

Il fotospazio sociale. Trasformazioni prossemiche nella fotografia digitale quotidiana

Abstract

The photospace is a physical and social territory generated by the behaviour of passersby that come across a photographic act in public urban spaces. Adopting an enactive approach to the media experience, the article analyses the results of a field research focused on the practice of everyday photography with digital devices in the city of Milan. As the outcome of an interaction between the body and the environment through the mediation of technology, the photospace challenges both classic proxemics and dramaturgy.

Keywords

DIGITAL PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC ACT; PHOTOSPACE; PROXEMICS;
MEDIA ECOLOGY; ENACTIVISM

È un caldo pomeriggio di fine estate a Milano. La zona pedonale nel centro città brulica di turisti, impiegati e professionisti in pausa pranzo, acquirenti di negozi e *window shopper*, studenti ‘in libera uscita’, artisti di strada. Flussi mutevoli di persone passeggiano, non troppo speditamente, formando sciami multiformi e variabili che percorrono i portici di Corso Vittorio Emanuele II e le braccia della Galleria, attraversano in tutte le direzioni Piazza del Duomo, imboccano via Dante, affluiscono nel cortile del Castello Sforzesco, si diramano fra i viali in terra battuta del Parco Sempione. Qua e là, di tanto in tanto, in modo casuale, accade qualcosa di apparentemente anomalo: c'è chi improvvisamente devia la traiettoria del proprio percorso, chi la interrompe bruscamente per poi riprendere il moto dopo pochi istanti, chi decelera e chi accelera, chi compie strani inchini senza interrompere il passo... Questi strani gesti, come anomalie al regolare fluire urbano, sembrano essere imputabili a un fenomeno ricorrente: fra i passanti c'è chi – generalmente in coppia, spesso in gruppo – senza alcun preavviso,

si ferma, estrae dalla tasca uno smartphone, prende posizione e scatta una fotografia, per fermare un momento felice o particolare della propria giornata, davanti a un luogo più o meno interessante e scenografico. Mi accorgo insomma – ma sono sicuro che è un’esperienza che chiunque compie regolarmente negli spazi più affollati delle nostre città, da turista o da passante – che ogni volta che in un luogo pubblico qualcuno impugna e alza di fronte a sé lo smartphone per scattare una fotografia a un amico o alla fidanzata, alla moglie o al marito, a un gruppo di colleghi o di compagni di classe, si genera un particolare spazio di relazione fra corpi nell’ambiente. Si tratta di un’area dai confini invisibili ma effettivi, perché entro di essa e soprattutto ai suoi margini si attivano comportamenti e si verificano eventi dalle caratteristiche particolari. È un territorio provvisorio, dotato di confini immateriali e tuttavia palpabili, in cui vigono temporaneamente leggi non scritte ma vincolanti per chi casualmente vi si imbatte. Chiamerò tale area fotospazio, cioè una ‘zona di luce’ costituita da un componente ‘fotologica’ e da una componente topologica, rivelatrice di alcuni significativi mutamenti dell’esperienza quotidiana *tout court*. In questo contributo descriverò i processi di costituzione del fotospazio, i comportamenti sociali che lo generano, le sue condizioni di esistenza e le sue conformazioni.

Approcciarsi al fenomeno del fotospazio come entità generata dalla pratica sociale della fotografia nello spazio urbano significa contribuire alla ridefinizione dell’ecologia mediale dopo l’avvento della fotografia digitale e della capillare diffusione dei dispositivi mobili dotati di fotocamera⁻¹. Ogni giorno, totalmente – talvolta persino inavvertitamente – inabissati in un ambiente mediale trasparente, compiamo senza troppe premure né precauzioni decine di atti fotografici, contribuendo a plasmare e trasformare tale ambiente. Adottare una prospettiva ecologica per osservare l’esperienza fotografica vuol dire osservare il paesaggio mediale come un ecosistema antropico misto (costituito non solo da elementi culturali e artificiali ma anche naturali) in cui dispositivi tecnologici e disposizioni corporee cooperano – in qualche caso confliggono – alla definizione dell’agentività che caratterizza la vita quotidiana.

Per questo sul piano teorico l’interpretazione che offrirò si riferirà ad alcuni assunti ricavati dall’indagine sociologica sul rapporto fra corpo e spazio nel teatro (non uso a caso questo termine) della vita quotidiana. Farò riferimento soprattutto ai contributi classici di Edward T. Hall sulla prossemica e di Erving Goffman sulla ‘drammaturgia’ dell’interazione sociale e alle relazioni – esplicite e implicite – che tali contributi intrattengono con alcuni assunti della mediologia, a partire da Marshall McLuhan, e dell’approccio ecologico alla percezione visiva promosso da James Gibson. Focalizzare l’attenzione sul fotografare come pratica sociale compiuta da corpi nello spazio attraverso la mediazione di una tecnologia consente di sottolineare la natura performativa dell’atto fotografico⁻², la sua drammaturgia, il ruolo degli attori sulla scena e soprattutto del pubblico in quanto elementi decisivi per una descrizione dell’esperienza mediale contemporanea.

Si tratterà, come già è evidente, di adottare un atteggiamento simile a quello inteso da Pierre Bourdieu negli anni Sessanta rispetto alla fotografia come “arte media” (diffusa socialmente e priva di finalità artistica e autoriale in senso progettuale marcato) che l’integrazione delle fotocamere nei dispositivi mobili rilancia oggi come una pratica pervasiva e diffusa. Soprattutto una pratica che è legittimo studiare scientificamente poiché, oltre a continuare a soddisfare esigenze di base e a ricoprire funzioni sociali rassicuranti, riflette le condizioni della propria stessa esistenza: è una “fotografia del fotografabile”, proprio secondo la formula bourdieuiana, che rivela la traccia del rapporto tra il fotografo e il fotografabile e il valore del secondo per il primo⁻³. Devo chiarire che qui in realtà non osserverò alcuna fotografia, né le modalità in cui vengono scattate le fotografie. Focalizzando l’attenzione sulle persone che accidentalmente si imbattono nei ‘fatti fotografici’ degli altri mi concentrerò piuttosto su una quarta figura da aggiungere alla classica triade proposta da Roland Barthes – *Spectator, Operator e Spectrum*⁻⁴ –, simile alla prima per l’attività di osservazione, alla seconda per la co-temporalità all’atto fotografico, alla terza in quanto ‘vittima’ e oggetto dell’atto fotografico.

