spazio sempre più consistente al loro interno, tanto che è possibile definire i media sociali come un «fenomeno visualmente rilevante» (Gemini 2015: 105). Immagini, foto, video diventano materia espressiva fondamentale.

Il carattere visuale dei media è alla base del loro successo evolutivo: in primo luogo, ne enfatizza la qualità relazionale in nome di dinamiche meta-comunicative che nella dimensione umana appartengono alla dimensione analogica; in secondo luogo, nell'interazione tra le *affordance* della Rete e il suo uso sociale, ha condotto alla definizione di un immaginario che va osservato nel contesto più ampio della comunicazione di massa e del regime scopico, prodotto e diffuso dall'industria culturale<sup>134</sup>.

La fruizione delle immagini tramite i Social Network assume una valenza performativa: le immagini vengono esperite attraverso il corpo, inteso come «dispositivo bio-cognitivo della dimensione relazionale che le piattaforme del web sociale sostengono» (Gemini 2015: 107)<sup>135</sup>.

Il lavoro di ricerca condotto da Fatima Aziz mostra, in riferimento agli adolescenti, come vi sia piena consapevolezza da parte loro nell'uso delle immagini in Facebook e dei significati a esse associati.

I ragazzi preferiscono presentare sé stessi attraverso contenuti visuali piuttosto che testuali: l'immagine del profilo assume una valenza fondamentale nella presentazione di sé, così come l'insieme di foto in cui si mostrano insieme agli amici. I ragazzi avvertono un profondo senso di fastidio nella pubblicazione da parte di amici di immagini di sé in cui si considerano brutti fisicamente o, più genericamente, venuti male. Il controllo e il monitoraggio sull'apparato visuale dei propri amici è costante e il tempo dedicato alla cura e alla gestione dei propri album fotografici è valutato come investimento personale (Aziz 2015).

La gestione delle relazioni passa perciò, in larga misura, anche dall'elemento iconografico del proprio profilo Facebook<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> È quello che si è cercato di mettere in luce nel primo capitolo di questo lavoro.

<sup>135</sup> Il terzo capitolo del lavoro si è occupato di questo tema.

<sup>136</sup> È ciò su cui ci si concentrerà in sede di analisi dei dati della ricerca empirica.

Infine, l'uso relazionale di Facebook svela la centralità del binomio essere/apparire: Chiara Giaccardi, a riguardo, sottolinea come nell'ambiente digitale «l'essere non viene ridotto e assorbito nell'apparire ma l'apparire rinvia a un essere» (Giaccardi 2010: 9).

In Facebook l'esistenza è data, infatti, dalla rappresentazione (Vittadini 2010), in cui converge anche la creazione e il mantenimento delle relazioni, nelle quali ciò che assume valore massimo è lo stare in sintonia, e dove «l'essere-con prevale nettamente sul parlare-di» (Giaccardi 2010: 9).

I soggetti appartenenti alla propria sfera relazionale in Facebook costituiscono il gruppo in cui ci si identifica e che, specularmente, contribuisce alla definizione della propria identità (Boyd 2004); i contatti vengono gestiti in base a *diktat* non scritti ma imperanti all'interno di Facebook, sulla base di procedure finalizzate a gestire le emozioni e a sostituirle con appropriati schemi visuali e verbali convenzionali sempre guidati dall'idea globale che si vuole dare di sé (Illouz 2007).

Con Facebook, come fin qui esposto, le necessità in termini relazionali e identitari avvertite fuori dalla rete, vengono trasposte al suo interno nel tentativo di trovare l'appagamento ricercato.

I meccanismi del Social Network, seppur guidati da logiche intrinseche, non devo essere valutati come atti simulatori del reale nell'accezione di finti o menzogneri, poiché in tal modo si presupporrebbe una dicotomia tra reale, intenso come presenza di realtà, e simulato, interpretabile come assenza di realtà, e si dovrebbe ricorrere alle categorie di vero o falso, improprie per questa distinzione (Boccia Artieri 1998).

La psicoterapeuta Paola Vinciguerra fa notare come il tipo di relazioni intessute in Facebook, qualora non si configurino come consolidamento di amicizie pregresse, siano basate su una comunicazione altamente pensata e correggibile e sull'assenza di un confronto, definibile davvero come tale, con l'altro<sup>137</sup>; di fatto, esse lasciano ancorati alla posizione solitaria di partenza, pur mettendo a disposizione infinite possibilità di stabilire contatti.

---

<sup>137</sup> L'asserzione fatta da Paola Vinciguerra è ripresa dall'intervista da lei rilasciata al giornalista Marco Liorni per il saggio *Facebook, tutti nel vortice*, Armando Curcio Editore, Roma 2009.

Scrive Marc Augé (Augé 2015: 32):

Certamente ci sono delle solitudini che si consolano attraverso queste relazioni molto particolari che non sono propriamente sociali, né interattive, ma che ne danno l'impressione o l'illusione.

Eppure, anche nonostante Facebook e il suo panorama di potenziale a disposizione di ogni utente, il vuoto emotivo avvertito in partenza dall'utente non viene colmato (Liorni 2009); Facebook diventa il paradigma di quella necessità di *sentirsi*, di aver cioè la conferma che dagli altri si venga visti e percepiti, e di *sentire*, di avvertire cioè che non si è soli soli.

Per le sue dinamiche e per i risvolti assunti, Facebook crea però solo un sollievo momentaneo a questo continuo desiderio relazionale.

Come afferma Clay Shirky (Shirky 2009: 119) «le rivoluzioni non avvengono quando le persone abbracciano nuove tecnologie, ma quando adottano nuovi comportamenti», non sarà, quindi, adoperando una nuova tecnologia che questa esigenza comunitario-relazionale potrà essere risolta; tutt'al più si potrà utilizzare Facebook come strumento coadiuvante nella fase di cambiamento che dovrà, però, scaturire da una modificazione dei comportamenti del singolo, del modo di pensare, del disancoraggio da un uso acritico dello strumento tecnologico.

Solo così sarà possibile costruire una rete sociale più spontanea e reale, basata sulla valorizzazione della persone e delle relazioni al di là dei principi di apparenza e omologazione sempre più stringenti; solo in questo modo l'identità del singolo necessiterà delle identità altrui esclusivamente per migliorare e accrescere se stessa e non per averne plauso o ammonizione; solo così le relazioni acquisiranno forza nuova e rinvigorranno un'umanità sempre più fragile.

Scrive Sherry Turkle (Turkle 2012: 373):

È troppo presto per arrendersi. Piuttosto credo che abbiamo raggiunto un punto di flessione, dove possiamo intravedere i costi e cominciare ad agire. Partiremo da cose molto semplici. Alcune sembreranno solo un recupero delle buone maniere: parlare con i colleghi in corridoio, niente cellulari a cena, ai giardinetti,

in auto, in compagnia. Altre saranno più complicate: per esempio, il nascente tentativo di riappropriarsi della privacy sarà portato avanti da più generazioni insieme. E si deve avere compassione di chi tra noi –e sono tanti- è così dipendente dai suoi dispositivi da non riuscire a stare seduto tranquillo a un funerale o a una conferenza o a uno spettacolo teatrale. [...] Mentre cerchiamo di recuperare la nostra concentrazione siamo letteralmente in guerra con noi stessi; eppure, per quanto difficile, è ora di volgere di nuovo lo sguardo alle virtù della solitudine, della prudenza e del vivere in pieno attimo per attimo. Abbiamo consentito a un esperimento di cui siamo le cavie umane. [...] Meritiamo di meglio. E se rammentiamo a noi stessi che siamo noi a decidere come tenere occupata la nostra tecnologia, avremo di meglio.

#### 4.5 Discorsi sulla self-presentation in Facebook

La self-presentation, ovvero la presentazione che il soggetto realizza del proprio sé per proporsi agli altri, si configura come un discorso multidisciplinare e complesso che, in questa sede, verrà accennato in qualità di supporto al sostrato teorico costruito in funzione della ricerca empirica.

Com'è noto, nell'interazione con gli altri, vengono svelate continuamente, e più o meno volontariamente, parti del proprio sé nell'ottica di comunicarsi agli altri e di aderire alle implicite norme situazionali imposte.

Erving Goffman, ne *La vita quotidiana come rappresentazione*, teorizza per primo la presentazione del sé ricorrendo alla celebre metafora del teatro: nella vita quotidiana i soggetti, esattamente come gli attori sul palcoscenico, recitano una parte scegliendo, di volta di volta, cosa comunicare e cosa tacere, cosa svelare di sé e cosa nascondere<sup>138</sup> (Goffman 1969).

Il sociologo sposta quindi l'analisi identitaria sul piano drammaturgico ed evidenzia la necessità comune di gestire i codici sociali appropriati nei diversi momenti di interazione per presentare se stessi come soggetti che possiedono talune qualità desiderabili e per dimostrare agli altri il proprio apprezzamento nei loro confronti.

---

<sup>138</sup> Per Erving Goffman, infatti, il self non è un'entità autonoma e creativa, né l'espressione di un individuo dotato di un'identità più o meno stabile nel tempo, ma un artificio drammaturgico, un effetto di struttura.

A sintetizzare questi aspetti è la faccia, così descritta da Erving Goffman (Goffman 1969:8):

Il valore sociale positivo che una persona rivendica per se stessa mediante la linea che gli altri riterranno che egli abbia assunto durante un contatto particolare. Per faccia si intende quindi un'immagine di se stessi, delineata in termini di attributi sociali positivi; un'immagine, tuttavia, che gli altri possono condividere, come avviene quando una persona conferisce prestigio alla propria professione o religione comportandosi in modo da ricevere l'approvazione degli altri.

La faccia sviluppa allora la dimensione espressiva della compresenza e diviene emblema della presentazione del sé poiché svela i due tratti distintivi della self-presentation: da un lato l'aspetto relazionale evidente nella necessità di riconoscimento e accettazione da parte degli altri; dall'altro quello di costruzione sociale, nel suo stretto legame con l'elemento situazionale e di contesto.

Insite nel concetto del Sé sono, inoltre, anche le cosiddette immagini ipotetiche di se stessi, ossia quelle immagini che si desidera realizzare o evitare; secondo le ricercatrici Hazel Markus e Paula Nurius (1986) i Sé possibili rappresentano le idee degli individui riguardo a ciò che possono diventare, che potrebbero diventare o che temono di diventare. In riferimento a ciò, E. Tory Higgins teorizza i tre aspetti fondamentali nella rappresentazione di sé di un individuo, definendoli come Sé reale (come sono), Sé ideale (come vorrei essere) e Sé normativo (come dovrei essere): in base alle discrepanze o analogie esistenti tra questi diversi stati, gli esiti comportamentali e di manifestazione del sé saranno differenti (Higgins 1987).

Anche all'interno di Facebook la costruzione e la presentazione del proprio sé giocano un ruolo centrale; non a caso la prima azione richiesta dal Social Network all'utente è quella di condividere la propria identità (Ippolita 2012). Al di là della questione dell'*oversharing* ben descritta da Ben Agger come l'eccesso di contenuti personali condivisi con gli altri sui profili sociali (Agger 2012), si

evidenzia fin da subito quel confronto necessario e continuo con se stessi e con l'altro, che nelle dinamiche online assume toni ancora più marcati.

Da un lato è la struttura stessa della piattaforma a garantire e perpetrare questa interazione costante io/io e io/tu, in cui la messa in scena di se stessi, la narrazione, la manutenzione e la propaganda di sé in relazione al proprio pubblico di riferimento diventa il cuore pulsante dello stare in Facebook: è quanto sintetizzato da Zizi Papacharissi con l'espressione *networked self* per indicare un sé sempre connesso a una rete di contatti sociali che fungono da pubblico a cui mostrarsi, ma anche da capitale sociale sul quale far leva (Papacharissi 2010). Sempre Zizi Papacharissi evidenzia a tale proposito come le *affordance* di Facebook consentano un continuo *storytelling* della propria identità (Papacharissi 2012), ovvero un perenne rimaneggiamento in termini sia discorsivi che fotografici di chi si è e, soprattutto, di come ci si vuole palesare agli altri. In altre parole, in Facebook, è più semplice far combaciare il Sé reale, il Sé ideale e il Sé normativo di cui sopra.

La self presentation evidenzia una nuova tecnologia del sé, ovvero un nuovo processo di elaborazione della soggettività legata all'immaginario di un certo ordine del discorso e dunque, insieme ai casi più evidenti di *self-branding*, cioè di creazione della propria identità finalizzata alla promozione per scopi economici ad ampio raggio di se stessi e ai numerosi esempi di *microcelebrities*, ossia di tecniche di presentazione del sé nelle quali i soggetti vedono e propongono se stessi come fossero un personaggio pubblico, ciò che ne scaturisce prioritariamente è il tentativo di costruzione di un *edited-self* progettato dagli utenti in un'ottica di autogoverno di se stessi, sfruttando le possibilità offerte dal Social Network e rispondenti ai bisogni scaturenti al suo interno (Marwick 2015).

Su un secondo fronte, bisogna poi considerare la continuità online/offline e, quindi, la necessità di propagare anche all'interno di Facebook l'immagine che di sé si cerca di dare anche fuori dalla rete. È certamente vero che sul proprio profilo si proverà a nascondere ciò che non è presentabile o confessabile e che, come in un gioco di specchi, l'immagine che si desidera vedere e far vedere mira a suscitare piacere e non commiserazione (Ippolita 2012), ma è altresì asseribile che l'identificazione tra il soggetto e il suo comportamento online e, dunque, la

condivisione di oggetti digitali che compongono identità virtuali, non è scevra dalle logiche comportamentali proprie della piattaforma, non scritte ma imperanti al suo interno<sup>139</sup>.

Anche Quentin Jones (Jones 1997) evidenzia come in rete si sia impegnati, esattamente come accade nella vita reale, nella presentazione di se stessi di fronte agli altri; il sé dell'individuo può palesarsi in tre modi, che lo studioso riconosce nel *Self*, ovvero la persona inserita nella realtà fisica che sta di fronte al computer; il *Metaself*, cioè la presentazione del self online relativo a come questo venga percepito dagli altri utilizzatori; il *Metafictional Self*, ossia la manifestazione di una parte dell'ego all'interno di un ambiente caratterizzato dalla meta-finzione costruito coscientemente come alternativa al *Metaself* entro i confini della realtà conversazionale del mondo virtuale.

La self-presentation in Facebook rappresenta, quindi, un chiaro esempio di attuazione di una progettualità più consapevole nella *costruzione riflessiva del self* (Giddens, 2001), che assume sfaccettature differenti da persona a persona come emergerà chiaramente in sede di analisi.

---

<sup>139</sup> Il concetto emergerà chiaramente in sede di analisi.



