

SCENARI DEL SÉ E MONUMENTI IN POSA NELLA FOTOGRAFIA TURISTICA

Maria Giulia Dondero

Le valorizzazioni della città d'arte attraverso la fotografia turistica

Il nostro lavoro intende indagare le forme rappresentazionali della città, soprattutto della città d'arte, a partire dallo sguardo del turista, e soffermarsi su come questo sguardo e questa pratica di fruizione della città vengono testualizzati nella fotografia amatoriale.

La fotografia turistica riguarda pratiche e configurazioni testuali che si collocano tra la foto di famiglia e quella di reportage; essa è un modo per documentare il luogo, come avviene nei reportage di viaggio e, nel contempo, una pratica di testimonianza e appropriazione, come nei ritratti di famiglia¹.

Tesa tra questi due modelli, della documentazione e della testimonianza, la foto amatoriale di viaggio mette in scena l'incontro tra il turista e i luoghi cittadini più o meno "stereotipici": il turista può appropriarsi della città nella quale è solo di passaggio costruendo configurazioni fotografiche che generano identità cittadine inedite e nello stesso tempo può adattare la città a se stesso, iscrivercisi all'interno e selezionarne degli orientamenti.

Il turista, per definizione, non abita i luoghi all'interno dei quali si fa fotografare: non è definibile come un frequentatore, ma neanche come un semplice passante che non lascerà tracce. È piuttosto definibile come un *passante appassionato* che tenta di carpire l'estensione della città d'arte, sia spaziale che temporale, attraverso i suoi punti di intensità, i suoi monumenti, quegli edifici che sono riconosciuti istituzionalmente come i luoghi di rappresentanza, di massima riconoscibilità, summa della storia di un luogo, ma anche attraverso quegli angoli suggestivi che, a differenza dei monumenti, appaiono vere e proprie costruzioni e scoperte di ogni singolo turista.

¹ La fotografia detta di famiglia e quella di viaggio riguardano entrambe pratiche della foto-ricordo, delle foto scattate per se stessi e i propri cari. Per Schaeffer (1987), ad esempio, la denominazione di foto-souvenir non identifica una classe di immagini, ma un punto di vista e una pratica fruitiva: quello dell'osservatore che, oltre ad essere spettatore dell'immagine, è anche soggetto rappresentato - o lo sono la sua famiglia o i suoi cari - all'interno dell'immagine che sta osservando e mostrando. La stessa classe di foto, infatti, per un estraneo ha statuto di testimonianza e nulla più.

Se la denominazione di foto turistica ci può servire come termine-ombrello, è necessario tentare di differenziarne i diversi tipi attraverso il legame che si stabilisce di volta in volta tra le testualità e le pratiche di produzione e fruizione - le quali costruiscono differenti modi di rendere pertinenti e di semantizzare le configurazioni testuali stesse. Lo faremo per il momento attraverso una differenziazione esemplificativa quale quella tra fotografia di monumento e fotografia di atmosfere, scorci e angoli suggestivi, che ne specifica un'altra, ben più generale, tra fotografia turistica di viaggio in città² e fotografia turistica di paesaggio.

Fenomenologia della posa nella foto turistica

I primi testi fotografici che ho preso in considerazione riguardano viaggi a Parigi e a Barcellona e mettono in scena le relazioni tra il corpo dei soggetti rappresentati e gli spazi cittadini. La scelta del corpus è stata piuttosto difficile perché quella turistica è una pratica fotografica privata, nel senso che le foto vengono possedute, mostrate e conservate da chi le ha fatte o da chi ne è il soggetto rappresentato - di qui la relazione con il souvenir di famiglia. È stato possibile non ricorrere all'album di famiglia grazie ai diari di viaggio pubblicati su alcuni siti turistici come ad esempio: www.viaggi.etz.it.

Queste due fotografie di Parigi, la prima davanti all'arco della Défense e la seconda davanti all'Arco di Trionfo (foto 1-2), mettono in scena non solo il monumento e il soggetto fotografato, ma anche la presa di posizione del fotografo, le costrizioni spaziali del luogo e le scelte personali dello scatto.