La crucialità di questa quarta figura riafferma la rilevanza della natura sociale e intersoggettiva della fotografia come pratica mediale. Si tratta di un aspetto implicato già nelle prime righe dello studio classico di Philippe Dubois sull’atto fotografico: “con la fotografia non ci è più possibile pensare all’immagine al di fuori dell’atto che l’ha creata”⁻⁵. Tralasciando la riflessione sulla natura indessicale della fotografia, sul piano teorico integrerò l’intuizione fondamentale di Dubois – la fotografia come immagine ‘attiva’ – all’interno di un nuovo paradigma epistemologico che mi porterà a ridefinire l’immagine fotografica come ‘enattiva’. Farò riferimento infatti al cosiddetto approccio “enattivo” all’esperienza umana, sviluppatosi nel campo della filosofia della mente a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso e progressivamente penetrato nelle scienze cognitive, nelle neuroscienze, nella psicologia e oggi anche nelle scienze sociali e umanistiche. Coerentemente a questa prospettiva la fotografia è pensabile come un terreno elettivo di riflessione sull’intima implicazione fra percezione e azione, ovvero fra la ricezione e il processamento degli stimoli sensoriali e l’attività mentale e fisica tramite cui ci muoviamo, cognitivamente e fisicamente, per comprendere il senso delle nostre esperienze. Osservare la pratica fotografica da una prospettiva enattiva significa dare rilevanza alla corporeità dei soggetti coinvolti; al loro essere inseriti in un contesto biologico, psicologico e culturale; alla mediazione tra corpo e ambiente offerta dal dispositivo tecnologico; e alla natura relazionale di tale pratica. Corporeità, ambientalità, mediazione e relazione sono in effetti le quattro caratteristiche fondamentali e reciprocamente implicate che descrivono nella sua pienezza e complessità la fotografia come esperienza mediale.

La natura intersoggettiva e intercorporea dell’esperienza fotografica è poi alla base stessa dell’approccio enattivo, che radica il proprio

I passanti lambiscono il fotospazio modificando il proprio percorso pedonale all'interno dell'atrio di una stazione ferroviaria. Una passante si abbassa estendendo il fotospazio alle spalle dei soggetti fotografati



fondamento epistemologico nella filosofia fenomenologica. Come ricorda Dario Mangano (seguendo Gianfranco Marrone) in un recente saggio sulla semiotica della fotografia il cui primo capitolo è dedicato proprio alla matrice corporea dell'esperienza fotografica (e semiotica), “[l]e logiche somatiche permeano l'individuo, ma la società si dà a partire da individui che sono innanzitutto corpi, dunque l'intersoggettività deve essere considerata prima di ogni altra cosa un'intercorporeità”⁻⁶.

Etnografia del fotospazio

L'esistenza del fotospazio e la varietà dei comportamenti che lo generano emerge dall'osservazione delle situazioni fotografiche istituite da coppie o gruppi di persone che si ritraggono in piazze, strade, vie pedonali, marciapiedi, sagrati di monumenti, cortili, atri di edifici o musei e così via. Per identificare e catalogare sistematicamente le reazioni e i comportamenti che caratterizzano il fotospazio è stato ricreato artificialmente e documentato un centinaio situazioni realistiche in diverse zone del centro di Milano durante due affollati pomeriggi di altrettante giornate lavorative⁻⁷.

Il comportamento più comune registrato è il cambio di traiettoria. Si tende a evitare di attraversare la zona che intercorre fra il soggetto fotografante e il soggetto fotografato lambendolo, passando dietro all'uno o all'altro. Il *détour* può essere ampio e armonico se intrapreso in anticipo (perché l'atto fotografico è ben visibile e dunque si ha il tempo di valutare la situazione, perlustrare visivamente lo spazio e stabilire un percorso alternativo) (fig. 1); oppure stretto e brusco, realizzato tramite scomposte movenze corporee, se ce ne si accorge all'ultimo o si è già troppo vicino (fig. 2). In qualche caso il fotospazio si estende anche alle spalle del soggetto fotografato, poiché i passanti considerano gli elementi sullo sfondo come parte fondamentale dell'intenzione fotografica (fig. 1). In tutti i casi l'elemento sorprendente è che i passanti sono disposti a modificare il proprio percorso urbano, allungandolo.



02

Alcuni passanti modificano bruscamente il proprio percorso non appena si avvedono dell'atto fotografico in corso

03

I passanti sostano ai margini del fotospazio in attesa che l'atto fotografico si esaurisca



04

Alcuni passanti segnalano al proprio partner l'esistenza del fotospazio tramite un contatto fisico

05

Alcuni passanti reagiscono con disappunto al prolungarsi dell'atto fotografico, in particolare se il fotospazio non presenta vie di fuga laterali



06

I passanti accelerano o mutano lo stile del passo per ridurre il tempo di occupazione del fotospazio

07

I passanti attraversano il fotospazio chinando il capo o abbassandosi sulle ginocchia per non intercettare la traiettoria dell'atto fotografico



08

Alcuni passanti si
avvedono all'ultimo del
fotospazio e lo
attraversano rivolgendo
gesti di scuse ai soggetti
dell'atto fotografico



09

Alcuni passanti
attraversano il fotospazio
incuranti dell'atto
fotografico in corso

Un secondo comportamento comune è la sosta: si arresta il moto – dopo aver rallentato, oppure di colpo – sul margine del fotospazio e si attende che l'atto fotografico si esaurisca (fig. 3). In alcuni casi, quando i passanti si muovono in coppia, uno dei due segnala all'altro l'incombenza del fotospazio con un gesto di contatto fisico, invitandolo a fermarsi (fig. 4). La sosta termina e il moto riprende quando il fotografo abbassa lo smartphone; quando il fotografo fa cenno di passare anche senza aver abbassato lo smartphone; o quando il passante reputa di aver atteso per un sufficiente intervallo di tempo (che può variare dai 10 ai 30 secondi). Alcuni passanti reagiscono irritati, talvolta anche facendolo platealmente notare, verbalmente o gestualmente (fig. 5). In tutti i casi è evidente che il fotografo detiene il potere temporaneo di gestire e determinare i movimenti, i percorsi e persino il tempo di persone sconosciute che in quei momenti gli obbediscono incondizionatamente.