## Capitolo 5

### IMMAGINI DEL CORPO E SELF-PRESENTATION: L'INDAGINE SUL CAMPO

#### 5.1 Definizione generale della metodologia di ricerca

Il lavoro di ricerca qui presentato si è proposto di indagare quali caratterizzazioni assume la *self-presentation* dei soggetti in esame a partire dalla pubblicazione sulle loro pagine Facebook di materiale fotografico ritraente immagini corporee, così come definite nel capitolo 3 di questo lavoro.

In altre parole, si è voluto mettere in luce quali informazioni l'individuo comunica di sé o vorrebbe comunicare, quali strategie adotta per farlo e con quale grado di consapevolezza si esplicano tali meccanismi di *self-disclosure* in base agli assunti teorici sostenuti nei capitoli 1, 2 e 4, a partire dalla lettura di immagini raffiguranti corpi o parti di corpo.

In questo modo si è cercato di capire e rispondere all'ipotesi di partenza di questo lavoro, relativa al presunto livello di artificio e costruzione *ad hoc* della propria persona sulle pagine di Facebook: l'analisi dei contenuti verbali degli intervistati relativi ai contenuti visuali selezionati per l'intervista ha permesso di individuare cosa i soggetti raccontano o vogliono raccontare di sé e in quale modo lo fanno. Poiché il fulcro di questa ricerca affonda le sue radici nella cultura visuale, è stato, dunque, ritenuto opportuno assumere come strumento metodologico di riferimento un'intervista non direttiva per foto-stimolo, integrata con un'intervista semi-strutturata (Della Porta 2010); l'intervista così composta è stata somministrata a 20 soggetti in età compresa tra i 18 e i 56+ anni ripartiti nel seguente modo: 10 uomini e 10 donne di cui 3 uomini e 3 donne per la fascia 18-29 anni; 4 uomini e 3 donne per quella 30-45 anni; 3 uomini e 4 donne per il range 46-56+.

La suddivisione si prefigge di rappresentare il campionamento degli utilizzatori di Facebook in Italia sulla base del genere e dell'età secondo quanto riportato dagli ultimi dati statistici relativi all'uso del Social Network nel nostro paese<sup>140</sup>;

---

<sup>140</sup> Per approfondire si rimanda a <http://vincos.it/2016/06/07/facebook-in-italia-28-milioni-al-mese-e-25-da-mobile/> da cui i dati in oggetto sono stati ricavati; l'esclusione del target dei

in questo modo è possibile, in sede di analisi, valutare eventuali analogie o diversità nei meccanismi di self-presentation anche in riferimento al genere e alla sfera anagrafica.

## 5.2 Iter metodologico, strutturazione della traccia e somministrazione

A partire dalla domanda di ricerca, finalizzata a indagare quali pratiche della self-presentation siano osservabili analizzando le rappresentazioni corporee presenti nel materiale fotografico degli utenti di Facebook, sono stati individuati sei soggetti appartenenti all'insieme di riferimento empirico come sopra descritto e, attraverso il meccanismo di *snowball* (Trobia 2005) i restanti quattordici, al fine di completare il campione prescelto.

Il primo passaggio della ricerca è consistito nell'ottenimento dell'amicizia su Facebook dei soggetti coinvolti, dopo il loro consenso al rilascio dell'intervista e l'esplicitazione delle finalità della stessa, al fine di poter prendere visione delle foto presenti sui loro profili.

Ogni apparato fotografico è stato visionato globalmente prima dell'intervista al fine di poter valutare indicativamente:

- La foto profilo;
- La foto di copertina;
- La grandezza dell'apparato fotografico;
- Quante foto ritraggono il soggetto da solo;
- Quante foto ritraggono il soggetto con altre persone;
- Quante foto ritraggono altre persone senza che il soggetto sia presente;
- Quante foto ritraggono altro senza la presenza di soggetti (o parti del corpo in genere).

Tale analisi preliminare è risultata utile per comprendere il contesto fotografico generale all'interno del quale si collocano le foto oggetto specifico dell'intervista

---

soggetti compresi tra i 13 e i 18 anni è da attribuirsi alla volontà di non scontrarsi con la complicità delle procedure per il rilascio dell'intervista e l'utilizzo delle informazioni ottenute legate alla minore età.

e per procedere a un veloce confronto tra il particolare (le cinque foto scelte) e il generale (la totalità delle foto presenti nel profilo), anche per valutare la rappresentatività delle foto selezionate; a ogni soggetto è stato infatti richiesto di selezionare, tra le foto presenti sul proprio profilo<sup>141</sup>, cinque scatti da lui ritenuti significativi rispetto al proprio sé *tout-court*: l'unico limite posto alla selezione delle foto era quello di contenere corpi o parti di corpo<sup>142</sup>, considerato l'intento della ricerca.

Le cinque foto scelte sono state inviate al ricercatore tramite mail, stampate nella loro forma originale e da lui portate al momento dell'intervista.

Le interviste sono state tutte condotte dal vivo, faccia a faccia e destinate a rimanere anonime, nel rispetto della privacy degli intervistati<sup>143</sup>.

Dopo aver annotato sesso ed età dell'intervistato e aver proceduto all'avvio della registrazione audio, ha preso il via l'intervista vera e propria.

Le stampe delle cinque foto sono state collocate sul tavolo in maniera casuale e si è chiesto all'intervistato di descriverle sommariamente, partendo da quella che preferiva e seguendo l'ordine che più lo aggradava.

La linea guida generale perseguita per la conduzione dell'intervista non-direttiva per fotostimolo è stata quella di intervenire il meno possibile con domande specifiche, ma di lasciar fluire spontaneamente il discorso dell'intervistato, al fine di non influenzare il suo pensiero e l'esposizione dello stesso.

Ogni intervista è stata avviata, infatti, chiedendo all'intervistato di descrivere come voleva e nell'ordine che preferiva le cinque foto selezionate.

Al termine della descrizione, si è intervenuti attraverso una serie di domande specifiche, volte ad approfondire alcuni aspetti rilevanti per la ricerca<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> Per *foto presenti sul profilo* si intendono tutte le foto visionabili all'interno della sezione "Foto" di ogni profilo Facebook, comprese quindi sia quelle postate direttamente dal soggetto, sia quelle in cui è stato taggato.

<sup>142</sup> Sono quindi state ammesse per l'intervista foto ritraenti il soggetto da solo, con amici o foto in cui il soggetto fosse assente ma comunque presenti altre persone; foto con dettagli del corpo del soggetto o dettagli del corpo di altri individui ma non foto dove l'elemento corporeo non fosse in qualche modo presente.

<sup>143</sup> Gli intervistati saranno di seguito indicati che saranno di seguito indicati con lettera maiuscola puntata, il sesso e l'età.

<sup>144</sup> Le domande rivolte agli intervistati dopo la fase di foto-stimolo e che possono essere ricondotte all'interno di un'intervista semi-strutturata, pur inerendo alle stesse tematiche come a breve verrà delucidato, sono state di volta in volta differenti, in relazione a quanto già dichiarato spontaneamente dal soggetto.

Al termine di ogni intervista si è chiesto all'intervistato se volesse aggiungere qualcosa rispetto a quanto asserito fino ad allora, per permettergli di mettere in luce considerazioni per lui significative magari non emerse fino a quel momento. Sebbene non esista, quindi, una traccia unica e strutturata di intervista per le ragioni sopra indicate, vengono comunque di seguito riportati i quesiti che si è cercato di soddisfare mediante le interviste realizzate al termine della fase di foto-stimolo e che ineriscono al rapporto foto/Facebook e a quello foto/corpo e che hanno consentito di individuare le aree tematiche, descritte nei paragrafi seguenti, funzionali allo svolgimento dell'analisi.

- Come viene gestita la visibilità delle foto verso terzi?
- Esiste un destinatario preciso a cui si fa riferimento nel momento della pubblicazione?
- Qual è il rapporto coi tag?
- Come viene gestita e che significato assume la fase post-pubblicazione?
- Vengono utilizzati programmi di foto-ritocco o filtri prima di pubblicare le foto?
- Come viene vissuto il rapporto tra il proprio corpo reale (o parti di corpo reale) e quello presente nella rappresentazione visuale?
- Che valore viene assegnato all'abbigliamento o alle pose con cui si è ritratti nelle foto?

Tutte le interviste registrate sono state poi trascritte nella loro interezza (Holliday 2007) per facilitare il successivo lavoro di analisi e unite alle cinque foto portate in sede di intervista e oggetto della medesima.

### 5.3 Limiti dell'intervista

Come ogni approccio metodologico di stampo qualitativo, l'intervista con il suo insieme di riferimento empirico non è rappresentativa oltre se stessa.

Il campione è stato selezionato nella volontà di enucleare eventuali diversità legate al genere o alla fascia anagrafica: altri elementi di discrasia, come quello territoriale o legato alla professione degli intervistati, non sono stati presi in considerazione in relazione ai tempi e ai mezzi disponibili per questa ricerca.

Per le stesse ragioni la prospettiva di analisi è monodirezionale, riferita a come il soggetto valuta e interpreta la propria pubblicazione fotografica.

In sede di intervista si è dovuto, infine, tener conto della predisposizione personale dei soggetti a raccontare il contenuto delle fotografie scelte: in corrispondenza di intervistati reticenti o meno inclini alla descrizione, l'integrazione con domande specifiche è dovuta essere maggiore, a discapito della spontanea fluidità della narrazione avuta, invece, in concomitanza di intervistati più inclini al racconto di sé.

#### 5.4 Analisi delle interviste

L'analisi del contenuto delle interviste, ovvero il processo di elaborazione delle informazioni raccolte nella ricerca di stampo qualitativo, è stata condotta dopo aver proceduto alla trascrizione delle venti interviste realizzate e aver suddiviso il materiale raccolto in aree tematiche.

Mantenendo come *frame* generale dell'analisi l'obiettivo di questo lavoro, sintetizzato nella domanda di ricerca e dunque relativo alle pratiche di self-presentation osservabili analizzando le rappresentazioni corporee presenti nel materiale fotografico degli utenti di Facebook, si è proceduto all'enucleazione di alcuni aspetti rilevanti per la spiegazione del fenomeno, ricorrenti nelle interviste, con le peculiari analogie o discrasie per genere e fascia anagrafica che verranno in seguito illustrate.

La selezione delle cinque foto operata dai soggetti e la loro descrizione, seguendo le modalità dell'intervista attraverso foto stimolo ha palesato, tramite l'analisi delle pratiche di utilizzo e la gestione del materiale fotografico<sup>145</sup>, come la presentazione del sé avvenga passando per alcuni elementi topici, in cui rientrano:

---

<sup>145</sup> Come verrà descritto a breve, i dati emersi devono essere letti alla luce delle peculiari pratiche di gestione e utilizzo del materiale fotografico presente sui profili Facebook dei soggetti intervistati, ovvero rispetto alle modalità con cui, in relazione alla tecnologia di riferimento (in questo caso Facebook), gli utenti agiscono sulle loro fotografie.

- Le relazioni sociali;
- La famiglia;
- Le passioni;
- Il percorso autobiografico;
- Il sé auspicabile.

In altre parole, assumendo come punto di partenza per l'analisi la rappresentazione corporea presente nelle fotografie dei profili Facebook degli intervistati, è emerso come la comunicazione del sé passi attraverso gli elementi in elenco, con maggiore o minore rilevanza in base all'utente in questione. Ogni soggetto, infatti, attribuisce una valenza specifica alle componenti sopra citate, in virtù del vissuto esperienziale personale che lo porta a conferire forme di senso peculiari agli aspetti menzionati, talora unificabili in base al genere o alla fascia anagrafica di appartenenza.

#### 5.4.1 Le relazioni sociali

In maniera unilaterale tra uomini e donne e al di là della significatività di ogni variabile, si è riscontrato come la presentazione del sé passi attraverso la manifestazione e la ricerca della relazione sociale: vige, infatti, la necessità di palesamento, da parte degli utenti, dell'*essere con*, del mostrarsi con gli altri e in mezzo agli altri<sup>146</sup>.

Se, da un lato, questa attitudine può essere ricollegata al desiderio di conformità alle pratiche proprie di Facebook, dove farsi vedere con altre persone è un *modus operandi* non scritto ma rodato e comprovato, dall'altro emerge la necessità di dar prova, anche su Facebook, delle relazioni intessute nella vita reale, per (di)mostrare di non essere soli né dentro né fuori la rete.

In relazione al primo aspetto, è significativo sottolineare come gli utenti concepiscano la pubblicazione del materiale fotografico ritraente gruppi di persone (in cui, nella quasi totalità dei casi, il soggetto è presente) come la tipologia di foto più *legittima* in Facebook; se la pubblicazione di foto con la

---

<sup>146</sup> Con *altri* o, più avanti, *amici*, si intende il gruppo di amici, o di colleghi, o di soggetti con cui si intesse una relazione sporadica per motivi personali o professionali. I familiari e i partner verranno, invece, fatti rientrare nel gruppo "Famiglia" per le connotazioni differenti che i due ambiti assumono, in base a quanto emerso in sede di intervista.

famiglia o con il partner può suscitare riflessioni e autolimitazioni per pudore e privacy, quella con gli amici/colleghi sembra essere quasi doverosa.

Facebook lo uso davvero per ricordare momenti con i miei amici (C., maschio, 21 anni).

Raramente metto quelle con la famiglia, non mi piace più di tanto... quelle più riservate le tengo per me... su Facebook condivido proprio i momenti di gioia con gli amici (F., femmina, 22 anni).

Qualche volta che andavo in vacanza con E. facevamo le foto del mare, però poi cosa pubblici? Erano cose mie e sue quindi non le pubblici... Sì, qualche volta le ho pubblicate però... meglio far vedere tutti gli amici che girano con me in bicicletta (P., maschio, 54 anni).

In riferimento alla seconda considerazione sono significative le posizioni che evidenziano il legame stringente online/offline con riferimento alla sfera amicale, distinta da quella degli affetti primari.

Forse per questa avevo pensato: “così magari la vedono anche gli altri amici che mi sto divertendo” perché era un periodo in cui non andavo d'accordo con altre persone e quindi era giusto per far capire che con loro non andavo d'accordo ma con altri mi divertivo... queste invece no, non ho mai pensato ad altri scopi... forse questa sì perché era appunto con un altro gruppo... non andavo più tanto d'accordo, non mi trovavo più e volevo fargli soltanto capire che io comunque gli amici ce li ho e nel caso non sto con loro ho sempre altri amici con cui stare, non è che mi ritrovo da sola e anche stare da sola io ci so stare... niente era soltanto una comunicazione così (F., femmina, 22 anni).

Infine, la propria rappresentazione fotografica con altri soggetti è la trasposizione di un vissuto reale di cui si vuole preservare il ricordo, condividendolo con gli amici di Facebook nella finalità di comunicare sensazioni positive, ma soprattutto per riaverlo davanti ai propri occhi, riaffermando, in questo modo, la valenza diaristica del Social Network in esame.