² La città fotografata dal turista è diversa da quella rappresentata nei reportage di viaggio e nei reportage a carattere sociologico, storico, etico (dove si mette in scena l'immigrazione, l'integrazione, il pericolo, etc.) e solo lateralmente assomiglia alla città descritta in cartolina. Piuttosto è una città che è firmata dal soggetto che se ne appropria, perché il turista la iscrive, cioè la marca e la impronta posizionandosi in essa e costruendone particolari configurazioni luministiche, spaziali, affettive. Esistono diversi modi di firmare l'immagine della città: lo si può fare da dentro o da fuori l'inquadratura, da soli o in gruppo, in coppia, etc. La fotografia in quanto impronta, poi, metterà in scena l'improntarsi del turista all'interno della città.



In questi luoghi di "culto" i due soggetti, il fotografo e il soggetto fotografabile, come ama chiamarlo Barthes (1980), lasciano una traccia di sé, anche se solo fotografica. Questa indicizzazione è messa in campo dai testi stessi: le foto turistiche mostrano all'opera un dispositivo sincretico formato dalla macchina fotografica, dal fotografo e dal soggetto da fotografare. Lo studio sull'accordo e disaccordo fra il corpo e l'architettura e sui diversi tipi di presa fotografica deve tenere conto della pratica del mettersi in posa, cioè dello spazio esperito da un soggetto che vi prende posizione e di come questo stesso soggetto pre-figura e proietta quello stesso spazio esperito, nell'immagine futura. Si tratta quindi della conversione di uno spazio di esperienza in uno spazio strategico di enunciazione del sé: di un sé-idem se si tenta di costruire l'immagine del sé ideale, e del sé-ipse se invece si mira a un'immagine episodica (caso della smorfia, dell'ammicciamento, etc.). In questa pratica fotografica si intersecano tre punti di vista:

- 1) il punto di vista del soggetto fotografabile sullo spazio cittadino attorno a sé - cioè la scena che egli "sceglie" e costruisce come teatro del suo ritratto - ,
- 2) il punto di vista del soggetto fotografabile su se stesso e sul proprio corpo, che è un punto di vista sdoppiato: fenomenologico e prefiguratore di una composizione testuale. Infatti lo stereotipo rappresentativo di altre immagini viste o scattate è fortemente efficace sulla posa del soggetto che sta per essere fotografato. I cliché rappresentazionali esercitano su di noi un "potere stereotipico" quando ci poniamo nella posizione di soggetti fotografabili: "orbene, non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di "posa", *mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine*" (1980, p. 12, sott. nostre). La pre-visualizzazione possiede un'efficacia derivata dalla costruzione stereotipica della posa stabilizzata e incarnata dalle altre immagini precedentemente osservate. I modelli incarnati dalle immagini si impongono su un'altra carne, la nostra. Del resto, non sono solo i modelli fotografici a imporre una certa posa al soggetto davanti all'obiettivo, ma la nostra intera cultura figurativa. In questo caso è la realtà fenomenologica che si "adega" alle convenzioni stabilizzate dalle immagini, all'efficacia del simulacro: "io mi presto al gioco sociale, poso, so che sto posando..." (ib., 13).
- 3) il punto di vista e l'inquadratura del fotografo che, come afferma Tisseron, mima una strategia di "accomodamento visivo" benché l'inquadrare non impegni solo lo sguardo:

Per inquadrare un frammento di mondo è necessario innanzitutto sentirsi presi *nel* mondo. Sono delle componenti sensoriali *non visive* che mobilitano l'intenzionalità di fotografare un avvenimento (Tisseron, 1996, p. 168, tr. e sott. nostre).

Si devono quindi prendere in considerazione gli aggiustamenti modali tra l'estensione dello spazio da rappresentare (i percorsi da esso prefigurati e ostacolati, i punti deputati al guardare e all'inquadrare), la posizione del soggetto al suo interno e la posizione scelta dal fotografo. Anche il soggetto fotografabile subisce le strategie del fotografo: a seconda che si metta lontano o vicino, il fotografo modalizza la competenza del soggetto da fotografare (dalla sovraesposizione del viso come nell'immagine 2, fino alla costruzione di un "divenire laterale o impercettibile" del soggetto fotografabile).