La terza fattispecie è l'attraversamento del fotospazio senza fermarsi. Ciò può avvenire in modalità diverse. Una prima modalità è il cambio di passo: i soggetti rallentano dando così il tempo al fotografo di scattare – il passante osserva i soggetti dell'atto fotografico per cercare di decifrarne i tempi –, oppure accelerando per occupare la zona per il minor tempo possibile, talvolta adottando un passo felpato, come a sottolineare la diversa 'consistenza' del fotospazio rispetto allo spazio ordinario (fig. 6). Molto spesso i passanti chinano il capo, oppure addirittura si abbassano piegando le ginocchia pur senza fermare il moto (fig. 7), nell'intento di non intercettare la traiettoria dello scatto. Interessante in particolare in quest'ultimo caso è il fatto che i passanti mettano in atto un impegno fisico significativo, modificando la propria postura e talvolta realizzando piccole acrobazie. Una terza modalità è l'attraversamento, con o senza modificazioni posturali o di passo, chiedendo scusa verbalmente o non verbalmente (alzando una o entrambe le mani, per esempio) (fig. 8). Infine, si attraversa senza alcuna esitazione, sostanzialmente ignorando il fotospazio (fig. 9). Da un lato è possibile che ciò accada involontariamente (magari perché si

è impegnati in un'altra attività, per esempio una telefonata, che distrae dal pieno controllo della situazione circostante); dall'altro lo si attraversa volontariamente – del resto la ripetibilità immediata e la gratuità della fotografia digitale la rendono rimandabile o rieseguibile in caso dovesse essere sporcata da presenze estranee – manifestando esplicitamente un dissenso, quasi in segno di sfida o contestazione, verso ciò che è considerata un'occupazione indebita del suolo pubblico. Ma anche in questo caso si ha una certificazione di esistenza del fotospazio, dato che, rigettandoli, se ne attestano i vincoli.

I risultati di questo inventario etnografico, oltre a concludere l'esistenza del fotospazio, ne mettono in evidenza alcune caratteristiche fondamentali. In primo luogo ne sottolineano la versatilità spazio-temporale: il fotospazio si apre in luoghi urbani di tipo diverso ogni qual volta viene avviato un atto fotografico; è una zona delimitata ma variabile, policentrica ma dotata di punti pivotali e attraversata da un sistema di forze particolarmente incidenti attorno al suo perimetro. Quasi come un *flash mob*, il fotospazio si origina istantaneamente dal nulla e una volta esaurito l'atto fotografico si dissolve senza lasciare alcuna traccia ritornando spazio ordinario. In secondo luogo il fotospazio ha la capacità di modificare lo spazio pubblico e sociale: di fatto lo invade e ne cambia le distanze e i rapporti. È un aspetto che reputo fondamentale e che tratterò approfonditamente più avanti chiamando in causa la prossemica. Il fotospazio inoltre ha le caratteristiche di un vero e proprio spazio scenico: un palco circolare, con una scenografia tutt'attorno, solcato da attori che realizzano una performance cui assiste un pubblico che, per quanto distratto e in movimento, ritiene pur sempre lo spazio scenico una zona inviolabile. Non vi è luogo (non necessariamente iconico o con un'effettiva valenza artistica o turistica) che la fotografia quotidiana non trasformi in un palcoscenico su cui alcuni soggetti agiscono come attori e che altri soggetti si ritrovano inaspettatamente e involontariamente a occupare in maniera illegittima, talvolta non senza imbarazzo.

Dunque un territorio fluido ma delimitato, disperso ma non acentrico, istantaneo e impermanente, trasformativo, performativo, cinestesico. Il fotospazio sembra avere le caratteristiche di un dispositivo fortemente disciplinare in grado di modificare i percorsi e le attività urbane, imponendo modificazioni posturali e tecniche corporali o persino suscitando reazioni di resistenza e plateale protesta. È indispensabile tuttavia chiarire un aspetto di potenziale ambiguità. Lungi da una posizione deterministica, non è il fotospazio a indurre i comportamenti individuati dall'osservazione etnografica. Casomai è il contrario: sono i comportamenti sociali a farlo esistere e a caratterizzarne l'aspetto. Non è il fotospazio in sé a determinare la riconfigurazione dello spazio e dei tempi urbani: il fotospazio non preesiste alle azioni che innesca, anzi è generato da tali azioni corporee e sociali. In questo senso il fotospazio non è la causa ma l'esito del comportamento mediale ed è costitutivo di una forma di esperienza mediatizzata degli spazi urbani.

Norme infrante e galateo mediale

La diversità dei comportamenti in una popolazione tutto sommato omogenea suggerisce che la forza, la tenuta e l'effettività del fotospazio sono influenzate da fattori legati alla conformazione e alla funzione dello spazio urbano. In merito al primo aspetto, il fotospazio è più debole negli ambienti ampi come piazze o strade larghe dove è più semplice prevederlo e 'prevenirlo'; mentre porticati, vie strette, marciapiedi, portoni, interni che costituiscono un passaggio obbligato e non presentano 'vie di fuga' lo rendono più forte. Rispetto alla funzione degli spazi, vi sono luoghi come l'atrio di una stazione ferroviaria in cui il fotospazio, per la sua natura superflua, è percepito da viaggiatori pendolari come una rottura poco giustificabile del proprio percorso. In questi spazi si tende casomai a cambiare traiettoria e non a sostare in attesa, perché lo si ritiene un comportamento più adeguato. D'altro canto invece il cortile di un castello o una via pedonale e commerciale in centro città sono popolati da turisti, acquirenti, studenti in libera uscita ben più disposti a tollerare i 'comodi fotografici' di qualcun altro e anzi essi stessi impegnati a compiere atti fotografici. In generale gli ambienti che tollerano il fotospazio sono spazi polifunzionali, che ospitano cioè una varietà di attività sociali e in cui anche la fotografia trova normalmente cittadinanza: in questi ambienti si accetta più facilmente la concessione parziale e temporanea dello spazio comune, quasi una turnazione d'uso.