Perché per me una foto è una cosa comunque seria, specialmente se mi ritrae con qualche mio amico vuol dire che è associata a un momento in cui eravamo insieme, un momento in cui possibilmente abbiamo passato dei bei momenti insieme (G., maschio, 30 anni).

A sostegno di questa considerazione sono anche le dettagliate descrizioni fatte dagli utenti sulla foto, di cui esplicitano spontaneamente il luogo dove è stata scattata, il momento (anche se risalente a diversi anni prima), la situazione e le emozioni a essa correlate.

Questa è una foto nella quale sono stata taggata e non so...è una foto che mi ricorda una bellissima serata perché è stata la prima foto che mi ricorda il momento in cui ho conosciuto, va be', la O., quindi una foto che appunto mi ricorda l'incontro di questa persona e non so... è una foto che mi fa un po' ridere perché è stata fatta così dal nulla, infatti quattro delle persone della foto le conosco, tutte le altre erano sconosciuti che mentre si stava scattando la foto si sono aggregati e si sono messi lì dal nulla, quindi... e poi sono rimasti a far serata con noi, quindi una cosa che, non so, mi piace ricordare, una cosa abbastanza divertente (D., femmina, 21 anni).

La rappresentazione in gruppo e la memoria del momento in cui è stata scattata la foto dove si era con gli altri fa passare in secondo piano anche l'elemento estetico, che assume, invece, una rilevanza maggiore nelle foto in cui il soggetto è raffigurato da solo.

Afferma:

Dove sono solo io, dipende. Più che altro se mi vedo in faccia o no, se c'è luce o sono in ombra. Se sono con gli altri non mi interessa, cioè, come viene, viene. Tranquillamente. Soprattutto se non sono io farla. Non mi viene mai da dire: "facciamone un'altra" (C., maschio, 21 anni).

Le fisime del "sono venuta bene, sono venuta male" no, perché sono sempre e comunque foto legate a dei momenti particolari, per cui non mi interessa più di quel tanto, perché, come vedi, sono quasi tutte sempre foto di gruppo in realtà (N., femmina, 43 anni).



In relazione a questa componente, anche l'accettazione di tag dove non si reputa di essere venuti esteticamente bene o dove la foto non è tecnicamente eccelsa, ma che riportano a un momento conviviale tende a essere fatta con più leggerezza, come emerge da tante esternazioni fatte a riguardo dai soggetti intervistati.

Io non sono un grande pubblicatore di Facebook, però quando vengo taggato in qualche foto con amici dove non l'ho scelta io e sono magari anche non venuto bene, non mi sembra giusto toglierla nei confronti di chi l'ha pubblicata (H., maschio, 45 anni).

Io personalmente taggo poco e quando vengo taggato lascio il tag... l'attributo estetico non mi interessa. Anzi, non dico assolutamente, però certo, se sono in condizioni dove ho appena fatto il virus intestinale, non è che pubblico una foto di quel tipo lì... però mi interessa di più quello che rappresentano dal punto di vista del rapporto con gli altri, delle sensazioni che provi in quel momento (I., maschio, 44 anni).

Non ho mai cancellato dei tag di foto dove ero venuto male... non è che faccio l'attore, so di non venire benissimo... anche se si viene un po' sfuocati, un po' male non c'è nessun problema, conta il ricordo (R., maschio, 49 anni).

Allo stesso modo, anche la pratica del selfie, spesso ritenuta inopportuna o imbarazzante quando inerisce al soggetto da solo, viene legittimata, divenendo addirittura un momento divertente e scherzoso, quando coinvolge l'intervistato insieme ad altre persone.

Perché farmi foto da sola mi sento bo... mi sento stupida a farmi foto da sola: preferisco farle in giro con gli amici (E., femmina, 20 anni).

Perché se vedo troppa gente che si fa i selfie di qui, i selfie di là dici: "Madonna, rilassati un attimo!" ... però no, in gruppo no, i selfie in gruppo mi piacciono (V., femmina, 46 anni).

Come si diceva, la rappresentazione della relazione sociale attraverso le foto ritraenti corpi postate su Facebook è elemento trasversale per genere ed età. Occorre però sottolineare che, se nello scaglione 18-29 le persone con cui ci si presenta sono soprattutto amici del tempo presente, a partire dal target successivo<sup>147</sup>, quello dai 30 ai 45 anni, inizia a essere incisiva la pubblicazione di foto di gruppi del passato (compagni di scuola, compagni di squadra), la marcatura di quelli che vengono definiti “amici storici” contrapposti alle “nuove amicizie” e, talvolta, la suddivisione per genere tra i gruppi di amici (amici/colleghi; amici di serata/ amici dell’Erasmus, eccetera).

Questo è un ricordo di quando ero ragazzo che giocavo a basket. Alcuni di questi ragazzi li vedo ancora e forse rappresenta una parte di me che è rimasta un pochettino bambina e, purtroppo o per fortuna, non è mai cresciuta [...]

Il fatto di conoscere gente nuova, quindi magari si ripropone il tema dell’amicizia con la differenza che, mentre lì sono tutti storici, questa è gente conosciuta in vacanza con cui, però, è piacevole ancora avere contatti (I., maschio, 44 anni).

Poi, in questa sono con dei miei cari amici devo dire, un gruppo di ragazzi che ho conosciuto nel 2006 quando ho fatto il primo Erasmus, siamo molto legati e abbastanza spesso ci vediamo, con qualcuno di più con qualcuno di meno, però insomma organizziamo sempre magari qualche viaggio, qualche rimpatriata (L., maschio, 31 anni).

Nell’ultimo gruppo anagrafico, 46-56+, la componente di relazione sociale, che pur continua a permanere poiché tutti gli intervistati hanno portato almeno una foto che li ritrae con amici, assume un ruolo più marginale, in linea di continuità con l’assunto precedente per cui esiste una stretta interconnessione tra le foto postate e la vita reale dell’utente: in questa fascia anagrafica, infatti, le abitudini del soggetto tendono a essere maggiormente rivolte verso la famiglia o la possibilità di dedicarsi alle proprie passioni<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> L’elemento è ricorrente anche nell’ultimo scaglione anagrafico, quello dei soggetti dai 46 anni in su.

<sup>148</sup> In questo caso, come verrà messo in luce nella sezione dedicata alle “Passioni”, pur essendo presente il soggetto con altre persone quello che si vuole mettere in risalto, stando alle parole degli intervistati, non è tanto la presenza del gruppo, quanto la pratica o la manifestazione dei propri hobby o interessi.

L'intento della pubblicazione di foto del soggetto con amici resta però, anche in questo caso, quella di ricordare un bel momento, innanzitutto per sé e poi da condividere con altre persone.

Questa è una cena con amiche. La foto l'ho fatta io, mi ricordo che mi ero messa di qua... e, niente, l'abbiamo postata perché siamo amiche da una vita, di infanzia... ogni tanto ci si ritrova, si fa una sera di gossip, come tutti, e basta... era stata una serata carina, c'era sembrato bello metterla, tutto qua (T., femmina, 54 anni).

Per me è piacevole, ripeto, io la faccio per me... me le riguardo, dico: "Va che bello!" ... mi viene in mente quando eravamo su l'altro giorno, il cielo che c'era (U., femmina, 63 anni).

In conformità a questo primo ambito è quindi possibile asserire che le foto selezionate dagli intervistati per descrivere il proprio sé e ritraenti corpi o parti di corpo presentano un fortissimo orientamento alla comunicazione della relazione sociale, alla volontà, cioè, di mostrarsi insieme agli altri, in maniera simile tra maschi e femmine e anche per fascia anagrafica.

Tale rappresentazione non è mai fine a se stessa ma sempre indice di avvenimenti della vita reale del soggetto a cui lui stesso attribuisce un significato particolare, associato a sensazioni e ricordi positivi che vuole preservare nella sua memoria *in primis* e, *in secundis*, condividere con gli altri, non con finalità ostentatoria, bensì per diffondere emozioni serene e gioiose.

Inoltre, soprattutto nelle due ultime fasce anagrafiche, l'elemento relazionale si unisce strettamente a quello dell'autobiografia del soggetto, scandendo fasi o momenti di vita ritenuti di rilevante importanza dall'intervistato.

In altre parole, i soggetti intervistati manifestano, in base a quanto emerge dalla presa visione delle cinque foto selezionate per l'intervista e da quanto dichiarato in quella sede, una necessità marcata di manifestazione della propria presenza insieme ad altri, soprattutto quando questi non appartengono alla sfera più intima delle relazioni personali. Il corpo diventa lo strumento con cui si palesa la vicinanza emotiva agli altri soggetti e la sua esteticità passa in secondo piano rispetto all'esternazione del legame affettivo più o meno stretto, rispetto al

ricordo di momenti piacevoli e spensierati e, infine, rispetto alla possibilità di condividere con altri la sensazione di gioia provata al momento dello scatto della foto.

Da questa prospettiva di analisi si conferma, a tutti gli effetti, la possibilità di intendere dimensione online e dimensione offline come livelli di un'unica esperienza unitaria, poiché la pubblicazione diventa il passaggio ultimo di un processo reale di esperienza vissuta che trova, in Facebook, uno strumento altro di comunicazione.

L'ambiente digitale, da questo punto di vista, non astrae ma resta l'altra faccia dell'*habitus* quotidiano in cui il soggetto vive.

La manifestazione della relazione sociale evidenzia, infatti, la necessità dei soggetti di preservare i propri ricordi, di averli davanti ai propri occhi, come in una sorta di album fotografico tradizionale e di condividerli con altri, non solo e non tanto per far vedere cosa si è fatto e con chi, ma per rendere tutti partecipi di momenti che il soggetto reputa in maniera molto positiva.

Questa componente diventa via via più consapevole all'aumentare dell'età dei soggetti, finendo col mischiarsi a quella autobiografica nel gruppo di individui dai 46 anni in su e assumendo qui una forte valenza autoreferenziale, più attenuata, invece, in riferimento ai soggetti più giovani che amano spontaneamente farsi vedere con gli altri, anche in relazione alle *affordance* della piattaforma<sup>149</sup>.

Le foto selezionate dai soggetti ritraenti corpi mostrano, quindi, come la *self presentation* passi in primo luogo dalla manifestazione in pubblico della *social/friend connection*, poiché all'esternazione della relazione sociale vengono attribuiti dagli utenti i seguenti valori:

- Legittimità (tipologia di foto più adatta a stare su Facebook);
- Rimembranza (possibilità di rievocare per sé momenti felici);
- Condivisione (possibilità di trasmettere ad altri le proprie emozioni positive).

Il corpo, cristallizzato nello scatto fotografico postato su Facebook, non è altro insomma che lo strumento prescelto per mostrare alla propria audience

---

<sup>149</sup> La strutturazione di Facebook e gli scopi originari per i quali è stato concepito fanno sì che la condivisione di foto con amici sia una pratica del tutto tipicizzata all'interno della piattaforma.

personale, fatta di amici e conoscenti reali, il proprio essere con gli altri e tra gli altri.

#### 5.4.2 La famiglia

Altro elemento ricorrente per genere ed età è quello costituito dalla scelta di fotografie ritraenti corpi o parti di corpo per palesare i propri rapporti familiari<sup>150</sup>; la self presentation passa, dunque, anche attraverso l'esternazione delle relazioni più intime di cui il soggetto gode nella vita reale che, anche in questo caso, si pone in posizione complementare e non dicotomica rispetto a quella digitale.

È giusto sottolineare che, in riferimento a questa componente, alcuni soggetti, soprattutto di sesso maschile, manifestano una sorta di pudore nel postare fotografie, nel farsi vedere, cioè, nel contesto familiare o insieme al partner, poiché reputano questi momenti talmente privati e personali da non trovare in Facebook un luogo idoneo al loro palesamento: la vicinanza fisica a parenti o al proprio compagno di vita è sottoposta a un vaglio più critico e a politiche di privacy più serrate da parte degli utenti.

Raramente metto quelle con la mia famiglia, non mi piace più di tanto... però le facciamo, mi piace tenerle proprio in album di carta (F., femmina, 22 anni).

Ecco, un'altra cosa in cui ho un po' più di pudore è quello di pubblicare foto dove magari sono con quelle che in quel momento erano mie compagne o ragazze che ho frequentato. Tutto quel contesto lì lo tengo privato (L., maschio, 31 anni).

Tendo a non pubblicare cose mie particolarmente intime... come ho detto, magari uscivo con una ragazza, non è che pubblicavo la foto io e lei a cena... quelle non le ho praticamente mai pubblicate (I., maschio, 44 anni).

Infatti ci sono pochissime foto private, penso neanche una... è una questione di privacy mia, non so come definirla, anche una questione di tenere separato il privato da questa esposizione molto forte che c'è oggi (R., maschio, 49 anni).

---

<sup>150</sup> Per rapporti familiari si intendono quelli relativa alla sfera intima del soggetto, quindi parenti e partner.

In altri casi, invece, la dimensione familiare è avvertita a tal punto come parte integrante della propria vita che la pubblicazione di foto in cui ci si mostra con i propri cari appare inevitabile.

Queste due sono relative al matrimonio... e va be' sono importanti perché comunque dopo dieci anni di fidanzamento, finalmente è arrivato il tanto sospirato matrimonio, l'inizio di una nuova vita e, niente, che dirti? Dopo da qua è stato una sorta di partenza perché ci siamo messi su, va be', il matrimonio, quindi ha voluto dire casa nuova, vita insieme, anche se, nonostante i dieci anni prima, è cambiato completamente tutto e poi da lì sono arrivate, appunto, le due *sbirule* e anche lì, un'altra fase, è cambiato ancora tutto [...]

Come foto profilo prima avevo quella del matrimonio, adesso ne ho un'altra sempre di noi due; come foto copertina quella delle bimbe. Il centro sono loro, sì, quindi è per quello che mi viene spontaneo... probabilmente avessi avuto un'altra età o anche solo se fossi stata sposata e non avessi avuto le bambine, magari avrei scelto un altro tipo di foto, un altro tipo di messaggi tra virgolette, invece così il centro della mia attenzione sono loro, e quindi tutto si rivolge su loro (M., femmina, 41 anni).

Questa è il lettone, perché il lettone è sempre un *must* in questa casa, tanto è vero che in camera delle ragazze mie... ho tre figlie e sopra ci sono tre camere... una era della V., la più piccola; una era delle due che hanno due anni di differenza quindi erano vicine... quando se ne sono andate, ho unito i due letti della ragazze ed è diventato il lettone matrimoniale per i miei bambini, così non li porto nel mio letto, quindi abbiamo due letti matrimoniali in casa, uno per me e mio marito e uno per i bambini quando stanno a dormire... le mie figlie brontolano... "voi avete dormito una vita nel letto con me" ho detto e perciò anche i bambini dormono nel lettone... in questa casa per i bambini c'è tutto, di tutte le età... qua c'è tutto... e questa è una foto nel lettone... allora lui è il primo che: "nonna sto a dormire da te"... lui spesso è qua, lui far proprio il coccolone... questo è ancora più mammoni, suo fratello però... qui eravamo nel lettone forse al mare... arrivavano al mattino dalla nonna nel lettone... loro coccoloni eh (U., femmina, 63 anni).