Esistono quindi diverse strategie di pre-visualizzazione e contro-pre-visualizzazione dell'immagine: quella del soggetto fotografabile che, mettendosi in posa, prefigura un certo tipo di relazione *corpo proprio*-architettura e quello del fotografo, responsabile di valorizzare questa relazione a partire da come la sta visualizzando attraverso il dispositivo e per via degli accomodamenti sia di quest'ultimo, sia del proprio corpo. Il compito del fotografo e dei soggetti fotografabili è metarappresentativo: il fotografo si posiziona e scatta a partire da come il soggetto fotografabile si è disposto, cioè deve rispondere alla prefigurazione di immagine che chi si è messo in posa gli sta suggerendo di realizzare; nel contempo, il fotografo deve poter modificare questa posa rispetto al complesso monumentale trascelto per la fotografia, sino al punto di suggerire all'altro uno spostamento: "Di fronte a una fotografia che mi rappresenta, è impossibile distinguere le parti che derivano dalla visione propria del fotografo, da una parte, e la mia identità dall'altra" (Barthes, 1980, p. 99). Le pratiche di produzione di questo tipo di fotografia implicano quindi dei continui aggiustamenti tra posizionamenti corporali del fotografo e del soggetto fotografabile alla ricerca della composizione equilibrata, che risulta come "configurazione media" rispetto alla prefigurazione del soggetto fotografabile e a quella scelta dal fotografo. Non possiamo dimenticare che l'adattamento sensomotorio ipoiconico del corpo del fotografo con il mondo non è solo quello guardato attraverso il visore, dato che questo spazio nello stesso tempo lo attornia a 360° e ogni suo movimento trasceglie non solo una "visione" di città, ma uno spessore e una profondità polisensoriale di essa. Addirittura, nella tecnica dell'autoscatto (foto 3), le posizioni attanziali del soggetto fotografabile e del fotografo coincidono con il medesimo attore: i movimenti dei soggetti fotografabili e del fotografo dipendono gli uni dagli altri ancora più fortemente che nei casi considerati sopra. Nell'intervallo di tempo che occorre tra l'inquadratura da parte dell'io-fotografo e il suo "essere fotografabile" avviene uno scambio di ruoli, che rinvia a una sensomotricità che rimane iscritta nel testo fotografico: una parte del corpo o del volto del fotografo/soggetto fotografabile è teso nello sforzo per la coordinazione di tenere la macchina come fosse uno specchio.



La città come superficie di iscrizione

Nella fotografia con monumento, il soggetto si mette spesso in posa dando le spalle al monumento, e disponendosi per una foto che testimonia una doppia frontalità in tensione: quella del sé e quella del monumento, entrambi impegnati a offrire la faccia e la facciata ideali. Tutte queste foto del soggetto davanti al monumento mostrano che è la visione frontale che domina: si tratta per lo più di una frontalità raddoppiata.

Questo tipo di fotografia turistica utilizza parametri di giudizio diversi da quelli di altre pratiche fotografiche: una fotografia turistica è considerata una foto ben riuscita se la persona fotografata non è occupata in nessuna azione quotidiana che riguardi la vita della città: per questo i turisti ci guardano sempre e gli abitanti, quando rientrano per caso nelle foto dei turisti, sono sempre di profilo, impegnati nelle attività cittadine. Questa predominanza della frontalità nella foto turistica è legata anche alla sua pratica di fruizione e all'oggetto-supporto a cui è destinata: l'album di famiglia. Nello sfogliare l'album, si vuole vedere bene in viso il soggetto fotografato, in posa, al centro della foto. Se il turista è sempre ben inquadrato, ben visibile, riconoscibile - altrimenti è una foto mal riuscita, o da semantizzare sotto un altro statuto³ -, al contrario, l'abitante della città, rimasto fortuitamente iscritto nella foto turistica, è spesso di profilo o reso in

³ Lo sfocato, nel caso della fotografia amatoriale, viene scartato dall'album di famiglia, al contrario che nelle opere a statuto artistico, dove lo sfocato ha sempre avuto un legame con le ricerche sperimentali e metalinguistiche. Il profilo, come il flou, non è contemplato se non in quelle foto dove l'aggiustamento con il monumento è tale da prescrivere una torsione del volto, ma anche in quel caso il soggetto in posa si rivolge sempre al visore.

modo flou⁴. Questa fotografia turistica "monumentale" è prodotta e vissuta in quanto *firma* del soggetto in uno spazio culturale eteronomo ed è praticata come testimonianza della presenza del soggetto in un certo luogo di culto in quanto attestazione e valorizzazione del contesto e della presenza del soggetto in quello stesso contesto. Il soggetto fotografabile si dispone per essere riconosciuto: la firma identitaria deve essere ben leggibile, come ben leggibile deve essere il monumento. Questa fotografia turistica è sempre una certificazione di essere stati in un certo luogo; è concepita cioè come la prova testimoniale di una presenza che è autorappresentazione di sé all'interno di un luogo di culto.