Anche la densità del flusso dei passanti è un fattore che incide sulle caratteristiche del fotospazio: se il flusso è troppo rado questo è più debole ma se è troppo fitto finisce per soffocarlo. Il fotospazio dipende infatti anche dalla visibilità dell'atto fotografico, ovvero dalla posizione e dall'orientamento del fotografo e del soggetto fotografato rispetto alla direzione del flusso dei passanti. Si forma più facilmente se è 'messo di traverso' e costituisce un ostacolo virtuale, mentre è assai meno visibile quando è parallelo al flusso. La visibilità aumenta grazie a segnali verbali o posturali ("facciamone una così", "va' un po' più in là", "cheeeese", ecc.) rivolti dal fotografo a al soggetto fotografato. A seconda dei casi, il passante ha più o meno tempo a disposizione per perlustrare visivamente la situazione mano a mano che si avvicina al luogo dell'atto fotografico e per valutare il comportamento da intraprendere.

All'interno di una stessa comunità i soggetti si avvicinano al fotospazio in modo diverso ma con alcune costanti, derivanti probabilmente da elementi di carattere culturale: siamo educati a certi comportamenti sociali, di cui alcuni sono, più specificamente, comportamenti medialità. È evidente che un gran numero di persone è portato ad adottare atteggiamenti di 'rispetto' dell'atto fotografico. Può sembrarci persino sconvolgente che in una società di sconosciuti, che in molte occasioni tendono a ignorarsi se non addirittura, talvolta con un certa aggressività, a detestarsi (pensiamoci alla guida di un'automobile nel traffico, in fila alla cassa del supermercato, nella folla di un concerto, su un autobus all'ora di punta o in altre situazioni che prevedono la compresenza di più corpi in movimento in uno spazio ristretto), il gesto mediale della

fotografia faccia invece scaturire comportamenti di cortesia e civiltà. Mi sembra che una pratica mediale che potremmo considerare ai limiti della maleducazione, poiché in qualche modo turbativa della pacifica convivenza, inneschi comportamenti di ingiustificata educazione. È la fotografia a farci accorgere della presenza e delle esigenze degli altri e ci induce a rispettarle (o quantomeno a tollerarle)!

Si potrebbe speculare su quale siano le origini e le ragioni del galateo connesso al fotospazio. Certamente si attinge implicitamente da norme di comportamento sociale di carattere generale e consolidate nella società occidentale, valide anche laddove non si stia compiendo alcun atto mediale. Mi riferisco in particolare alla norma che impone di non violare, attraversandolo fisicamente, lo spazio che intercorre fra due (o più) persone impegnate in un dialogo; alla norma che impone di chiedere ‘permesso’ quando si debba oltrepassare una soglia o una porzione di spazio occupata fisicamente da qualcun altro; oppure di aspettare che un atto in corso si compia e la soglia o lo spazio di passaggio sia libero per il transito; alla norma per cui evitiamo di sostare di fronte ad accessi di edifici o di locali pubblici; alla norma che ci impone di rispettare una coda; alla norma per cui non è consentito raggiungere il negoziante oltre il bancone o di avvicinarsi il dirigente del dipartimento di cui siamo dipendenti dal suo lato della scrivania. Si tratta peraltro in tutti i casi di regole che vigono a prescindere dalla conoscenza personale dei soggetti rispetto a cui vengono stipulati tali ‘permessi’. Ancora, è possibile ricondurre le regole del fotospazio a norme non implicite nel galateo sociale ma arbitrariamente stabilite. Si tratta generalmente di divieti di accesso, passaggio o sosta in aree ‘di servizio’ (per esempio un locale riservato a categorie speciali di soggetti, come il personale di un esercizio), ‘di rispetto’ (per esempio l’area di fronte a un quadro in un museo, talvolta segnalata al suolo con una linea o con una corda ad altezza ginocchia) o ‘di sicurezza’ (la linea gialla che corre lungo i binari delle stazioni ferroviarie).

Inteso goffmanianamente come spazio di rappresentazione sociale⁻⁸, il fotospazio potrebbe essere concepito come una ‘ribalta’ su cui alcuni attori (il fotografo e il soggetto o i soggetti fotografati) svolgono pubblicamente una *performance* che ha almeno in parte una natura privata. Tale sovrapposizione ha per effetto l’induzione dei comportamenti del ‘pubblico’ che ho descritto più sopra, i quali a loro volta determinano il fotospazio sia in termini sociali sia in termini spaziali, facendo corrispondere topologicamente il fotospazio a un palcoscenico che non è solcabile, se non sotto le condizioni (e con le eccezioni) che ho individuato e descritto. A uno sguardo più approfondito anzi probabilmente è proprio il fatto che gli attori recitano come se non ci fosse un pubblico (ovvero occupano temporaneamente ma indebitamente uno spazio comune senza badare alle ripercussioni sociali) a rendere il fotospazio un territorio non teatrale, dato che l’atto fotografico, come vedremo meglio fra poco, resta un atto privato in luogo pubblico. Esso è dunque casomai un retroscena portato sulla ribalta, con un’inversione