Va sottolineato che, mentre nella fasce anagrafiche dei più giovani, i rapporti familiari palesati sono soprattutto quelli con il partner, con fratelli e sorelle o con parenti scomparsi di cui si vuole preservare il ricordo<sup>151</sup>, nelle fasce d'età successive la famiglia di riferimento diventa quella creata, e quindi ci si mostra insieme al marito o alla moglie, ai figli, ai nipoti.

Questa ragazza è mia sorella; questa è una foto che è stata fatta durante una serata insieme a lei, in modo specifico la foto è stata fatta durante la cena prima di questa serata ed è una foto che ho scelto perché, appunto, mi capita spessissimo di fare uscite o comunque uscire con mia sorella (D., femmina, 21 anni).

Qua sono con mio fratello... mi ricordo era il mio diciottesimo ed era la prima volta che l'avevo invitato a venire con i miei amici perché di solito mi aveva sempre *paccato* e invece quella volta mi aveva fatto una sorpresa ed era venuto F., femmina, 22 anni).

Questa foto sono io da piccola con mio nonno... mio nonno è morto quattro anni fa e io sono sempre rimasta attaccata a mio nonno e quindi, niente, mi piaceva metterla (E., femmina, 20 anni).

Questa è una foto vecchia. È una foto di una foto. Sono io con mia nonna che è venuta a mancare nel dicembre del 2014 a cui ero molto legato (A., maschio, 26 anni).

Qua siamo io e la mia ragazza la suo diciottesimo e niente, è molto significativa per me ed anche tenera come foto (B., maschio, 22 anni).

Io sono contento di aver fatto due figli non troppo tardi e di aver potuto condividere con loro delle attività sportive... ancora adesso, se riesco, una *bicicletatta* piuttosto che una corsa o una partita a pallone, se riesco, la faccio con loro (H., maschio, 45 anni).

---

<sup>151</sup> In questo caso a emergere, stando alle parole degli intervistati che hanno portato foto di questo tipo, oltre che la relazione familiare in senso stretto è anche il proprio percorso biografico, momenti speciali e ineliminabili della propria esistenza.

Allora, la prima è con la mia famiglia, siamo tutti e quattro... questo era il giorno della laurea di mia figlia (Q. maschio, 54 anni).

Questa fotografia è una foto che mi è stata scattata da una mia amica fotografa insieme ai miei due figli, C. e M., che erano già grandini (S., femmina, 60 anni).

Nei più giovani, inoltre, il mostrarsi con il partner, assume talvolta il significato di dichiarazione di un nuovo status, in cui il soggetto modifica le proprie abitudini di vita e, conseguentemente, anche la modalità di pubblicazione di materiale fotografico in Facebook. L'investimento simbolico riversato su questa modalità di self presentation è così alto che la foto viene usata anche come immagine di copertina, cosicché i fruitori del profilo possano comprendere subito la situazione sentimentale e di vita dell'utente.

In questa, che è anche quella che ho come copertina, siamo io e il mio ragazzo, eravamo al matrimonio di sua cugina l'anno scorso... prima mi piaceva di più mettere foto di me da sola, adesso ultimamente, soprattutto da quando sono fidanzata, metto meno foto da sola (E., femmina, 20 anni).

Questa, invece, l'ho scelta come foto di copertina per dire: "State alla larga!" ... no, scherzo, però sì, per comunicare, comunque, che sono fidanzato (B., maschio, 22 anni).

Nei più giovani, tra l'altro, la componente familiare diventa anche strumento per esprimere la condivisione di valori ritenuti importanti e significativi o auspicabili<sup>152</sup>, mentre viene vissuta con più spontaneità da parte dei soggetti delle fasce anagrafiche successive.

In questa foto eravamo al battesimo di mia cugina: questi sono mia cugina, il marito di mia cugina e mio cugino e niente, mi piaceva questa foto perché rappresenta la famiglia... sono molto attaccata alla mia famiglia quindi mi piaceva ricordare questa bella giornata (E., femmina, 20 anni).

---

<sup>152</sup> La pubblicazione di foto in cui sono presenti componenti della famiglia diventa il mezzo per comunicare l'importanza attribuita alla famiglia in quanto tale o al desiderio di costruirne una in futuro, di perseguire quell'ideale di vita.



In questa sono con il figlio di mia cugina che è nato un anno fa... da quel momento, in cui mia cugina ha voluto questo bambino, mi è venuta la fissa di averlo anche io. Adesso è troppo presto, però rimane il fatto che questa foto è particolarmente significativa perché immortalata il momento in cui lo tengo in braccio (C., maschio, 21 anni).

Perché io ci tengo molto alla famiglia. Poi comunque lei era una seconda mamma cioè sono stato davvero male quando se n'è andata. Volevo far vedere quanto tenevo a lei ed è il motivo per il quale non ho mai cambiato l'immagine di copertina (A., maschio, 26 anni).

In tutti i casi è sempre evidente, comunque, come il mostrare i familiari o il farsi vedere con loro non appartiene mai a una retorica fine a se stessa ma rientra piuttosto, come si è verificato con la componente di relazione sociale, in una logica di conservazione e condivisione di qualcosa ritenuto importante e significativo per il soggetto.

Questa è con mia sorella, siamo molto legati... eravamo in macchina, con la famiglia, stavamo andando a prendere i regali per il Natale (A., maschio, 26 anni).

Questa qui è quando ci siamo trovati a festeggiare i sette anni di C. ... il trascorrere del tempo, perché comunque C. è stata voluta e cercata, ci ha messo un pochino ad arrivare, e quando ci siamo trovati a festeggiare i sette anni mi sembrava una cosa impossibile e dicevo: "Mamma mia, ha già sette anni!" (M., femmina, 41 anni).

Qui sono a M. con i miei figli... entrambi assomigliano a me, un po' per i lineamenti, un po' per il colore degli occhi... non so, sono abbastanza orgoglioso dei miei figli e di come stanno crescendo, quindi mi piaceva condividere questa foto (H., maschio, 45 anni).

Questa qui è una foto che ho fatto con mia figlia, quattro anni fa, e l'ho messa perché ha voluto lei... eravamo in un periodo particolare della vita mia e sua, quindi mi ha fatto piacere lei avesse voluto metterla... avevamo avuto un brutto

periodo io e lei e questo era stato un po' un momento di riunione che c'è tutt'oggi, quindi era stato come dire: "Ok, tutto bene!" (T., femmina, 54 anni).

Le informazioni ricavate rispetto alla scelta delle cinque fotografie portate in sede di intervista e in base a quanto dichiarato in riferimento a esse consentono di affermare che l'esternazione dei legami familiari costituisce un altro elemento centrale della self presentation dei soggetti: mostrarsi vicino a parenti o al partner o scegliere di postare foto che li ritraggono è un altro modo che gli utenti adoperano per parlare di sé. Come per la componente di relazione sociale, infatti, la pubblicazione di foto esplicitanti i rapporti della sfera più intima del soggetto non è mai fine a se stessa e non ha una valenza ostentatoria, ma diviene il mezzo attraverso cui raccontare se stessi e le proprie dinamiche di vita che, normalmente, includono gli affetti più cari, in virtù di quella continuità online/offline di cui si è più volte parlato.

Inoltre, la propria vicinanza fisica ai familiari, anche scomparsi, consente di riavere davanti ai propri occhi ricordi significativi per sé e, allo stesso tempo, di palesare agli altri i rapporti fondamentali della propria vita.

Nella fascia anagrafica dei più giovani la pubblicazione di questo genere di foto serve anche per segnalare, in modo più marcato, la condivisione di valori etici legati all'importanza della famiglia, e anche per tracciare un orizzonte di possibilità del proprio futuro in questa direzione. Con il passare degli anni, invece, l'elemento familiare diventa parte integrante dello *status quo* del soggetto.

In relazione al genere ma senza distinzione anagrafica, si è verificata, di contro, una certa ritrosia nell'universo maschile nel pubblicare foto di questo tipo, poiché i soggetti intervistati hanno ritenuto poco idonea la piattaforma di Facebook per la condivisione o esternazione di legami del genere.

Il dato potrebbe essere ricondotto alle classificazioni tra individui fatte sulla base dei diversi usi del Social Network (Giaccardi 2010) ma anche, più semplicemente, in virtù dell'inclinazione caratteriale o culturale dell'individuo stesso.

La componente estetica del proprio corpo o di quello dei familiari presenti nelle fotografie diventa assolutamente irrilevante, come dimostra il fatto che a essa non venga mai fatto accenno da nessuno degli intervistati e di come le foto di

questo tipo, portate in sede di intervista, non presentino modifiche né ritocchi e siano sempre caratterizzate da un alto livello di spontaneità.

In conclusione, la manifestazione delle relazioni familiari diventa un altro ambito in cui il corpo degli intervistati si inserisce per parlare più ampiamente di sé agli altri ma, soprattutto, a se stessi poiché l'autoreferenzialità di queste pubblicazioni fotografiche risulta molto elevata.

#### 5.4.3 Le passioni

Altro elemento riscontrato in maniera trasversale per genere e fascia anagrafica è l'uso di foto ritraenti il proprio corpo da solo o con altri per comunicare le proprie passioni. Per passioni si intendono hobby, luoghi, attività, elementi cui il soggetto attribuisce una valenza assolutamente positiva per la propria esistenza e attraverso cui spesso esprime tratti salienti della personalità. È significativo rilevare come la presenza fisica dei soggetti diventi del tutto strumentale alla comunicazione delle proprie passioni, rendendo irrilevante la componente estetica, a cui, a tal proposito, non si è mai fatta menzione nelle interviste, e come non si riscontri alcun tipo di discrasia per genere o età in riferimento a questa componente di analisi.

Unica nota in merito è la rilevazione, per il gruppo di soggetti dai 46 anni in su, dell'intersecarsi del dato Passioni con quello del Percorso Autobiografico; per alcuni, infatti, lo sviluppo di una nuova attività coincide o è coincisa con l'inizio di una seconda o terza fase di vita.

Allora, altra foto è quella del palco e questa ritrae, invece, una mia inattesa rinascita... è una foto che è stata scattata nel luglio del 2013, eravamo a S., che è in provincia di V., ed eravamo stati col gruppo di G., che abbiamo fondato con D., che è quella ragazza che sta suonando adesso il sassofono... avevamo fondato questo gruppo un anno prima... no, scusa questa è 2014, luglio 2014... e noi avevamo fondato il gruppo nel luglio del 2013. Perché un'inattesa rinascita? Perché, diciamo, io cinque anni prima avevo attraversato un periodo molto buio [...]

L'ultima è quella del capoccione con le cuffie... l'ho lasciata per ultima perché questa rappresenta, invece, la nuova frontiera... questa mi è stata scattata in radio,

*Radio Radiosa*, è una radio qui che trasmette a M. e, praticamente, stavamo facendo un programma dove intervistavamo degli scrittori (Q., maschio, 54 anni).

Nel 2010 ho fondato la C., finalmente un po' libera anche da quelli che potevano essere gli impegni familiari e tutto, ed è stata un'avventura dove ho potuto mettermi anche un po' in gioco, perché poteva essere anche una cosa che finiva in bolle di sapone. In realtà è stata una cosa molto bella, perché da lì, poi, ho conosciuto tante persone importanti, giovani veramente meritevoli, poi la cosa è cresciuta [...]

Questo, invece, è un altro momento, sempre relativo alla mia seconda fase di vita, dove mi sono messa a viaggiare, a girare, a partecipare a festival internazionali di letteratura, di poesia che, veramente, mi danno moltissimo perché è un modo per conoscere personaggi e poeti che arrivano da tutte le nazioni del mondo (S., femmina, 60 anni).

In tutti gli altri casi, l'espressione delle proprie passioni diventa un modo per parlare di sé, dei propri interessi, per condividere tratti della propria personalità ritenuti rilevanti, del proprio modo di vedere la vita, di valori reputati imprescindibili.

Ci si ritrae al mare, con cani o gatti, ci si sofferma su parti specifiche del corpo per mostrare tattoo; si postano foto di cantanti o attori, ci si fa vedere mentre si fa qualcosa di appassionante.

Questa qui è una passeggiata che abbiamo fatto, una scarpinata prima di Ferragosto, in vacanza, io e mio marito... amo la natura, viviamo in un contesto noi qua... noi ci siamo abituati al bello nostro e bisogna rivederlo ogni volta ed è bellissimo (U., femmina, 63 anni).

Eh sì, perché è il mio sport che vivo poi a trecentosessanta gradi perché per me non è competizione... la bicicletta per me è un po'... non è solo la competizione ma è paesaggi dove vai, è tutto quello che c'è intorno, i posti dove vai, vivi sulle montagne, quindi la natura... capito? ... vivo un po' queste cose (P., maschio, 54 anni).

Qua sono io alla Fiera del Libro... al di là della presentazione di un libro volevo, forse, sottolineare la mia passione prioritaria che è proprio quella dei libri, che tante volte ritengo i libri proprio dei viaggi (R., maschio, 49 anni).

Eh... mi piaceva un sacco Panama, non volevamo più andarcene, c'eravamo divertiti un casino... mi piaceva proprio un sacco questo posto (V., femmina, 46 anni).

Siccome, va be', una mia grande passione è ascoltare musica, questi rappresentano, a mio modesto parere, la miglior rock band forse mai esistita quindi, visto che ho avuto l'opportunità di vederla dal vivo a cinque metri di distanza e ho addirittura stretto la mano a lui mentre usciva dal tunnel, ho deciso di sceglierla (I., maschio, 44 anni).

Qui sono a M.; l'ho scelta per l'aspetto del viaggio, tendenzialmente credo perché a me piace viaggiare e magari, in parte, mi piace un po' rappresentarmi così, mentre sono in viaggio (L., maschio, 31 anni).

Questa foto è con il mio cane, una delle poche che ho con lei, ormai è dieci anni che è con me. Amo moltissimo gli animali, vivrei con otto cani e venti gatti, li capisco meglio delle persone (B., maschio, 22 anni).

Anche questa è un selfie e... niente questa foto... allora a me capita di passare tantissimo tempo della mia giornata con il mio gatto e mi capita anche di passare tantissimo tempo a far foto al mio gatto perché secondo me è bellissimo, merita, ed è anche fotogenico (D., femmina, 21 anni).