L'immagine turistica che si dà di faccia testimonia del nostro "improntare" il mondo. Come afferma Tisseron, i poteri di avviluppamento delle immagini, "contribuiscono a costituire ogni immagine in un territorio [...] che crea, al suo spettatore, l'illusione di poterlo contenere" (p. 24, tr. nostra). Questa interiorizzazione dei limiti delle immagini permette di "tenere insieme" i diversi luoghi della città e il proprio esserci stati: il turista, per costruirsi un *chez soi* nella città d'arte deve fotografarcisi dentro, esservi iscritto, contenuto e contornato da limiti: i limiti del testo fotografico permettono di appropriarsi di ciò che questi limiti contengono.

Tra la fotografia in città e la fotografia di paesaggio: la foto di scorcio

La foto scattata sulla riva della Senna davanti al ponte Alexandre III (foto 4), di diverso tipo rispetto a quelle considerate finora, mette a confronto la forma di vita singolarizzante, quella tipica del ritratto in città, e quella globalizzante e cumulativa della foto di paesaggio, aperta a raggiera verso l'orizzonte.

⁴ Ovviamente esistono anche delle pratiche ludiche della fotografia di monumento, dove il profilo è contemplato come esibizione di una disinvoltura e di una nonchalance rispetto al luogo.



È necessario domandarci a questo punto se è la stessa cosa testimoniare la propria presenza in città, soprattutto in una città d'arte, o all'interno di un paesaggio naturale, per esempio esotico, o comunque fortemente straniero.

La foto turistica di paesaggio, sia quando mette in scena dei soggetti, sia quando (più frequentemente) mette in scena delle configurazioni spaziali, mira a rappresentare la suggestione di luoghi ancora da esplorare, addirittura da scoprire, più che alla certificazione della presenza in un luogo istituzionalizzato come quello del monumento cittadino. La foto di paesaggio mira quindi alla suggestione e non alla certificazione, al confronto del soggetto con la natura locale, con i pericoli, con l'intorno straniante, mentre la foto di città prevede che quest'ultima sia riconoscibile, in un certo senso museificata: nella fotografia amatoriale in città, la città si dà come esemplificatrice di se stessa. In questo senso la riconoscibilità del monumento si oppone in modo netto alla ricercata e paradossale anonimità del paesaggio "naturale"⁵. La fotografia di paesaggio mira alla cattura di ciò che non era stato ancora visitato: in un certo senso è caccia grossa al non-ancora visto, al non riconosciuto e al non-riconoscibile: è una ricerca paradossale perché mira al luogo anonimo, non ancora confezionato (da personalizzare, da firmare per primi). Il

⁵ Non possiamo dimenticare però, d'altra parte, che esistono molti paesaggi già museificati, come ad esempio quello del Grand Canyon, o le spiagge anonime, ma sempre uguali, delle isole caraibiche, cioè confezionati a partire da una certa visuale, in un certo senso resi inerti, "già-visti", cioè resi anch'essi monumenti. Questo, come ci fa notare Paolo Fabbri, deriva da pratiche di ricorsività e stereotipizzazione che possono non affettare solo i monumenti storici in città, ma anche alcune "configurazioni paesaggistiche".

monumento deve darsi di faccia, mostrare la facciata, si presenta all'interlocutore della foto frontalmente, come fa il soggetto fotografabile/fotografato, mentre spesso il paesaggio non ha facciate ideali da proporre, ma sono tutte da scoprire di volta in volta, a ogni scatto.