dell'architettura teatrale tipica delle forme contemporanee di visibilità, che rompono o addirittura capovolgono il rapporto tra pubblico e privato (si pensi a una telefonata ad alta voce in treno, a programmi televisivi come i *reality shows* e così via). Quando penetrato dalla fotografia, lo spazio urbano in effetti diviene un territorio dalle caratteristiche particolari. Se per Goffman “[u]n territorio può esser definito come un qualsiasi spazio che sia delimitato da ostacoli alla percezione”⁻⁹, i muri che caratterizzano il fotospazio sono tirati su improvvisamente e, per quanto trasparenti, per alcuni sono impenetrabili; per altri lo sono entro certi limiti di tempo (oltre i quali la parete invisibile crolla); per altri ancora sono soglie attraversabili ma che condizionano una diversa densità del vuoto (presentando quasi una forza di gravità alterata); per altri infine sono perfettamente penetrabili o persino inesistenti. In ogni caso all'interno di questo territorio vige un sistema di norme o meglio un sistema di norme infrante. La mancanza di “decoro” che gli attori dell'atto fotografico riservano al pubblico⁻¹⁰ nel momento in cui si appropriano di una porzione di territorio comune trasformandolo in una scena di fatto viola le prescrizioni per le quali si tende a non molestare o a non interferire con l'attività di qualcun altro (Goffman parla in proposito di regole morali) o gli obblighi legati all'uso collettivo dei beni pubblici, come un marciapiede, una piazza, un accesso pedonale (regole strumentali). Non essendo previste sanzioni formali per l'occupazione fotografica dei luoghi pubblici (né tantomeno è prevista la richiesta di alcuna autorizzazione) tali regole possono essere sospese molto facilmente e in qualsiasi momento. L'unica norma che sembra davvero vigere è il buon senso dei fotografanti nel rispettare gli usi funzionali degli spazi urbani, nel prevedere tempi di occupazione ridotti, nell'evitare la formazione di ingorghi di passanti e così via.

Ancora più interessante è il fatto che tali comportamenti siano al contrario pienamente tollerati o persino percepiti come socialmente legittimi e, per dirla ancora con Goffman, appropriati alla situazione. Fare una fotografia in un luogo pubblico, anche disturbando le traiettorie e le attività degli altri, è qualcosa che appartiene pienamente al novero delle pratiche sociali contemporanee. Se le regole del decoro da parte degli attori nei confronti del pubblico sono sospese o invalidate, valgono invece quelle di “cortesia”⁻¹¹, e in entrambi i versi della relazione. Per esempio quando il fotografo o il fotografato si rivolgono direttamente a un passante a parole o a gesti per autorizzare l'attraversamento del fotospazio; o per converso quando un passante si ferma ai limiti del fotospazio, attende un cenno per poter riprendere il passo o attraversa il fotospazio chiedendo scusa vocalmente o gestualmente (o in entrambe le forme). Si tratta in questi casi di quella “discrezione” e di quel “tatto” che Goffman vede come usuali “tecniche di protezione” volte a “salvare la situazione”⁻¹².

Fra poco tornerò sulla normatività del galateo sociale riprendendo alcuni assunti fondamentali della prossemica per sottolineare come il fotospazio sia il frutto di una serie di violazioni alle norme consolidate

del decoro. Per ora mi limito a suggerire che l'indebolimento o la relatività della valenza di tali norme dipende dalla natura mediale dell'atto fotografico e da un galateo 'speciale' o per la precisione da un 'galateo mediale', andato via via conformandosi con la nascita della fotografia come *medium* popolare, la diffusione degli apparecchi di ripresa, l'urbanizzazione, la massificazione del turismo. Quella sorta di 'senso civico-fotografico' che genera il fotospazio è forse dovuto a due aspetti ulteriori. In primo luogo teniamo alla nostra *privacy* (non si sa più quale sia la destinazione delle fotografie, potrebbero essere pubblicate sui *social networks*...) e dunque non vogliamo entrare nelle immagini degli altri. In secondo luogo, mossi da un istinto pro-sociale, sappiamo che frapporci a due soggetti che si fotografano potrebbe voler dire rovinare un ricordo e un momento che, per quanto banale, alimenterà la memoria affettiva di qualcun altro proprio come a noi è capitato tante volte. In generale si tratta sempre di una negoziazione fra esigenze personali ed esigenze sociali all'interno di un territorio comune e in qualche modo conteso⁻¹³: il fotospazio si gioca tra ciò che io sono disposto a concedere a qualcun altro e ciò che qualcun altro è disposto a chiedermi e in questo senso si lega a comportamenti regolati da un galateo che sembra appartenere specificamente alle pratiche mediali.

Pubbliche intimità

Le riflessioni svolte finora sulla base di un'analisi fenomenologica del fotospazio conducono a ripensare il rapporto fra corpi e ambiente – fisici e sociali – rispetto alla teoria classica della prossemica, disciplina che studia l'uso dello spazio dell'uomo, inteso come una specifica elaborazione della cultura. Se ne dovrebbe ricavare una 'prossemica mediale', che alla prossemica tradizionale aggiunge gli effetti delle modificazioni introdotte dalla diffusione dei *media* nelle pratiche sociali quotidiane.

Nel saggio del 1966 fondativo della prossemica⁻¹⁴ Edward T. Hall riporta gli esiti dei suoi studi sulle distanze degli esseri umani nelle situazioni sociali, costruiti sulla base delle ricerche del biologo svizzero Heini Hediger sugli animali⁻¹⁵ e di una precedente indagine sui gradi di forza vocale svolta assieme al linguista George Trager⁻¹⁶. Vengono individuate quattro distanze e una precisa misurazione degli intervalli spaziali. La più ristretta è la distanza intima (0-45 cm), il cui *range* va dal contatto fisico alla relazione molto ravvicinata. Vi è poi la distanza personale (45-120 cm), descritta come distanza del "non-contatto": "una piccola sfera protettiva o una bolla trasparente – scrive Hall – che un organismo mantiene fra sé e gli altri"⁻¹⁷; in essa si interagisce tramite le estremità del corpo o lo si tiene a distanza appena fuori dal proprio 'dominio fisico' ed è ancora possibile tenere un tono di voce basso. La terza è la distanza sociale (1,20-3,60 m), alla quale si perdono i dettagli visivi (la testura della pelle, l'odore) e si usa un tono di voce più alto, ma si guadagna il colpo d'occhio. È tipica delle relazioni fra colleghi di lavoro, in incontri formali e nei convenevoli ed è infatti arbitraria e condizionata dall'ambiente culturale⁻¹⁸, ma è anche la distanza che