Come emerge da questi stralci di intervista, la passione è nella maggior parte dei casi ritratta con il soggetto presente, la cui fisicità diventa testimonianza dell'importanza da lui attribuita all'attività o all'oggetto della passione.

In alcuni casi l'abbinamento corpi/passione diviene addirittura funzionale alla messa in luce di tratti caratteriali o valoriali del soggetto.

Questo è il mio tatuaggio preferito, l'ho fatto da poco. E' nato da quando avevo visto un film, che si chiama "Ultimo lupo", che di per sé, in realtà, non è neanche

un gran film, però parla della storia di una famiglia di lupi ed essendo io con gli animali, come ti ho spiegato anche prima, in una sorta di simbiosi, niente, mi sono visto in questo lupo dalla storia e me lo sono tatuato. Questo, tra l'altro, è una lupa una femmina. Il lupo mi rispecchia, le sue caratteristiche principali sono il branco e la fedeltà, quindi mi piaceva il significato che aveva... il lupo rappresenta, come ho detto, la fede nel branco, l'amicizia... poi un'altra cosa che mi è rimasta impressa dei lupi è che loro, quando fanno un branco, davanti mettono i più anziani, perché, ovviamente, se i più anziani stanno dietro e quelli più giovani davanti, non riescono a tenere il loro passo, quindi: davanti i più anziani, poi ci sono un paio di lupi giovani, tutte le femmine del gruppo in mezzo, poi altri due lupi giovani, e il capo branco che se ne sta indietro a guardare da lontano i pericoli. Secondo me, questa, è un'organizzazione perfetta di una società, alla fine (B., maschio, 22 anni).

Questa ero in L., ad A. L'ho scelta perché mi piace e perché dà il senso di libertà che vorrei avere e quindi ricorda la mia personalità... La ricordo bene perché in quel momento stavo bene. Ho un bel rapporto con il mare, mi piace andarci soprattutto verso sera quando c'è meno gente sto lì a pensare un po' e mi sento proprio bene (A., 26 anni, maschio).

Be' l'ultima è un omaggio al cinema che è la mia altra grande passione oltre ai libri... ho preso questa foto, potevano essere mille altre, però l'ho presa proprio perché è ironica; Nanni Moretti, che di solito è preso come personaggio serio, qui è in *Caro Diario*, nell'episodio *Isole*, dove entra e vede la Mangano che balla al televisore e si mette a ballare... quindi, da una parte è un omaggio al cinema che amo follemente, però ho voluto mettere anche qui l'autoironia, un po' perché mi sento tante volte serio, però alcune volte è giusto lasciarsi andare... qui c'è il contrasto tra il Moretti che va sulle Eolie per cercare di scrivere un film e un certo punto vede la Mangano in *Riso Amaro* che si mette a ballare su una musica esotica... il discorso è sempre un po' legato alla musica, come dicevo prima e poi l'ironia, sapere a un certo punto ridere... l'importante è l'ironia, la questione dello sguardo, non so come dire, avere anche uno sguardo ironico, autoironico di se stessi, prendersi un po' giro e lasciarsi anche un po' andare insomma... ecco, Nanni Moretti, che uno dice antipatico, scorbutico, scontroso è qua che balla... è anche divertente... che vale, forse, anche per me... io non mi lascio ami troppo

andare... questo, forse, è anche una voglia liberazione, ogni tanto di rompere un po' gli schemi e lasciarsi andare, insomma (R., maschio, 49 anni).

Uno dei soggetti intervistati ha portato quattro fotografie su cinque ritraenti soggetti a lui estranei ma da lui fotografati per palesare la propria passione per la fotografia, in particolare per la *street photography*.

Ce ne sono quattro che sono state scattate da me in persona, infatti il soggetto non sono io. La ragione per cui ho scelto queste quattro foto, cioè la ragione che accumuna la scelta di queste quattro foto è che è dovuta a una mia passione per la fotografia che è nata, diciamo, tre anni fa. Queste sono foto scattate in momenti diversi durante la mia permanenza a P. o in T., che sono i luoghi dove ho potuto più testare o comunque esercitare questa mia passione. Mi piacciono molto i soggetti perché sono spontanei; a me piacciono le foto non preparate, le foto non troppo pensate e questi sono quattro esempi (G., maschio, 30 anni).

Anche in questo caso, però, si manifesta sempre l'intento di comunicare altro oltre alla semplice passione: si esprimono valori e idee repute significative e, in una sorta di meta comunicazione, anche altre passioni rilevanti per il soggetto.

Qui siamo a L. ... qui c'è una componente che manca in tutte le altre, nel senso che c'è una componente un po' da gioco di ruolo, perché vedere una cosa a cui io sono molto affezionato, una cosa un po' fiabesca, ecco, mettiamola così... vedere questa bambina col cappuccio, il papà col cappuccio vestiti uguali, in una giornata comunque uggiosa, che non gli ha impedito comunque di partecipare a questa manifestazione... forse queste rievocazioni... era una rievocazione medievale... a me piace molto il Medioevo, ho partecipato a mia volta a rievocazioni di questo genere, che sono feste secondo me bellissime proprio perché permettono un distacco momentaneo dalla realtà e... quindi, c'è un tema sì di Medioevo che è qualcosa che a me interessa, ma c'è anche un tema di famiglia... c'è il tema di una famiglia che ha deciso di passare, non mi ricordo più se era un sabato o una domenica, comunque un weekend all'insegna di qualcosa di storico, quindi qualcosa di profondo che non stando a casa con uno *smartphone* a giocare... veramente in strada, all'aria aperta...e questo è quello che c'era in questa foto (G., maschio, 30 anni).

In riferimento a questa componente di analisi è possibile asserire che il corpo, o parti di esso, diventano funzionali alla self presentation dei soggetti per l'esposizione delle proprie passioni, da cui il racconto di sé passa senza significative differenze legate al genere o alla fascia anagrafica di appartenenza. La fisicità, intesa come presenza fisica del corpo nella foto, è funzionale a indicare la compartecipazione del soggetto all'attività svolta o all'oggetto della propria passione, mentre è del tutto irrilevante, come emerso nelle verbalizzazioni, dal punto di vista estetico.

La comunicazione delle proprie passioni attraverso il corpo diventa strumentale anche all'esposizione di tratti caratteriali o valoriali del soggetto che, anche in questo caso, dà vita a una forma di *deep communication* dove la finalità non è ostentare ciò che fa o dove va, bensì descrivere meglio se stesso alla propria rete amicale.

#### 5.4.4 Il percorso autobiografico

Altro elemento comunicato attraverso i corpi ritratti nelle fotografie portate in sede di intervista è il percorso autobiografico del soggetto, ovvero il succedersi di fasi che l'intervistato reputa significative rispetto al proprio percorso esistenziale.

Mentre non si è ravvisata alcuna differenza legata al genere, la diversità anagrafica ha inciso, invece, nel modo di concepire il dato in questione.

I più giovani, infatti, scandiscono il proprio vivere ritraendosi in situazioni di svago e divertimento insieme agli amici: il ricordo di momenti conviviali facenti parte di un passato del tutto prossimo (l'estate precedente, il Natale appena passato, il weekend della settimana prima, qualche anno prima al più) è il primo filtro scelto per narrare la propria biografia che, in questo gruppo anagrafico, passa altresì per la selezione di foto ritraenti il soggetto con cari scomparsi (soprattutto nonni), che rimandano, di norma, al periodo dell'infanzia e/o dell'adolescenza dell'intervistato.

Questa l'abbiamo fatta in un posto a B. che si chiama T. e praticamente questo era proprio il nostro locale l'anno scorso... ci andavamo sempre giovedì, venerdì e sabato (C., maschio, 21 anni).



Questa è la foto che descrive una serata di un'estate dell'anno scorso e che, diciamo, riassume un po' tutta l'estate, quindi una foto scattata nel locale dove siamo usciti tutta estate, una foto scattata con la compagnia con la quale sono uscita tutta estate (D., femmina, 21 anni).

Questa foto, invece, sono io da piccola con mio nonno... mio nonno è morto quattro anni fa e io sono sempre rimasta attaccata a mio nonno (E., femmina, 20 anni).

Questa è una foto vecchia, è una foto di una foto. Sono io con mia nonna che è venuta a mancare a dicembre del 2014 a cui ero molto legato (A., maschio, 26 anni).

Nella fascia anagrafica dai 46 anni in su, invece, il racconto di sé legato alle fasi più significative della vita passa attraverso la propria presentazione in momenti temporalmente lontani dall'oggi, oppure dalla sottolineatura di tappe che hanno cambiato il corso degli eventi (matrimonio, figli, ritiro dall'attività lavorativa).

Partirei da questa che è quella meno recente. Qui sono al mare con alcuni dei miei fratelli, perché io ne ho quattro e qua ce ne sono solo 3, e dei loro amici. Credo che sia il 1975 – 1976, anzi sì, 1975 perché io qui avevo 18-19 anni. Siamo al mare, a E., dove tutti gli anni andiamo perché abbiamo giù la casa. La spiaggia non è quella, è completamente cambiata... era quasi deserta, c'era un grande canneto. Adesso ci sono un sacco di casette anche proprio sulla spiaggia, il canneto è stato quasi completamente estirpato. Ed erano momenti molto belli, molto felici perché eravamo adolescenti quindi c'era proprio questa gioia di stare insieme, di trascorrere insieme le vacanze estive anche con i miei fratelli, cosa che adesso non succede più molto di frequente perché ognuno ha la sua vita. Era il periodo della spensieratezza, della bellezza del trovarsi insieme anche d'estate, di liberare la mente da quelli che erano gli impegni scolastici o gli esami all'università. Io qui probabilmente avevo finito la maturità quindi ero doppiamente felice. In questa fotografia, che per altro mi ha mandato uno dei miei fratelli, F., ho ritrovato proprio le radici, quello che è il passato. Mi sono resa conto, man mano che vado avanti nella vita, con la mia età, che questo ritorno alle radici è importantissimo, mentre prima non ci facevo caso. Ora sempre più, man mano che vado avanti, mi riporta indietro il tempo. E quindi i ricordi vanno,

appunto, all'adolescenza, addirittura ai pochi ricordi che ho, magari a sprazzi, dell'infanzia, e questo mi fa pensare..è significativo per me (S., femmina, 60 anni).

Allora, la prima è con la mia famiglia, siamo tutti e quattro: questo era il giorno della laurea di mia figlia... è stato chiaramente un momento di grande felicità (Q., maschio, 54 anni).

Il gruppo anagrafico comprendente soggetti tra i 30 e i 45 anni assume, invece, un comportamento dicotomico: in prossimità dei 30 anni l'atteggiamento rispetto alla componente autobiografica è simile a quello della fascia anagrafica precedente; avvicinandosi ai 45 anni, invece, tende ad acquisire i connotati di quello del gruppo successivo.

Questa foto, invece, è stata fatta a B., era il 2009. La ragazza che è in questa foto credo che fosse un'amica di un'amica di un ragazzo che lavorava con me nello stage a B. Anche quello è un periodo della mia vita che ricordo con piacere (L., maschio, 30 anni).

In questa siamo io e mio nonno al suo novantaseiesimo compleanno, la foto è stata scattata nel giardino di casa sua. L'ho scelta perché mio nonno è il mio secondo papà che, però, purtroppo non c'è più (O., femmina, 32 anni).

Queste due sono relative al matrimonio... e, va be', sono importanti perché comunque dopo dieci anni di fidanzamento è arrivato il tanto sospirato matrimonio, l'inizio di una nuova vita (M., femmina, 41 anni).

Be', andiamo un po' in sequenza cronologica, nel senso: la prima è una mia foto da piccolissimo, con i capelli a boccoli così e sembravo quasi una bambina, però ci tengo perché è sempre piaciuta anche a mia mamma, perciò... è una foto proprio di un ricordo vecchio; l'altra ero un po' più grande, prime vacanze da solo, con gli amici, eccetera eccetera, al mare, visto che mi piace tuffarmi anche da altezza, quindi ricordano un po' entrambe le cose; e poi l'altra fase della mia vita dove arrivano i figli, quindi crescono tutte e due e mi piace condividere tante cose, il mare, lo sport (H., maschio, 45 anni).

Come emerso dagli stralci di intervista qui riportati, la presenza del proprio corpo e di quello di soggetti amici o parenti è funzionale all'esplicazione del racconto biografico degli intervistati, ossia all'indicazione di tappe o episodi della propria vita reputati rilevanti.

Se dal punto di vista del genere non si ravvisano diversità in riferimento a questo aspetto, la componente anagrafica diventa, invece, decisiva nella tipizzazione di atteggiamenti differenti a tale riguardo.

Se i più giovani tendono a schiacciare l'orizzonte temporale di riferimento nel presente o, al più, in un passato prossimo, con sola eccezione fatta per la rievocazione di parenti scomparsi che rimandano al periodo infantile o adolescenziale del soggetto, con il progredire dell'età lo spazio temporale preso in considerazione aumenta e, a episodi secondari, si sostituiscono momenti di svolta o di grande cambiamento del percorso autobiografico degli intervistati.

All'estetica del proprio corpo o a quella degli altri soggetti raffigurati, anche in relazione a questa componente di analisi, non viene mai fatta menzione: ciò che conta è la rievocazione nostalgica o divertita di momenti a cui il soggetto attribuisce una valenza significativa per sé e per il proprio percorso di vita.

#### 5.4.5 Il sé auspicato

L'ultimo dato emerso in riferimento alle foto scelte dai soggetti per l'intervista e in base a quanto dichiarato in quella sede inerisce al sé auspicato, ovvero alla rappresentazione ideale che i soggetti vogliono dare della propria persona, sia sul piano estetico che su quello valoriale o di competenze.

In realtà, come dimostrano le dichiarazioni rilasciate dagli intervistati, più che al sé auspicato ci si trova di fronte a una *positiva* presentazione del sé reale, cioè orientata alla messa in luce di tratti valoriali o esperienziali reputati in maniera positiva dal soggetto, sia per sé che per gli altri.

Il giudizio su cosa è o non è positivo ha, infatti, valenza innanzitutto autoreferenziale: il soggetto, sulla base delle proprie convinzioni, idee, modi di pensare e in riferimento al proprio vissuto attribuisce un valore significativo a certi episodi o persone o elementi della propria vita con cui vuole presentarsi anche sul Social Network in questione, con riferimento alla metodologia d'uso

con cui, a monte, ha deciso di adoperare Facebook<sup>153</sup>. In secondo luogo, l'idea che ciò che per sé ha valenza ottimale possa suscitare anche negli altri le stesse sensazioni positive è l'altra ragione che spiega la tendenza alla pubblicazione di foto segnate da questo *mood*.