Nelle fotografie di paesaggio dove non vi è alcun soggetto umano ritratto - caso che non approfondiamo qui - la firma del fotografo/turista avviene attraverso la scelta del punto di vista, punto di vista di un corpo-punto che si articola con un corpo-movimento e un corpo-involucro⁶. Il fotografo-turista può impossessarsi di un luogo attraverso un'impronta di sé che non è quella della sua persona fotografata, ma è un'impronta corporale "diffusa" nell'immagine attraverso la presa di posizione rispetto a un intorno a 360°. Il fotografo si rende riconoscibile a sé stesso e ai futuri osservatori delle immagini attraverso l'impronta di sé lasciata nella configurazione *intera* di una fotografia, traccia *diffusa* della sua identità nelle zone e nei gradienti di luce/ombra dell'immagine. L'impronta identitaria sul paesaggio naturale si ottiene attraverso uno "stile" enunciazionale proprio a ogni corpo fotografante. L'immagine turistica di paesaggio non nasce "come "sostituzione" di un oggetto, ma *come sostituto di un oggetto rispetto al quale il soggetto è presente [...] nel quale il soggetto ha un suo posto*" (Tisseron, 1996, p. 45, tr. nostra). Ben più che un "è stato" dell'oggetto monumentale, la fotografia di paesaggio attesta un "è stato vissuto" dal fotografo/turista. Se il paesaggio si espone allo sguardo del fotografo, anche il fotografo espone se stesso attraverso il modo di "prendere" questo paesaggio. Infatti "la fotografia è sia traccia del mondo oggettivato dalla luce, sia traccia della presenza al mondo del soggetto" (ib., p. 157): la pratica fotografica all'interno di un paesaggio, oltre a produrre un'impronta del mondo, "impronta il mondo".

In un certo senso, nella foto in città il soggetto fotografato acquista identità grazie al monumento, mentre nel caso del paesaggio, è il paesaggio stesso che viene valorizzato dallo sguardo del fotografo, ma nello stesso tempo rivela l'identità affettiva del fotografo: la foto di paesaggio è una foto intimista, al contrario di quella cittadina, che "istituzionalizza" il soggetto fotografato mediante la storia memorabile del monumento.

Nella foto di città il sé costruisce un circuito di auto-rappresentazione e anche il monumento deve corrispondere a se stesso: per questo deve essere visto da un occhio che ne possa certificare l'esemplarità, la stereotipia. Davanti a una posa memorabile del soggetto, il monumento deve

⁶ Per Fontanille (2004) l'involucro è la figura del corpo responsabile della *cenestesia*, ossia di una rete di sensazioni compartecipate e interconnesse che coinvolge tutti i diversi sensi. Il movimento è la figura responsabile della *cinestesia*, vale a dire di un fascio di sensazioni riunite attorno a una unica *cinesi*: tale fascio è raccolto in ragione di un movimento che suscita contemporaneamente le sensazioni o che quantomeno le dirige tutte allo stesso tempo. La foto di paesaggio, dove le coordinate rappresentazionali sono ancora da costituire, mette in scena - più che nella fotografia monumentale in città - un corpo del soggetto esploratore, permanentemente aperto all'*estesia*.

ricordarsi della sua posa tipica, riducendosi a una sorta di protesi competenziale del soggetto: la foto-monumento è innanzitutto un monumento *al sé* prima che a qualsiasi monumento *in sé*.

Tra la configurazione della fotografia di città, monumentale, e quella di paesaggio, esiste la fotografia cittadina "di scorcio". In questo tipo di fotografia, un po' come avviene per la foto di paesaggi "ancora da conquistare e rappresentare", si mira a reperire l'inedito, per mettere in scena il turista come qualcuno che ha discelato dei punti di vista nascosti, sconosciuti. La scoperta del luogo semi-nascosto pur all'interno di una rete cittadina fatta di monumenti e punti focali predefiniti, avviene spesso attraverso una presa fotografica obliqua, uno sguardo di traverso, di sguincio, di infilata (foto 5-6), dove la città non è in posa, non ha fatto ancora a tempo a mettersi in posa, anzi lo sguardo che le si accorda può sorprenderla.





La fotografia-veduta e il diario di viaggio

Al polo opposto della foto di scorcio, fortemente assunta anche se spesso disertata dal soggetto umano, si pone la foto-veduta di città (foto 7), resa soprattutto attraverso punti di vista dall'alto.