permette di passare disinvoltamente da impegno a disimpegno (per esempio tra impiegato e cliente in un negozio o tra moglie e marito in alcune situazioni domestiche). Nella parte introduttiva del volume Hall aveva già fornito una descrizione interessante di quest'ultimo tipo di distanza rispetto al comportamento animale, per poi estendere le proprie riflessioni a quello umano. La distanza sociale non segna solo il limite spaziale oltre il quale l'individuo perde il contatto con il gruppo (e dunque è esposto ai predatori), ma anche il limite psicologico oltre il quale si sente ansioso: è la "fascia nascosta che *tiene insieme* il gruppo" ⁻¹⁹. Infine, la distanza più ampia è la distanza pubblica (3,6-7,5+ m), più impersonale e istituzionale; è meno impegnativa e lascia uno 'spazio di fuga' nel caso in cui ci si senta sotto minaccia o nella necessità di uscire da una situazione in cui non si è a proprio agio. Anche in questo caso Hall rievoca implicitamente aspetti già trattati nella prima parte del volume a proposito delle distanze usate tra animali di specie diversa. L'individuo di una specie consente a quello di un'altra di avvicinarsi solo fino a un certo punto, oltre il quale fugge. Tale distanza è definita proprio "distanza di fuga" (e l'addomesticamento da parte dell'uomo consiste di fatto nell'annullamento di tale distanza).

Data la classificazione delle distanze identificata da Hall (intima, personale, sociale, pubblica), a quale categoria prossemica appartiene il fotospazio? Mi sembra di poter sostenere – come in parte ho già anticipato – che il fotospazio produca una torsione, se non una distorsione dei gradi di prossimità dello spazio relazionale. Fare una fotografia del tipo che sto analizzando consiste nella creazione di una bolla mediale che i soggetti dell'atto fotografico si costruiscono attorno. Come scrive Francesco Casetti, i dispositivi mobili digitali "favoriscono la creazione di una sorta di bolla che l'utente crea attorno a sé e che funziona come uno spazio personale anche nel pieno di un contesto pubblico" ⁻²⁰. Quasi senza avvedersi dell'esistenza degli altri nello spazio comune (come accade per esempio quando facciamo una telefonata ad alta voce in treno) o chiedendo un'ampia concessione, i fotografanti estendono la distanza fra i poli della loro relazione intersoggettiva. Si tratta come è evidente di una relazione di tipo personale che tuttavia non rispetta la distanza metrica prevista, la estende a una distanza sociale (e in parte persino pubblica). L'atto fotografico infatti non è solo verbale, ma anche e soprattutto visivo (sul piano prossemico non conta più l'intensità della voce, ma il 'raggio visivo'). Comuniciamo non solo per immagini, ma producendo immagini, mettendole in atto.

L'esempio che maggiormente chiarisce questo aspetto è la situazione tipica del dialogo verbale fra due conoscenti (due amici, due coniugi, due colleghi) che avviene a una distanza personale in un luogo dove si trovano a passare altre persone (un corridoio, una festa, l'atrio della sede di un convegno): queste ultime fanno di non poter attraversare la zona fra i due dialoganti. In casi estremi (quando mancano 'vie di fuga' laterali) si chiede permesso, perché si è consapevoli che attraversare tale zona contrasterebbe con il galateo sociale che ne preserva l'integrità. Lo

stesso accade nella fotografia, ma a distanze ‘telescopiche’. Fare una fotografia per strada è per così dire ‘un atto osceno in luogo pubblico’ (o almeno un atto personale, se non intimo, che avviene in uno spazio comune generalmente destinato ad altri scopi legati alla fruizione urbana) ed è quindi sempre ‘fuori luogo’. Non a caso l’atto fotografico mobile e digitale ha la capacità di trasformare istantaneamente lo spazio urbano in un *mediascape*, per poi ritirarsi nel nulla.

Affordance ed estensioni

È importante aggiungere che per Hall ognuna delle distanze è associata “nella mente delle persone a specifici inventari di relazioni e attività” ⁻²¹, ovvero a “*come le persone sentono il proprio reciproco rapporto in quella determinata situazione*” ⁻²². Secondo Hall,

—
L’uomo sente [...] lo spazio, come gli altri animali. E la sua percezione dello spazio è dinamica perché connessa all’azione – a ciò che si può fare in un determinato spazio – piuttosto che a ciò che si vede attraverso uno sguardo passivo ⁻²³.

—
Da questa citazione si nota l’indebitamento di Hall alla psicologia ecologica della percezione elaborata da James Gibson a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, tanto agli studi sulle “varietà di prospettiva” (tratti dal primo libro dello psicologo della Cornell University ⁻²⁴, a cui Hall riserva persino un’appendice al proprio volume), quanto al concetto di “affordance” (“ciò che si può fare in un determinato spazio”), formalizzato da Gibson (“ciò che l’ambiente offre all’individuo”) nel 1979 ⁻²⁵ ma coniato già proprio nel 1966 ⁻²⁶, lo stesso anno del libro di Hall.

L’importanza strategica del contributo di Hall è aumentata dal fatto che proprio il concetto di *affordance* e più in generale l’approccio ecologico alla percezione visiva è a fondamento di alcuni recenti sviluppi nelle scienze cognitive post-computazionali, in particolare l’approccio “enattivo”, fondato sul concetto di “azione incarnata”. Secondo l’approccio enattivo

—
la cognizione dipende dal tipo di esperienza derivante dal possedere un corpo con diverse capacità senso motorie [...] esse stesse incluse in un contesto biologico, psicologico e culturale più ampio ⁻²⁷.