Emerge, quindi, in modo evidente, che la finalità auspicata di rappresentazione del sé, filtrata dalla pubblicazione di fotografie ritraenti corpi, è orientata principalmente alla sottolineatura di elementi presenti nella vita e nella personalità del soggetto più che al perseguimento di modelli già esistenti o all'invenzione di sfaccettature non appartenenti alla propria persona ma giudicate genericamente attraenti.

Con questa chiave di lettura è spiegabile l'attenzione superflua che viene conferita alla componente estetica del proprio corpo o del corpo degli altri soggetti, presenti nelle foto scelte, da parte degli intervistati: come già emerso dall'analisi delle altre componenti, infatti, il dato di rimembranza o di rappresentazione di tratti distintivi valoriali o caratteriali del sé o l'esposizione delle persone reputate fondamentali per la propria vita predomina nettamente sull'estetica dei soggetti, vissuta in maniera molto naturale e spontanea dagli intervistati, senza distinzioni legate al genere o all'età.

Se vengo male la pubblico lo stesso. Anche perché io e miei amici storici delle medie, visto che siamo sempre noi quattro, teniamo una raccolta di foto che ogni tanto ci piace rivedere (C., maschio, 21 anni).

Effettivamente non è bello vedere che sono venuta male, però va be' pazienza, ero così in quel momento, fa niente... tanto quelli che mi conoscono sanno come sono, quindi non mi interessa più di tanto (F., femmina, 22 anni).

Penso di avere un buon rapporto col mio corpo, però non sento che sia una cosa portata all'eccesso, è abbastanza naturale. Non ho dei blocchi a priori che mi fanno dire: "no, in questa posa no", oppure "no, qui sono venuto male" ... come esco, esco (L., maschio, 31 anni).

---

<sup>153</sup> Ci si riferisce, in questo caso, alla diversa concezione del concetto di privacy a cui si è già fatta menzione in questa sede di analisi, che porta gli intervistati a pubblicare tipologie differenti di fotografie.

Guardando queste dove sono sempre sorridente penso si intraveda il mio lato spontaneo, semplice. Guardando il mio profilo è tutta vita vera, non c'è niente di artefatto... esprimono proprio momenti veri (O., femmina, 32 anni).

No, l'attributo estetico non mi interessa. Anzi, non dico assolutamente no, perché certo, se ho appena fatto un virus intestinale non è che pubblico una foto di quel tipo lì. Però mi interessa di più cosa rappresentano dal punto di vista del rapporto con gli altri, delle sensazioni che provi in quel momento (I., maschio, 44 anni).

Guarda io sono molto tranquillo dal punto di vista estetico, mi accetto veramente in tutte le versioni possibili e immaginabili perché ho smesso da tempo di essere attento al dettaglio... sono veramente *nature*, così come sono... in quel momento se sono brutto, bello, storto, malvestito o benvestito sono io, semplicemente io (Q., maschio, 54 anni).

Unica nota rilevante a questo proposito è lo scrupolo che le donne dai 46 anni in su hanno nel mostrare alcuni tratti della loro fisicità: la rappresentazione fotografica della loro estetica deve essere percepita come dignitosa rispetto all'età.

Una foto in costume non la farei mai perché devo perdere dieci chili e poi... non la farei mai (V., femmina, 46 anni).

Io non mi farei mai fotografare in costume da bagno sulla spiaggia alla mia età. Quelle sono foto mie, me le tengo per me, ma mai le posterei su Facebook (S. femmina, 60 anni).

Ne ho alcune che potevo evitare di mettere... quelle in costume... alla mia età, sai, è meglio evitare, a cosa serve? Certe cose non servono... alla nostra età, anzi, secondo me un pochino di pudore è anche meglio... lì però mi avevano taggata, l'avevano messa mio cognato e mia cognata e l'ho lasciata, ma dovrò toglierla (U., femmina, 63 anni).

Si ravvisa, piuttosto, da parte di molti, un'attenzione alla componente estetica della foto, in termini di luminosità, inquadratura ed effetti fotografici: più che

presentare bene se stessi dal punto di vista fisico-estetico, si auspica ad avere sul proprio profilo una buona fotografia dal punto di vista tecnico.

Questa l'ho modificata prima su Instagram... uso i filtri di Instagram per fare la luce... che ne so, magari c'era il cielo un po' più scuro e l'ho fatto risaltare... però per l'estetica della foto... cioè, non mi modifico la faccia (E., femmina, 20 anni).

Se mi accorgo che una punta di contrasto in più avrebbe migliorato la foto allora la modifico, ma è una cosa puramente sulla fotografia, in quanto tecnica fotografica, che non assolutamente estetica (G., maschio, 30 anni).

Però forse sono più critico sull'inquadratura di una foto... una foto dove sono con un bel paesaggio dove si inquadra il palo della luce piuttosto che il bidone dei rifiuti no... se proprio non ne posso fare a meno lo elimino poi in fase di make removing togliendo quel particolare lì (H., maschio, 45 anni).

Uso qualche programmino comodo, facile ma solo per la foto... taglio, ingrandisco, tolgo la luce (T., femmina, 54 anni).

In relazione al sé auspicato e con riferimento ai venti soggetti intervistati, si è palesata una netta tendenza alla rappresentazione spontanea di sé e degli elementi facenti parte della propria vita, piuttosto che una costruzione finalizzata a una presentazione idealistica della propria persona, delle proprie abitudini, dei propri affetti.

Gli intervistati, senza distinzione né di genere né di età, preferiscono creare una comunicazione di sé scevra di artefazione ma orientata alla messa in luce di tratti salienti della propria personalità, di momenti significativi della propria vita, di tratti caratteriali ritenuti importanti. In quest'ottica, la componente estetica della propria fisicità passa sullo sfondo, in una gerarchia che antepone il contenuto alla forma.

Più che di sé auspicato, comunicato attraverso la componente corporea presente nelle foto scelte e postate, bisognerebbe allora parlare di sé positivo, se si volesse porre il focus sulla valenza positiva attribuita dai soggetti agli elementi comunicati; oppure di sé narrativo-biografico, qualora si cercasse, invece, di dar

risalto al racconto in prima persona che gli utenti fanno di sé, mettendo in luce elementi da loro giudicati salienti per la descrizione di sé agli altri.

Ciò che resta di auspicato e può essere considerato tale è l'esclusione di tutto quello a cui viene riconosciuta una valenza negativa, soprattutto sul piano del contenuto, ma anche sul piano della forma, in riferimento, però, più alla qualità estetica della foto che all'estetica dei soggetti in essa riprodotti; non vengono riportati episodi tristi o momenti infelici della vita del soggetto, né vengono messe in rilievo fragilità o difetti: si tende a una comunicazione serena e positiva del sé nell'ottica che questa possa avere un effetto altrettanto positivo sugli altri utenti, sempre però in stretta linea di continuità tra online e offline. Allo stesso modo, non si postano foto che ritraggono il soggetto in condizioni fisiche estreme di malattia o malessere, né fotografie pessime dal punto di vista tecnico. Il sé auspicato è, dunque, un sé parziale, che ingloba solo la parte più rosea dell'esistenza ed è un sé evidenziatore, che rimarca solo alcuni tratti del percorso biografico ed esperienziale dei soggetti.

#### 5.4.6 Pratiche di utilizzo e gestione del materiale fotografico

I dati ricavati dalla visualizzazione delle fotografie portate al momento dell'intervista ed emersi da quanto dichiarato in quella sede devono essere necessariamente ponderati con le modalità di utilizzo e gestione del materiale fotografico poste in essere dagli utenti in Facebook.

Innanzitutto è scaturito come i soggetti, nella quasi totalità dei casi, non operino operazioni di filtraggio o categorizzazione in riferimento alla possibilità per gli altri utenti di visionare il proprio portfolio fotografico: una volta accordata l'accettazione dell'amicizia, si possono vedere tutte le foto postate dall'utente; questa scelta si correla alla selezione fatta a monte su cosa pubblicare e cosa no, alla stringente correlazione online/offline (gli *amici* di Facebook sono persone che si conoscono realmente nella vita quotidiana), ma anche a una conoscenza parziale delle impostazioni di privacy o differenziazione d'uso offerte da Facebook, senza differenziazioni peculiari legate al genere o all'età.

Se tu hai la mia amicizia su Facebook vedi tutte le foto che pubblico (C., maschio, 21 anni).

Per la visualizzazione delle foto faccio una scelta a priori nel chi accettare come amico... le persone che ho accettato come amici su Facebook sono tutte persone che conosco nella vita reale, che frequento o che ho frequentato, con cui comunque ho dei contatti (N., femmina, 43 anni).

Restrizioni non ne ho create ma proprio perché non ci sono foto private, quindi tutto quello che c'è è pubblico, la selezione l'ho già fatta a monte (R., maschio, 49 anni).

Le foto che pubblico sono visibili a tutti una volta che do l'amicizia, non ho cerchie interne, anche perché non sono neanche capace di farlo quel lavoro lì (T., femmina, 54 anni).

In seconda battuta, in virtù di quella tendenza alla positività più volte menzionata, ma anche per l'omogeneità di comportamento che si tende ad assumere in Facebook (Giaccardi 2010), si è portati a escludere la pubblicazione di certe categorie di foto, riconducibili a esperienze o elementi negativi, e a postare fotografie tecnicamente valide, cosicché esse possano trovare un piacevole riscontro nell'occhio del fruitore, sempre nell'ottica di perpetrare un clima di serenità.

Il destinatario presunto al momento della pubblicazione delle foto è costituito, il più delle volte, da un gruppo ristretto di soggetti<sup>154</sup> all'interno della categoria degli *amici* di Facebook, sebbene, come riscontrato dalla relativa importanza attribuita post-pubblicazione ai Like e ai commenti, l'autoreferenzialità associata alle foto postate assume un ruolo centrale.

Non penso a qualcuno di particolare quando metto le foto... ad esempio questa l'ho messa perché piaceva a me (E., femmina, 20 anni).

Se ci sono più Like può far piacere, però se nessuno mette il Like non mi interessa più di tanto sinceramente... se mi fa piacere metterle le metto, perché comunque vuol dire che mi ricorda un momento, una situazione piacevole (F., femmina, 22 anni).

---

<sup>154</sup> Normalmente si fa riferimento alle persone vicine nella vita offline, quelle con cui si condividono momenti ed esperienze.



Quando pubblico il più delle volte non ho in testa referenti particolari. In alcuni casi, invece, sì... per esempio, quando pubblico magari foto in cui sono coi miei amici storici che sono legati a un certo cerchio di persone, implicitamente nella mia testa e nella testa dei nostri amici ci sta, può esserci la cosa di dire: “ci frequentiamo ancora, siamo ancora uniti” (L., maschio, 31 anni).

Io metto quello che posso mettere, quello che reputo piacevole per me... poi che gli altri non lo giudichino bene non me ne frega niente... io lo faccio per me, non penso assolutamente a nessun altro (U., femmina, 63 anni).

Infine occorre ribadire, come già evidenziato in precedenza, che il concetto di cosa è bene pubblicare e cosa no è avvertito in maniera differente da parte dei soggetti e, di conseguenza, il racconto di sé che viene fatto mediante l'uso di foto ritraenti corpi diventa più o meno ampio in base al valore che viene attribuito al contenuto e alla tipologia di foto<sup>155</sup>.

In sintesi, dunque, la self-presentation ricavabile dalla pubblicazione del materiale fotografico ritraente corpi dei venti soggetti intervistati deve essere letta anche alla luce delle modalità d'uso con cui il materiale fotografico stesso viene gestito in Facebook: la differente percezione di cosa può essere pubblicato e cosa no, l'importanza attribuita ai Like o ai commenti, la consapevolezza più o meno elevata di un destinatario osservante modifica, infatti, le scelte relative alla pubblicazione delle fotografie sul proprio profilo e, di conseguenza, incide sul racconto che di sé viene fatto.

In sede di intervista si è manifestata, in effetti, una tendenza generale all'autoreferenzialità: la foto deve essere innanzitutto piacevole e importante per sé e solo in seconda battuta per gli altri, e deve essere improntata alla comunicazione di aspetti o situazioni positive, nella finalità di ridestare nel soggetto medesimo il clima di gioia e serenità avvertito al momento dello scatto della foto; in virtù di ciò, il valore attribuito ai Like e ai commenti assume una valenza ludica, valutata dagli utenti in toni divertiti e scherzosi più che come giudizio in grado di modificare o influenzare significativamente le personali

---

<sup>155</sup> Il concetto era già stato messo in luce e supportato da stralci di intervista nella parte precedente di analisi.

scelte di pubblicazione fotografica. Inoltre, la cernita tra cosa pubblicare e cosa no viene fatta dal soggetto sulla base di proprie inclinazioni caratteriali e valoriali, che lo portano a connotare diversamente il confine sfera pubblica/sfera privata, e in riferimento a consuetudini d'uso non scritte ma operanti in Facebook<sup>156</sup>.

La consapevolezza di essere guardati, pur presente nei soggetti intervistati e manifesta nella scelta di pubblicare foto qualitativamente buone dal punto di vista tecnico e non ritraenti situazioni di disagio fisico o morale, non finisce mai con l'assumere, però, un ruolo imperante nelle decisioni relative alla gestione del materiale fotografico in Facebook: la self-presentation si configura, quindi, come un racconto si sé orientato al sé.

### 5.5 Considerazioni finali

Il lavoro di ricerca qui realizzato ha cercato di indagare quali sono le modalità di self-presentation poste in essere dagli utenti in Facebook attraverso l'analisi delle foto ritraenti corpi o parti di corpo postate sui profili personali del Social Network in questione.

L'intento dell'indagine è stato quello di individuare se il racconto fatto di sé dagli utenti, mediante questa prospettiva di ricerca, fosse caratterizzato da un elevato livello di artefazione, realizzata *ad hoc* per la propria presentazione in Facebook, o se, invece, si manifestassero altre modalità di racconto del sé.

La formulazione dell'ipotesi di ricerca mirava a valutare queste componenti a partire dall'elemento corporeo poiché, come messo in luce nel capitolo 3 di questo lavoro, è su di esso che viene effettuato oggi il maggior investimento simbolico ed è a esso che viene affidata la comunicazione di sé, in quel ripiegamento, evidenziato dalla letteratura, dell'interiore sull'esteriore e del profondo sull'estetico.