Questa visione panoramica della città afferma una prospettiva dove l'intensità dello sguardo è ben equilibrata rispetto all'estensione dello spazio, e si assentifica in quanto presenza. Questo tipo di produzione fotografica vuole essere una certificazione della città e del suo paesaggio, ma questa volta dall'esterno, come se mettesse in scena una vita spiata, non coimplicata, addirittura estraniata dal luogo scelto per lo scatto. Questa è una città asserita e non-assunta, proiettata e non embraiata: il soggetto enunciazionale mira ad assentificarsi, come avviene nelle cartoline. La fotografia-veduta non si distingue da una cartolina, prodotta dal desiderio e dall'ossessione della foto ideale, dove non devono essere presenti fattori di disturbo, né persone fra le statue o sui monumenti, nessun accidente deve rompere gli equilibri plastici e figurativi delle opere d'arte e che testimonia la competenza del soggetto al di là dell'accidentalità dell'essere lì proprio in quel momento.

Del tutto diversa dalla fotografia da cartolina è la fotografia-diario dove esistono vari tipi di indicizzazione, quali ad esempio, la data e l'ora, che sono un altro modo di mettersi in posa e di porsi di faccia all'osservatore della foto (Foto 8-9-10).



In queste immagini non esiste posa del corpo del turista: essa è sostituita dalla data e dall'ora, che imprimono una presenza e che testimoniano non tanto i luoghi, quanto il proprio viaggiare, la caoticità del viaggiare, e soprattutto il valore sintagmatico dei luoghi visitati, magari a distanza temporale ravvicinata. Questa serie di tre fotografie (si tratta di un viaggio a Barcellona del 12 e 13 agosto 2005) ha memoria delle località e delle foto passate e in un certo senso già prospetta le prossime. In questo tipo di fotografia qualcuno entra sempre in campo a rendere asimmetrico il campo stesso; il caso è il protagonista di questa fotografia diaristica. La fotografia-diario deve essere disordinata, perché spontanea e fortuita: suffraga la bio-fotografia del viaggio e la casualità degli avvenimenti. Inoltre, la foto-diario certifica la fatica del viaggiare (Foto 11) o testimonia della fatica di come si è giunti in un certo luogo (per esempio esistono molte fotografie di questo genere che

mettono in scena il mezzo di trasporto per arrivare in un luogo di culto e il luogo conquistato: pensiamo ad es. alla moto davanti al monumento sul cocuzzolo della città).



Rappresentare la fatica mira a dare alla foto una patina di vissuto che sarebbe impensabile nella foto-cartolina e che quella di monumento non modulerebbe a favore del viaggio, ma a favore della messa in scena monumentale del sé del turista. Nella foto-diario l'accidentalità è valorizzata: anche la stessa maglietta o la stessa fascia per capelli in diversi luoghi della città diventano pertinenti per significare la durata della giornata e del percorso spaziale (soprattutto se si tratta di una giornata in cui si passa da una città all'altra) (Foto 3-12-13). La foto diaristica mette in scena il sé-ipse, la sintagmatica identitaria, il susseguirsi dei sé-ipse all'interno della narrazione del viaggio, mentre quella del monumento mette in scena un catalogo di identità *idem*, che si sovrappongono l'una all'altra.





La foto-diario costruisce la privatizzazione di un sottospazio cittadino e la marcatura di un'accidentalità e irripetibilità della congiuntura, che si pone in opposizione alla fotografia di monumento dove la posa costruisce un *modello di* qualcuno o di qualcosa (cioè un ideal-tipo). Se la fotografia di monumento "conferma" ciò che sappiamo della città che visitiamo, e ricalca saperi condivisi, la fotografia diaristica costituisce la città mentre la percorre, e va a formare un "insieme significante" suscettibile di originare nuovi valori, che non sono tanto valori "già dati" della città, quanto del viaggio stesso. Il diario di viaggio costruisce un'altra città rispetto a quella "monumentale" e a quella da cartolina perché mette in scena una città che *si fa e si disfa* attraverso incidenti, occasioni e avventure, tappe di un viaggio che non si riduce a una mappa del "valevole" decisa a priori. La geografia della città disegnata dalla fotografia-diario non ricalca degli appuntamenti fissi con i luoghi della valorizzazione collettiva e impersonale, ma diventa l'occasione di una rappresentazione itinerante che è il *proprio* teatro di incontri lungo il viaggio. In alcuni casi la città diventa quasi irriconoscibile - come fa anche la fotografia di scorci, mette in scena una città *irriconoscibile*, ma al contrario di quest'ultima la costituisce in quanto "città abitabile". Se nella fotografia di monumento il corpo si iscrive sulla superficie della città ostentatamente e localmente, quasi a volersi appropriare della stratificazione dei tempi storici in modo puntuale, è in quella di scorcio e in quella diaristica che, paradossalmente, la città viene "scavata", sia a livello temporale che spaziale: si tratta di spazi non stereotipati e di tempi non ricorsivi, "fatti su misura", riconnessi veramente a un io-qui-ora del viaggio.