—
La nostra esperienza cosciente dunque non dipende come nel cognitivismo classico da una rappresentazione del mondo bensì dalla sua produzione (enazione) grazie all’interazione di percezione e azione in un determinato ambiente. Percepire è agire perché è un’attività che si svolge ed è guidata primariamente in termini corporei. Non esiste quindi un mondo esterno predeterminato a cui le nostre strutture percettive cercano di adeguarsi né al contrario il mondo è frutto di una proiezione psichica. Piuttosto, esso è il risultato della mutua specificazione di

organismo e ambiente e della loro reciproca influenza. Le tecnologie – aggiungo – sembrano ricoprire un ruolo decisivo in questa interazione in quanto mediatrici del nesso organismo-ambiente. Esse infatti modulano tale rapporto come un diaframma che le spinge, in una direzione, ad ‘ambientalizzarsi’ (ovvero a estendersi nello spazio fisico e sociale divenendo esse stesse ambiente d’esperienza) e, nell’altra direzione, a ‘incorporarsi’ nell’organismo (a diretto contatto col il corpo se non, in alcuni casi sempre meno futuristici, a inocularsi al suo interno). Le due direzioni della dinamica sono tuttavia contestuali e simultanee. Si pensi alla realtà virtuale, ovvero un sistema tecnologico che è in contatto con il corpo del soggetto in una forma al limite dell’invasività e che al contempo gli consente l’immersione in un mondo potenzialmente infinito. Allo stesso modo il fotospazio sembra costituirsi grazie alla capacità di una tecnologia a diretto contatto con il corpo del soggetto (lo smartphone impugnato dal fotografo) di istituire un perimetro spaziale che si spinge ben oltre l’area peripersonale e ben oltre il semplice campo visivo potenziato dall’obiettivo fotografico (e che i passanti con i loro comportamenti trasformano in fotospazio sociale).

L’idea che le nostre facoltà cognitive si estendano oltre i confini del nostro corpo fisico grazie alla mediazione delle tecnologie trova riscontro nell’ambito della cosiddetta teoria della ‘mente estesa’, versione in certi termini radicale della prospettiva enattiva, che vede gli elementi culturali come il linguaggio e gli artefatti tecnologici quali mezzi in grado distribuire e dispendere, se non addirittura delegare, all’esterno funzioni a lungo pensate come interne⁻²⁸. L’adozione e l’importazione di questa teoria nell’ambito degli studi sull’esperienza fotografica è legittimata proprio dalla natura estensiva dei sensi e delle facoltà mentali che l’ecologia dei *media* e in particolare la proposta di McLuhan ha attribuito anche alla fotografia⁻²⁹. In effetti già anche per Hall è sbagliato pensare “che il ‘confine’ dell’uomo coincida con quello del suo proprio corpo”⁻³⁰; al contrario, “l’uomo [è] inserito in una serie di ‘campi’ che si espandono e si contraggono”⁻³¹ e così facendo forniscono informazioni su come comportarsi. Conclude Hall:

—

Fino a poco fa si pensava all’esigenza di spazio dell’uomo nei termini dell’effettiva quantità di aria spostata dal suo corpo. Il fatto che l’uomo posseda intorno a sé come estensioni della sua persona le zone sopra descritte è stato generalmente trascurato⁻³².

—

La dinamica di espansione e la contrazione dei campi in cui è inserito l’uomo ben suggerisce la natura del fotospazio intesa come capacità estensiva del soggetto a fronte dell’incorporazione del dispositivo fotografico.

Considerare la fotografia quotidiana come una pratica sociale realizzata da corpi all’interno di un ambiente significa dunque concepirla come un’estensione – al contempo fisica e cognitiva – che porta un soggetto ad appropriarsi, pur temporaneamente, non tanto della

tecnologia che supporta tale estensione, quanto piuttosto dell'ambiente circostante (che è anzitutto fisico e poi sociale e culturale), mediatizzandolo. Si tratta di un processo che coinvolge una porzione di territorio che va ben oltre il 'perispazio' – l'area più prossima al nostro corpo, che si muove assieme a noi, che possiamo sempre raggiungere e che in qualche modo ci spetta di diritto – e 'colonizza' lo spazio relazionale. La fotografia nello spazio pubblico implica sempre l'occupazione – talvolta indebita o percepita tale – dello spazio dell'altro e per questo innesca una negoziazione fra le diverse esigenze dei soggetti coinvolti o quantomeno una dinamica di richiesta e concessione non sempre pacifica e talvolta persino apertamente conflittuale.

Il fotospazio è dunque un territorio labile e temporaneo, impalpabile ma generativo di un sistema di regole di comportamento che possono essere rispettate o trasgredite – in questo senso è un 'dispositivo' – e che può implicare persino una dimensione etica nell'uso che facciamo dei *media* in pubblico. È una lotta di acquisizione, di conquista e difesa – talvolta di sconfitta e cessione –, una battaglia per l'appropriazione, se non, ancora più radicalmente, per l'occupazione indebita di un territorio. È un atto disciplinare perché attiva una serie di comportamenti (etimologicamente, 'com-portamento': il 'condursi' dell'individuo rispetto all'ambiente in cui si trova e alle persone con cui è a contatto) e implica un galateo e una disciplina specificamente mediali. Il fotospazio è quella "dimensione nascosta" rivelata dalla fotografia come pratica sociale in grado di embricare soggettività e socialità, corporeità e ambiente.