Le valutazioni inerenti alla corporeità sono state inserite e osservate all'interno di Facebook che, con le sue *affordance*, ha richiesto un'analisi peculiare del fenomeno, poiché qui la rappresentazione corporea di sé, resa possibile soprattutto attraverso lo strumento fotografico, assume una valenza

---

<sup>156</sup> Quello che si diceva, ad esempio, in relazione alla pubblicazione di foto con amici.

caratteristica; innanzitutto va annoverata l'esistenza di una *generation me*, ovvero di una generazione cresciuta con la necessità di rappresentare continuamente sé stessa e racchiusa nel narcisismo di condividere istantaneamente la propria rappresentazione con la comunità digitale scelta come spettatore di riferimento (Twenge 2006); in secondo luogo va considerata l'esigenza di sopperire l'assenza fisica, propria del mondo virtuale, con una presenza visuale ancora più marcata: dove manca il corpo, la sua rappresentazione sembra divenire assolutamente necessaria (D'Aloia, Parisi 2016) ; infine, le valutazioni inerenti all'evoluzione della pratica fotografica: la diffusione dilagante dello scatto, socialmente incoraggiato, e il suo inserimento connaturato all'interno dei Social Network a componente visuale prevalente, crea e propaga nuove attività legate alla fotografia, aumentando esponenzialmente il potere testimoniale della stessa, modificando il suo ruolo memoriale e assotigliando il confine tra spazio pubblico e spazio privato, entrambi alterati in profondità (Menduini 2016).

L'articolazione di questi elementi ha fatto propendere per l'uso della Cultura Visuale come *frame* globale di riferimento di questo lavoro, poiché la non definizione specifica di tale campo d'indagine e l'inglobamento, al suo interno, di tutte le pratiche al visuale riferite, ha consentito di sviluppare la ricerca senza limitazioni di partenza.

I risultati ottenuti hanno, di fatto, fornito una risposta ben definita alla domanda di ricerca e hanno smentito l'ipotesi relativa a una eventuale artefazione nella presentazione del sé nei profili personali di Facebook dei soggetti intervistati.

Come già emerso nello studio condotto da Shanyang Zhao, Sherri Grasmuck, Jason Martin si è palesata una costruzione online del sé non discernibile da quella offline e sempre strettamente correlata al gruppo di amici presenti in Facebook, con i quali la relazione non tende a essere mai puramente mediata (Zhao, Grasmuck, Martin 2008): non solo le amicizie da tenere su Facebook vengono selezionate con sempre maggiore cura, ma il destinatario di riferimento delle foto postate è spesso costituito dagli amici con cui si ha uno stretto legame anche nell'offline. Negli altri casi, la pubblicazione di fotografie ritraenti corpi ha come referente il soggetto stesso, che si compiace e ritrova se stesso nel materiale pubblicato, orientato più allo svelamento del *now self*, cioè all'assetto identitario

già conosciuto dagli altri che, invece, al *possible self* (immagine di sé normalmente sconosciuta agli altri) o al *hoped-for possible self* (sé identitario socialmente desiderato): i soggetti intervistati, infatti, hanno manifestato una tendenza marcata alla trasposizione dell'offline nell'online senza particolari modificazioni. Il lavoro sul proprio *self-concept* passa principalmente dall'esclusione di elementi, facenti parti della propria quotidianità e del proprio percorso biografico, aventi una valenza fortemente negativa per il soggetto in questione; stessa cosa anche sul versante estetico: non si modifica il proprio corpo, o quello dei soggetti dei quali ci si circonda, per apparire più desiderabili, ma si evita di postare foto con situazioni fisiche limite come malattia o deturpazioni del corpo; più che essere venuti bene in foto conta pubblicare una foto tecnicamente buona, piacevole da guardare.

Il discorso sostenuto da David Marshall in riferimento alla presentazione del sé degli utenti comuni ispirata alla presentazione del sé delle *celebrities*, da cui scaturisce un forte desiderio emulativo e una produzione del sé simile a quella dei sé visionati (Marshall 2010), non si evince da un campionamento casuale per professione e territorialità<sup>157</sup> come quello su cui questa analisi è stata condotta: non si è mai riscontrata, infatti, la volontà di *apparire come o sembrare simile a*; si è, piuttosto, rivelata, in maniera molto marcata, quella tendenza a *stare bene con* e all'omogeneità di comportamento in Facebook già messa in luce da Chiara Giaccardi e valida anche per la comunicazione del sé affidata al materiale fotografico. Gli utenti, infatti, mirano a perpetrare, con le foto postate, nel proprio pubblico di riferimento, un clima di serenità e spensieratezza, la stessa che essi stessi rivivono nel riguardare le proprie foto; le fotografie pubblicate mostrano, in effetti, gli affetti più cari, le amicizie più sincere, i ricordi più divertenti e profondi, le passioni più sentite: il racconto del sé passa attraverso questi elementi più che dalla variabile estetica, posta sullo sfondo e valutata più come estetica della foto che come estetica della persona.

Più che con un sé auspicato, i soggetti preferiscono proporsi attraverso il loro *true self* (Mckenna 2012), ovvero il proprio sé comprensivo di quelle sfaccettature e rapporti umani che normalmente non vengono espresse a tutti

---

<sup>157</sup> Come specificato nella sezione dedicata ai limiti delle interviste, non si è tenuto conto della variabile territoriale intesa come allocazione centro/periferia, né suddivisione Nord/Centro/Sud.

(familiari, posti frequentati, passioni, ideali) e la relazione con gli altri non mira tanto all'ottenimento di accettazione da parte di questi quanto allo stare in sintonia con loro.

Se è vero, dunque, che la pratica di pubblicazione di fotografie sul proprio profilo Facebook apre le porte alle pratiche di intimità, dando vita alla cosiddetta *intimacy at a distance* (Urry, Elliott 2010), questa non arriva mai alla condivisione della *deep intimacy*, non solo perché esiste un codice sotteso su ciò che è considerato appropriato pubblicare o meno su Facebook (Miguel 2016), ma anche perché si assiste a una volontà condivisa di escludere emozioni o episodi negativamente connotati.

Senza significative distinzioni legate alla fascia anagrafica e senza differenziazioni legate al genere<sup>158</sup>, la self presentation che si evince dalla pubblicazione delle fotografie ritraenti corpi dei soggetti intervistati passa dalla manifestazione delle proprie relazioni sociali, dei propri affetti familiari, delle proprie passioni e del proprio racconto biografico e dal palesamento di un sé auspicato che altro non è che il proprio sé privato delle zone d'ombra.

La zona del *possible self*, definito come «il ponte cognitivo tra il presente e il futuro che indica come gli individui potrebbero modificarsi da come sono adesso a come saranno domani» (Markus, Nurius 1986: 961) resta schiacciata, nei soggetti intervistati, da un *hoped-for possible self* che altro non è che un *now self* privato degli elementi strettamente negativi.

La costruzione identitaria rilevabile dall'analisi delle fotografie portate al momento dell'intervista e sulla base di quanto dichiarato in quella sede sembra essere affidata prioritariamente alla volontà di trasporre nell'online ciò che è ritenuto vero e concretamente presente nell'offline: per questo i piani su cui il racconto di sé si snoda sono molteplici (amici, passioni, famiglia, etc.) e il confine tra pubblico e privato si confonde; bisogna tenere conto, però, che la sfera pubblica è intesa come *insieme degli amici di Facebook*, accuratamente selezionati, e che il privato raccontato non coincide con *l'intimo* ma con quello che nell'offline saprebbe chi ha una conoscenza media del soggetto.

---

<sup>158</sup> Come evidenziato nel capitolo, la sociologia del corpo mostra come oggi il confine tra comportamenti maschili e comportamenti femminili sia stia sempre più riducendo, in un processo rispettivamente di *femminilizzazione* del maschio e *maschilizzazione* della femmina: anche nella dimensione online pare palesarsi questa tendenza.

Le pratiche di self-presentation osservabili analizzando le rappresentazioni corporee presenti nel materiale fotografico degli utenti di Facebook sono, quindi, in primo luogo caratterizzate da una stretta continuità tra il proprio sé offline e quello online, sia per quanto concerne la presentazione di sé, sia nella scelta del pubblico di riferimento; in secondo luogo sono eterodirette dalla volontà di adeguamento alle leggi non scritte ma imperanti in Facebook, rivolte allo stare in *sintonia con*.

Da questi due aspetti predominanti deriva la scelta consapevole dei soggetti di evitare il palesamento di qualsiasi estremismo, sia sul piano estetico che su quello contenutistico: non si modifica la propria immagine per sembrare più belli di quello che si è, ma non ci si mostra nemmeno in casi estremi di sfattezza fisica; non si ostentano amicizie, posti o passioni ma non si condividono nemmeno momenti negativi della propria biografia.

La variabile anagrafica, a tale riguardo, non causa diversità nella modalità di presentazione del sé ma solo nel differente spazio assegnato alle componenti individuate<sup>159</sup>, in naturale linea di continuità con il diverso percorso biografico in termini cronologici ed esperienziali.

Infine, il racconto di sé è sempre connotato da una forte autoreferenzialità: i soggetti amano ritrovarsi nelle foto pubblicate, rivivere i momenti vissuti e riaffermare i propri legami. Se si vuole stare in armonia con gli altri, non si ricerca in maniera spasmodica la loro approvazione poiché il giudizio su stessi e sulla propria rappresentazione online che maggiormente conta è quello dato da se stessi medesimi. Con il materiale fotografico ritraente corpi, il soggetto non solo parla agli altri di sé ma riafferma anche se stesso a se stesso, prendendo meglio coscienza di sé e acquisendo così gli strumenti per meglio modulare la sua presentazione.

---

<sup>159</sup> Le discrasie legate all'età sono state evidenziate nella sezione precedente dedicata all'analisi delle interviste.

## BIBLIOGRAFIA

Adam Hajo, Galinsky Adam, “Encloded cognition”, in *Journal of Experimental Social Psychology*, Elsevier, 2012.

Agger Ben, *The virtual self. A contemporary sociology*, Blackwell Publishing, Cornwall 2004.

Agger Ben, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age*, Routledge, New York 2012.

Agnoli Maria Stella, *Il disegno della ricerca sociale*, Carocci, Roma 2004.

Anders Günther, *L’obsolescenza dell’uomo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Anders Günther, *L’uomo è antiquato. Vol. 2: Sulla distruzione della vita nell’epoca della terza rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 2003.

Andreoli Vittorino, *L’uomo di superficie*, Rizzoli, Milano 2012.

Antonioni Stefania, “Vedere il profumo. Polisensismo pubblicitario e sociologia visuale”, in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano 2001.

Ariemma Tommaso, *Il corpo preso con filosofia. Body Building. Chirurgia estetica. Clonazioni*, Il Prato, Padova 2013.

Aristotele, *Etica nicomachea*, Laterza, Roma-Bari 1965.

Arnheim Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2008.

Aubray Jennifer Stevens, “Effects of Sexually Objectifying Media on Self-Objectification and Body Surveillance in Undergraduates: Results of a 2-Year Panel Study”, in *Journal of Communication*, 2006.

Augé Marc, *Non luoghi*, Elèuthera, Milano 1992.

Aziz Fatima, “Immagini personali sui Social Network: Facebook come caso di studio”, in Boccia Artieri Giovanni (a cura di), *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologia della ricerca online*, Franco Angeli, Milano 2015.

Baghurst Timothy, Hollander Daniel, Nardella Beth, Haff Guy Gregory, “Change in sociocultural ideal male physique: an examination of past and present action figures”, in *Body Image*, 2006.

Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985.

Barthes Roland, “Il messaggio fotografico”, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.

Barthes Roland, “L'informazione visiva”, in app. a Id., *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, Einaudi, Torino 2002.

Barthes Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.



Bartky Sandra Lee, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, New York 1990.

Baudrillard Jean, *Il crimine perfetto*, Cortina Editore, Milano 1996.

Bauman Zygmunt, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.

Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Belting Hans, *Antropologia delle immagini*, Carocci Editore, Roma 2013.

Benasso Sebastiano, *Generazione Shuffle*, Aracne Editrice, Roma 2013.

Benjamin Walter, *Piccola storia della fotografia*, Skira Editore, Roma 2011.

Bennato Davide, "Etica dei social network. Valori e comportamenti sociali in Facebook", in Giovanni Fiorentino, Mario Pireddu, *Galassia Facebook. Comunicazione e vita quotidiana*, Nutrimenti, Roma 2012.

Berger John, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 1998.

Berger John, *Capire una fotografia*, Contrasto Editore, Roma 2014.

Beretta Lilia, "Facebook come nostalgia del passato o del futuro?", in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009.

Berkeley George, *Saggio su una nuova teoria della visione. Trattato sui principi della conoscenza umana*, Bompiani, Milano 2004.

Bisio Carlo, Riva Paola, “Facebook come benessere?”, in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009.

Black Max, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino 1992.

Boccia Artieri Giovanni, *Lo sguardo virtuale. Itinerari socio-comunicativi nella deriva tecnologica*, Franco Angeli, Milano 1998.

Boccia Artieri Giovanni, “Lo sguardo della medusa e la virtualizzazione dell’immagine”, in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano 2001.

Boccia Artieri Giovanni, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.

Boccia Artieri Giovanni, “Teoria e metodologia per la ricerca sul web sociale: tra Big Data e Deep Data”, in Boccia Artieri Giovanni (a cura di), *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologia della ricerca online*, Franco Angeli, Milano 2015.

Bordo Susan, *Il peso del corpo*, Feltrinelli, Milano 1997.

Borgna Paola, *Sociologia del corpo*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.

Botta Renée, “For your health? The relationship between magazine reading and adolescents' body image and eating disturbances”, in *Sex Rules*, 2003.

Bourdieu Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 2004.

Boyd Danah, *It's complicated. La vita sociale degli adolescenti sul web*, Castelvevchi, Roma 2014.

Butler Judith, *I corpi che contano. Limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996.

Butler Judith, *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.

Calvino Italo, “Storia di un fotografo”, ne *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 1993.

Canevacci Massimo, *Mutazioni giovanili tra i corpi della metropoli*, Meltemi, Roma 1999.

Canevacci Massimo, *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi, Roma 2001.

Canevacci Massimo, *Una stupita fatticità. Feticismi visuali tra corpi e metropoli*, Costa e Nolan, Genova 2007.

Casetti Francesco, “Lasciare traccia, essere tracciati”, in Francesco Casetti, *Comunicazioni Sociali*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

CENSIS, *Ottavo Rapporto Censis/Ucsi sulla comunicazione. I media tra crisi e metamorfosi*, Franco Angeli, Milano 2009.

CENSIS, *Dodicesimo Rapporto Censis/Ucsi sulla comunicazione. L'economia della disintermediazione digitale*, Franco Angeli, Milano 2015.

Cipolla Costantino, "L'apporto della comunicazione iconica alla conoscenza sociologica: un bilancio metodologico", in Cipolla Costantino e Faccioli Patrizia (a cura di), *Introduzione alla sociologia visuale*, Franco Angeli, Milano 1993.

Codeluppi Giovanni, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai 'passages' a Disney World*, Bompiani, Milano 2000.

Colombo Fausto, *Ombre sintetiche*, Liguori, Napoli 1990.

Cometa Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

Curi Umberto, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

D'Aloia Adriano, Parisi Francesco, "Snapshot culture: the photographic experience in the post-medium age", in *Comunicazioni Sociali*, n° 1,3-14, Vita e Pensiero, Milano 2016.