Le diverse configurazioni corporali nella fotografia turistica

La fotografia di monumento mette in scena un corpo-punto, mentre quella diaristica configura un corpo-movimento, un corpo "esploratore", che si inoltra nel mondo mentre si "apre" ad esso: è un corpo che incontra ostacoli, che si scontra e "resiste" rispetto ai luoghi attraversati. La foto di monumento vede il turista passare da un luogo deputato all'altro, senza che niente resti del suo camminare, del suo percorrere la città: la mappa di questo turista è una collezione di punti focali, slegati fra loro; la foto diaristica invece mette in scena i percorsi non programmati, gli sforzi, la fatica, l'improntarsi del soggetto con lo spazio attraversato e vissuto. Il corpo-movimento della foto diaristica si caratterizza per la sua apertura al percorso, per la *disponibilità sensoriale*. La foto-diario implica un corpo che diventa una vera e propria *macchina di registrazione* polisensoriale, e che presentifica una presa sinestesica dello spazio. Se la visione della città monumentale è modalizzata secondo il *dover essere*, quella diaristica lo è secondo il *poter essere*, dove domina la forma di vita dell'occasione, della contingenza, dell'avventura, che marca l'autenticità del percorso e l'autenticità della città. Nella foto-diario gli incontri con monumenti e persone sono contingenti, debolmente o per nulla programmati e organizzati, mentre nella fotografia di monumento non c'è incontro, ma solo un "confronto fra facciate".

Come abbiamo già rimarcato, la fotografia monumentale mette in scena un corpo-punto stereotipato e ricorsivo⁷ e quella diaristica presentifica un corpo-movimento che "incontra" altri corpi; diversamente la fotografia da cartolina implica un corpo-sguardo, un corpo che non pone forti costrizioni in una città che non oppone resistenze. Diversamente, la foto di scorcio è come se lacerasse la facciata dei monumenti e, superando gli ostacoli delle diverse prospettive incassate, trovasse degli interstizi, degli incavi, uno spazio davvero "interno" alla città, spazio di dialogo e teatro di una vita immaginaria. La foto di scorcio mette in scena un corpo-interstizio, un corpo che "spaesa" la città, mentre la foto di paesaggio costruisce un corpo-involucro, diffuso, a 360° che, diversamente dal corpo-sguardo della foto dall'alto, è un corpo "onnipercipiente".

La foto di monumento ha una natura "elettiva", va alla ricerca del "miglior esemplare", quella diaristica invece incontra il "dettaglio". La fotografia di monumento mira all'elezione di una rappresentatività, quella diaristica mira

⁷ È necessario però precisare che nella fotografia di monumento anche il corpo-involucro è implicato dato che, come abbiamo già detto sopra, sono in gioco iscrizioni, forme e involuppi reciproci tra corpo e monumento.

alla specificità delle singolarità del luogo: qui tutto può diventare significante. Il corpo-movimento della foto diaristica "firma" i sottospazi cittadini in modo singolarizzante e impronta il corpo della città, mentre nella foto di monumento l'"iscrizione" del corpo sull'involucro della città è senza profondità: il monumento è un punto focalizzato, previsto e prefissato, un luogo già deputato al turista. Le firme del turista sulla città sono diverse nei due diversi casi: nella foto di monumento il turista traccia una firma ben leggibile, una firma che si sovrappone e si sostituisce a quelle degli altri turisti. Diversamente, la firma del turista nella foto-diario è piuttosto una firma-sigla, non necessariamente leggibile: basta semplicemente che indichi un'individualità e un gesto.