—
Note

– ¹ In Gómez Cruz / Meyer 2012 si parla di una "quinta era" della fotografia affermatasi con la diffusione degli iPhone. Cfr. anche Ritchin 2012 [2009].
– ² Questa prospettiva viene adottata, soprattutto rispetto alla fotografia turistica e alla fotografia di famiglia, in Larsen 2005.
– ³ Cfr. Bourdieu 1972 [1965].
– ⁴ Barthes 1980, p. 11.
– ⁵ Dubois 1996 [1983], p. 17.
– ⁶ Mangano 2018, p. 16. Cfr. anche Marrone 2001.
– ⁷ L'osservazione è stata realizzata nelle giornate

del 13 e 17 settembre 2018 con la collaborazione di un gruppo di studenti del corso di Teoria della fotografia tenuto presso l'Università IULM di Milano negli aa.aa. 2017/2018 e 2018/2019. I luoghi utilizzati durante l'esperimento sono stati i seguenti: stazione Cadorna FNM, Castello Sforzesco, Via Dante, Piazza del Duomo, Corso Vittorio Emanuele II, Via Santa Radegonda, Piazza San Babila. L'esperimento è stato realizzato utilizzando gli smartphone personali degli studenti ed è stato documentato

tramite riprese fotografiche e audiovisive da cui sono in parte riportate nell'apparato iconografico di questo articolo.
– ⁸ Il riferimento è a Goffman 1969 [1959].
– ⁹ Ivi, p. 127.
– ¹⁰ Per Goffman il decoro è il "modo in cui l'attore si comporta quando può essere visto o udito dal pubblico, ma non è necessariamente impegnato a parlargli" (ivi, p. 128), dunque un insieme di regole territoriali "non specificatamente pertinenti alle regole della conversazione"

(*ibid.*), come nel caso del fotospazio, in cui si suppone un'estraneità fra attori e pubblico.
 - ¹¹ Goffman definisce la cortesia come "il modo in cui l'attore tratta il pubblico mentre è impegnato con questo in una conversazione o in uno scambio di gesti": *ibid.*
 - ¹² Cfr. *ivi*, pp. 261-270.
 - ¹³ Sulla natura negoziale degli spazi urbani che vedono la presenza integrata dei media (e che sono dunque veri e propri *mediascape*), cfr. Casetti 2018.
 - ¹⁴ Hall 1968 [1966].
 - ¹⁵ Cfr. Hediger 1942.
 - ¹⁶ Hall 1969 [1959].
 - ¹⁷ Hall 1968 [1966], p. 159.

- ¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 163.
 - ¹⁹ *Ivi*, p. 28.
 - ²⁰ Casetti 2018, p. 133.
 - ²¹ Hall 1968 [1966], p. 153.
 - ²² *Ibid.*
 - ²³ *Ivi*, p. 154.
 - ²⁴ Cfr. Gibson 1950.
 - ²⁵ Cfr. Gibson 1999 [1979].
 - ²⁶ Gibson 1966.
 - ²⁷ Varela / Thompson / Rosch 1992 [1991], p. 206.
 - ²⁸ Cfr. Clark / Chalmers 1998 e O'Regan / Noë 2001.
 - ²⁹ Cfr. McLuhan 1967 [1964], pp. 201-216; Parisi 2011; D'Aloia / Parisi 2016.
 - ³⁰ Hall 1968 [1966], p. 154.
 - ³¹ *Ivi*, p. 154.
 - ³² *Ivi*, p. 171. Peraltro alcuni anni più tardi, nel capitolo *Man as Extension*

del suo *Beyond Culture* (Hall 1976), Hall riprende esplicitamente l'idea di estensione come sviluppata da McLuhan (cfr. McLuhan 1967 [1964]), con cui aveva un legame personale e intratteneva una fitta corrispondenza epistolare a partire dal 1962 (cfr. Rogers 2000).

Barthes 1980 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. or. francese].

Bourdieu 1972 [1965] Pierre Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1972 [ed. or. francese 1965].

Casetti 2018 Francesco Casetti, *Mediascape: un decalogo*, in Pietro Montani / Dario Cecchi / Martino Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi, 2018, pp. 111-138.

Clark / Chalmers 1998 Adam Clark / David Chalmers, *The Extended Mind*, in "Analysis", n. 58 (1), 1998, pp. 7-19.

D'Aloia / Parisi 2016 Adriano D'Aloia / Francesco Parisi, *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, in "Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies", n. 1, 2016, pp. 3-14.

Dubois 1996 [1983] Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. or. francese 1983].

Gibson 1950 James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

Gibson 1966 James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin, 1966.

Gibson 1999 [1979] James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999 [ed. or. inglese 1979].

Goffman 1969 [1959] Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 [ed. or. inglese 1959].

Bibliografia

- Gómez Cruz / Meyer 2012** Edgar Gómez Cruz / Eric T. Meyer, *Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography*, in "Photographies", vol. 5, 2012, pp. 203-221.
- Hall 1968 [1966]** Edward T. Hall, *La dimensione nascosta. Vicino e lontano: il significato delle distanze tra le persone*, Milano, Bompiani, 1968 [ed. or. inglese 1966].
- Hall 1969 [1959]** Edward T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Milano, Bompiani, 1969 [ed. or. inglese 1959].
- Hall 1976** Edward T. Hall, *Beyond Culture*, New York, Anchor Books, 1976.
- Hediger 1942** Heini Hediger, *Wildtiere in Gefangenschaft*, Basel, Benno Schwabe & Co., 1942.
- Larsen 2005** Jonas Larsen, *Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography*, in "Space and Culture", vol. 8, 2005, pp. 416-434.
- Mangano 2018** Dario Mangano, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci, 2018.
- Marrone 2001** Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.
- McLuhan 1967 [1964]** Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [ed. or. inglese 1964].
- O'Regan / Noë 2001** Kevin J. O'Regan / Alva Noë, *A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness*, in "Behavioral and the Brain Science", n. 24, 2001, pp. 939-1031.
- Parisi 2011** Francesco Parisi, *La trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Ritchin 2012 [2009]** Fred Ritchin, *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi, 2012 [ed. or. inglese 2009].
- Rogers 2000** Everett M. Rogers, *The Extensions of Men: The Correspondence of Marshall McLuhan and Edward T. Hall*, in "Mass Communication & Society", n. 3, 2000, pp. 117-135.
- Varela / Thompson / Rosch 1992 [1991]** Francisco J. Varela / Evan Thompson / Eleanor Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1992 [ed. or. inglese 1991].