De Benoist Alain, "La diversità dei sessi genera civiltà", ne "Il Giornale", 24 settembre 2008.

Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2004.

Debray Régis, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999.

DeLillo Don, *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 1999.

Della Porta Donatella, *L'intervista qualitativa*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Demaria Cristina, “Documentary turn? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del reale”, in *Studi Culturali. Studi Visuali*, n° 2, Il Mulino, Bologna 2011.

Demichelis Lelio, *La religione tecno-capitalista. Suddividere, connettere e competere. Dalla teologia politica alla teologia tecnica*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

Denti Alessandro, “L’oikos di Facebook o il gusto veno del segreto”, in Boccia Artieri Giovanni (a cura di), *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologia della ricerca online*, Franco Angeli, Milano 2015.

Derrida Jacques, *Politiche dell’amicizia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995.

De Rosa Miriam, “La traccia tra sorveglianza, disseminazione, territorializzazione”, in Francesco Casetti, *Comunicazioni sociali*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

Di Fraia Guido (a cura di), *Blog-grafie. Identità narrative in rete*, Guerini e Associati, Milano 2007.

Didi-Huberban Georges, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Dikovitskaya Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge 2006.

DiMicco Joan M., Millen David R., *Identity management: Multiple presentations of self in Facebook*. Paper presented at the GROUP Conference, Sanibel Island, Florida 2007.

Dinoi Marco, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

Diodato Roberto, “Spettatore Virtuale”, in Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Dobson Amy Shields, “Performative shamelessness on the young women’s social network sites: shielding the self and resisting gender melancholia”, in *Feminism & Psychology*, Sage Publications, London 2013.

Donath Judith, Boyd Danah, “Public displays of connection”, in *BT Technology Journal*, vol. 22, n. 4, pp. 71-82.

Dorfles Guido, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano 1989.

Durand Gilbert, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archeologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972.

Eco Umberto, Augé Marc, Didi-Huberman Georges, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015.

Elkins James, *Visual Studies. A skeptical introduction*, Routledge, New York-London, 2003.

Eugeni Ruggero, Fausto Colombo, *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, Nis, Roma 1996.

Faccioli Patrizia, *L’immagine sociologica*, Franco Angeli, Milano 1997.

Faccioli Patrizia, “L’immagine tra arte e sociologia”, in Patrizia Faccioli, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano 2001.

Faccioli Patrizia, Losacco Giuseppe, *Nuovo manuale di sociologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2003.

Fadda Simonetta, *Definizione zero*, Costa & Nolan, Milano 1999.

Faeta Francesco, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano 1995.

Farci Manolo, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Franco Angeli, Milano 2012.

Ferraresi Mauro, "Facebook come moltitudine solitaria", in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009.

Ferrari Stefano, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Filiciak Miroslaw, "Hyperidentities", in Mark P.J. Wolf (a cura di), *The video game theory reader*, Routledge, Londra 2003.

Fiske Susan T., Taylor Shelly E., *Cognizione sociale. Dal cervello alla cultura*, Apogeo Education, Milano 2009.

Foucault Michel, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1984.

Foucault Michel, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993.

Franzini Elio, *Fenomenologia dell'invisibile*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.

Freedberg David, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009.

Freud Sigmund, "Il disagio della civiltà", in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino 1978.

Galimberti Umberto, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2003.

Gariglio Luigi, “Mondi visuali. Tra fantasmagorie e metodi scientifici”, in *Studi Culturali. Studi visuali*, N° 2 anno VIII, Il Mulino, Bologna, agosto 2011.

Gemini Laura, “Visual Networking. Appunti sulla dimensione visuale dei media”, in Boccia Artieri Giovanni (a cura di), *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologia della ricerca online*, Franco Angeli, Milano 2015.

Giaccardi Chiara, “Rapporto di ricerca. Relazioni comunicative e affettive dei giovani nello scenario digitale”, in Giaccardi Chiara, *Abitanti della rete*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

Giddens Anthony, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Il Mulino, Bologna 1995.

Giddens Anthony, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Caserta 2001.

Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976.

Gili Guido, Colombo Fausto, *Comunicazione, cultura, società*, Editrice La Scuola, Milano 2012.

Goffman Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

Goffman Erving, *Modelli di interazione*, Il Mulino, Bologna 1969

Goffman Erving, *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, Einaudi, Torino 1971.

Goffman Erving, *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Mondadori, Milano 1979.



Grady John, “Come si diventa sociologi visuale”, in Faccioli Patrizia, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano 2001.

Granelli Andrea, *Il sé digitale. Identità, memoria, relazioni nell'era della rete*, Guerini e Associati, Milano 2006.

Grazioli Elio, Prefazione a *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996.

Higgins Tory E., “Self –Discrepancy: a theory relating self and affect, in *Psychological Review*, Vol. 94, No. 3, 319-340, 1987.

Hogan Bernie, “The Presentation of Self in the Age of Social Media: Distinguishing Performances and Exhibitions Online”, in *Bulletin of Science Technology & Society*, 30 (6): 377-386, Sage Publications, Londra 2010.

Holliday Adrian, *Doing and writing qualitative research*, Sage, London 2007.

Howells Richard, *Visual Culture*, Polity Press, Cambridge 2003.

Illouz Eva, *Intimità fredde. Le emozioni nella società dei consumi*, Feltrinelli, Milano 2007.

Ippolita, *Nell'acquario di Facebook. La resistibile ascesa dell'anarco-capitalismo*, Le Edizioni, Milano 2012.

Jay Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994.

Jones Quentin “Virtual-communities, virtual settlements & cyber-archaeology: A theoretical outline”, In *Journal of Computer-Mediated Communication* 3 (3), 1997.

Keim Jean, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976.

Kemp Martin, *Immagine e verità*, Il Saggiatore, Milano 1999.

Koiné Alexandre, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 1996.

Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996.

Krueger Myron W., *Realtà artificiale*, Addison-Wesley, Milano 1992

Kundera Milan, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1990.

Latour Bruno, "Che cos'è iconoclasm?", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

Le Breton David, *L'adieu au corps*, Métalié, Paris 1999.

Le Breton David, *Antropologia del corpo e modernità*, Giuffrè Editore, Milano 2007.

Lévy Pierre, *Il virtuale*, Cortina, Milano 1997.

Liorni Marco, *Facebook, tutti nel vortice*, Armando Curcio Editore, Roma 2009.

Locatelli Elisabetta, Sampietro Sara, "Tracce di sé in rete. I Social Network fra tracciare ed essere tracciati", in Giovanni Boccia Artieri (a cura di), *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologia della ricerca online*, Franco Angeli, Milano 2015.

Lovink Geert, *Ossessioni collettive. Critica dei Social Media*, Università Bocconi Editore, Milano 2012.

Marin Louis, *Della rappresentazione*, Mimesis, Milano 2014.

Markus Hezel, Nurius Paula, "Possible selves", in *American psychologist*, 41 (9), 954-969, 1986.

Marrone Gianfranco, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994.

Marshall P. David, "The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media", in *Celebrity Studies*, 1:1, 35-48, DOI: 10.1080/19392390903519057, 2010.

Marwick Alice, *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale University Press, Yale 2015.

Marzano Michela, *La filosofia del corpo*, Il Melangolo, Genova 2010.

Mastrocola Marco Vinicio, *Generazione Facebook*, AG Edizioni, Catania 2014.

McKenna Katelyn Y. A., Green Amie S., Gleason Marci E. J., "Relationship formation on the Internet: What's the big attraction?", in *Journal of Social Issues*, 58(1), 9-13, DOI 10.1111/1540-4560.00246.

McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2002.

McNair Brian, *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*, Routledge, Oxford 2002.

Menduni Enrico, "Fotografia prima e dopo: rotture e continuità intorno alla svolta digitale", in *Comunicazioni Sociali*, n° 1, 15-23, Vita e Pensiero, Milano 2016.

Miguel Cristina, "Visual intimacy on Social Media: from selfies to the co-construction of intimacies through shared picture", in *Social Media + Society*, Aprile-Giugno 2016: 1-10, Sage Publications, Londra 2016.

Miller Jonathan, *On reflection*, National Gallery Publications Limited-Yale University Press, Londra 1998.

Mirzoeff Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale*, Maltemi Editore, Roma 2002.

Mitchell W.J.T., "Wittgenstein's imagery and what it tells us", in *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, New York 1988.

Mitchell W.J.T., *Picture theory. Essays on verbal and visual rapresentation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Mitchell W.J.T., *Picture theory*, University of Chicago Press, Chicago 1995.

Mitchell W.J.T., *What do pictures want?*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn*, Due punti Edizioni, Palermo 2008.

Morreale Emiliano, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.

Mulvey Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", in *Screen* (Oxford Journal), 16, 6-18, Oxford 1975.

Muzzarelli Federica, "Snapshot aesthetics: from everyday life to art and viceversa", in *Comunicazioni Sociali*, n° 1, 24-32, Vita e Pensiero, Milano 2016.

Nelson Goodman, *Language of art: an approach to a theory of symbols*, Hackett, Indianapolis 1976.

Nessuno William, “Facebook come dissipazione di tempo”, in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009.

Newhall Beaumont, *L'immagine latente*, Zanichelli, Bologna, 1969.

Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984.

Niola Marino, *Homo Dieteticus. Viaggio nelle tribù alimentari*, Il Mulino, Bologna 2015.

Paccagnella Luciano, *La comunicazione al computer*, Il Mulino, Bologna 2000.

Pacilli Maria Giuseppina, *Quando le persone diventano cose. Corpo e genere come uniche dimensioni di umanità*, Il Mulino, Bologna 2014.

Papacharissi Zizi (a cura di), *A Networked self: identity, community, and culture on social network sites*, Routledge, Londra 2010.

Papacharissi Zizi, “Without You, I’m Nothing: Performances of the Self on Twittee”, in *International Journal of Communication*, 6, pp. 1989–2006, 2012.

Pasquali Francesca, “Facebook come...un Paese”, in Renata Borgato, Ferruccio Capelli, Mauro Ferraresi, *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*, Franco Angeli, Milano 2009.

Pezzini Isabella, *Immagini visuali. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Pieron Augusto, *Leggere la fotografia. Osservazione e analisi delle immagini fotografiche*, Edup, Roma 2006.

Pirandello Luigi, “Di sera, un geranio”, in Pirandello Luigi, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1990.

Pirandello Luigi, “Quaderni di Serafino Gubbio operatore”, in Pirandello Luigi, *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1990.

Poli Paolo, *Fotografia digitale. Guida completa*, Apogeo, Milano 2006.

Rose Gillian, *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials*, Sage Publications, Londra 2011.

Sacks Oliver, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano 2001.

Sartre Jean-Paul, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1948.

Scalabroni Luisa, “Per una semiotica della fotografia”, in Roberto Deidier, *Arco Journal, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo*, Palermo 2003.

Seidman Gwendolyn “Expressing the “True Self” on Facebook”, in *Computers in Human Behavior* 31 (2014) 367–372, 2014.

Shirky Clay, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione*, Codice Edizioni, Torino 2009.

Somaini Antonio (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Sontang Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

Stone Rosanne, *Desiderio e tecnologia. Il problema dell'identità nell'era di internet*, Feltrinelli, Milano 1997.

Tarantino Matteo, “Territori dell’intimità, tempi della nostalgia: i significati delle tecnologie”, in Giaccardi Chiara, *Abitanti della rete*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

Tarpino Antonella, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2009.

Tembeck Tamar, “Selfies of ill health: online autopathographic and the dramaturgy of the everyday”, in *Social Media + Society*, Gennaio-Marzo 2016: 1-11, Sage Publications, Londra 2016.

Trobia Alberto, *La ricerca sociale quali-quantitativa*, Franco Angeli, Milano 2005.

Turkle Sherry, *Insieme ma soli*, Codice Edizioni, Torino 2012.

Twenge Jean-Marie, *Generation me*, Free Press, New York 2006.

Ulivieri Simonetta (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, Franco Angeli, Milano 2014.

Urry John, Elliott Anthony, *Mobile lives*, Routledge, Londra 2010.

Vigliotti Jeanette, “The currency of visibility: visual subjectivity and memory on Instagram”, in *Comunicazioni Sociali*, n° 1, 64-68, Vita e Pensiero, Milano 2016.

Virilio Paul, *La macchina che vede: l’automazione della percezione*, SugarCo, Milano 1989.

Vittadini Nicoletta, “Aprire le porte, marcare i confini. Reti sociali e costruzione dell’identità nella comunicazione mediata dei giovani”, in Giaccardi Chiara, *Abitanti della rete*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

Weston Edward, “Techniques of photographic art”, in *Enciclopedia Britannica*, Londra 1941; citato da H. Frampton, “Impromptus on Edward Weston: everything in its place”; in *October*, n. 5, 1978.

Wilde Oscar, *Il ritratto di Dorian Grey*, Alberto Peruzzo Editore, Milano 1985.

Wittwoker D.E. (2014), *Facebook and dramauthentic identity: A post-Goffmanian theory of identity performance on SNS*, *First Monday* 04/2014; 19(4). DOI: 10.5210/fm.v19i4.4858.

Yurchisin Jennifer., Watchravesringkan Kittichai., McCabe Deborah Brown, “An exploration of identity re-creation in the context of Internet dating”, in *Social Behavior and Personality*, 33(8), 735–750, Nuova Zelanda 2005.

Zhao Shanyang, Grasmuck Sherri, Martin Jason, “Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationships”, in *Computers in Human Behavior*, vol. 24: 1816-1836, 2008.

Zingarelli Nicola, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2000.



## SITOGRAFIA

<http://www.wired.it/internet/social-network/2015/03/25/numeri-facebook-superati-1-4-miliardi-utenti/>

<http://www.wired.it/attualita/media/2014/03/11/millennial-una-generazione-selfie/>

<http://vincos.it/osservatorio-facebook/>

[www.dgmag.it/Internet/1-utilizzo-di-internet-in-italia-cresce-tra-gli-adulti-16961](http://www.dgmag.it/Internet/1-utilizzo-di-internet-in-italia-cresce-tra-gli-adulti-16961)

[http://www.cpsico.com/dipendenza\\_da\\_social\\_network\\_dipendenza\\_da\\_facebook\\_amicodipendenza.htm](http://www.cpsico.com/dipendenza_da_social_network_dipendenza_da_facebook_amicodipendenza.htm)

[http://www.digital4.biz/executive/approfondimenti/social-network-le-dimensioni-contano-studi-dimostrano-che-anche-online-il-numero-di-contatti\\_436721553.htm](http://www.digital4.biz/executive/approfondimenti/social-network-le-dimensioni-contano-studi-dimostrano-che-anche-online-il-numero-di-contatti_436721553.htm)