Se ogni tipo di configurazione testuale mette in presenza e porta in causa tipi di corpo diversi dello spettatore, prefigura anche diversi tipi di cogliere e apprendere la città, di metterla a significare agli occhi di chi osserverà le foto.

La città monumentale è fatta di focalizzazioni di punti slegati fra loro, mentre la città-cartolina è costruita su apprensioni globali e interamente proiettate. La città della fotografia diaristica è una città-percorso, fatta di ostacoli, frontiere, resistenze: è imperfetta, casuale e avventurosa e arriva persino a costituirsi in "città-paesaggio abitabile", il contrario della città visitabile del turista. La città della fotografia-scorcio è una città intravista, scovata, "trovata". Come abbiamo visto, non è affatto evidente che la fotografia che rappresenta il turista sia una foto più "assunta": piuttosto è il contrario. Quando il corpo del turista scompare dalla mira del visore, appare la sua vita *dentro* la città, come avviene con la foto diario o con la foto di scorcio. Il turista che si mette in posa, in mostra, si fa già immagine, smette di sentire, si fa già carta, come l'oggetto-fotografia, o pietra, come il monumento.

Il viaggiatore si appropria dell'identità fenomenologica e culturale della città in molti modi diversi, come abbiamo tentato di dimostrare, ma soprattutto se ne appropria in modo ben diverso da come fa il cittadino⁸. Siamo d'accordo con Barthes quando nella *Camera chiara* afferma che *non si ha voglia di vivere lì, nella foto turistica* (1980, v. p. 41). Infatti, davanti a una fotografia di Charles Clifford, Barthes si commuove perché:

è là che vorrei vivere [...]. Qualunque cosa avvenga [...] io ho voglia di vivere là, *in consonanza* - e tale consonanza non è mai soddisfatta dalla foto turistica. Per me, le

⁸ A proposito dell'identità della città in relazione ai suoi cittadini, cfr. Basso (2002).

fotografie di paesaggi (urbani o agresti che siano) devono essere *abitabili* e non visitabili (1980, pp. 40-41).

Il visitabile e l'abitabile sono due configurazioni emotive e passionali della fotografia di luogo che dipendono dal punto di vista di chi le osserva: il visitabile è un luogo che non è assunto con la stessa intensità dell'abitabile. Questa opposizione ci rimanda a quella tra esistenza ed esperienza formulata da Fontanille (2003) per distinguere due tipi di apprensione di un luogo, di un intorno, e due diverse temporalità. Il regime dell'esistenza rimanda a una intersezione di tempi diversi, alla persistenza del luogo, al suo durare indipendentemente da noi. Nel caso del turismo cittadino, questo regime è legato a una fotografia dove il monumento è visto dall'alto, e vale in quanto teatro di avvenimenti bellici, culturali, etc.; mentre il regime dell'esperienza rimanda alla foto che coglie l'accidentalità dell'ora, del clima, la contingenza del tempo, insomma il localismo di ogni singola esperienza di viaggio. La foto diaristica infatti coglie l'unicità dell'istante, del "qui e ora", istante embraiato e "fermato" dell'esperienza singolare che si rapporta alla persistenza di un tempo lontano (quello dell'esistenza che riunisce la stratificazione dei tempi "monumentali"). In questo senso la fotografia di monumento è un incontro tra la fotografia-cartolina e la foto-diario, dato che esiste in essa un gradiente di autograficità e quindi di appropriazione esperienziale all'interno di un luogo quale il monumento, che è fatto di impronte, segni e patine di tempi passati.

data di pubblicazione in rete : 31 dicembre 2005

Bibliografia

- Barthes, R.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- Basso, P.
2002 "Identità della città storica, identità dei cittadini", in *Equilibri*, n. 1, Bologna, Il Mulino (versione elettronica su *E/C*, pubblicazione in rete 8/6/2005)
- Fontanille, J.
2003 "Paesaggio, esperienza ed esistenza", in *Semiotiche*, Torino, Ananke, n. 1, p. 73-100.
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, vers. francese *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Schaeffer, J.-M.
1987 *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
- Tisseron, S.
1996 *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion/Les Belles Lettres.