

# Fotografare spazi esclusivi.

## La fotografia come strumento di indagine urbana

Iacopo Zetti

### **Introduzione: fotografia, didattica, marginalità.**

*Fotografia come strumento di indagine urbana* è il titolo di un seminario che ormai da diversi anni coordino presso la scuola Architettura dell'Università di Firenze. In questo contenitore un cospicuo numero di studenti si è cimentato con il compito di comprendere e raccontare elementi della realtà urbana in cui vive e studia. Contemporaneamente un nucleo di docenti, ricercatori e fotografi ha cercato di riflettere su come la fotografia, nelle sue molte forme, possa essere strumento di indagine e di didattica, sempre con l'obiettivo di aumentare di un qualcosa la propria capacità di lettura della città e del territorio. Questo percorso ha affrontato nel tempo diverse tematiche: dagli spazi interclusi al rapporto sempre mutevole fra corpo e architettura, dalle icone urbane fino all'ultimo passaggio che si interroga su spazi che, oltre ad essere marginali, sono attivamente portatori di esclusione. In questo senso l'incontro con una pratica artistica e con un'e-

sperienza di *apertura* della Casa Circondariale Mario Gozzini è stata un'occasione importante, concretizzatasi anche grazie ad un contributo ricevuto, a seguito di un bando competitivo, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze (settore Cultura) ed ovviamente alla disponibilità della direzione del carcere.

La pandemia che ha avuto il suo corso lungo tutto il periodo di lavoro e che, al momento in cui scrivo, non ha ancora ceduto il passo ad un tempo più disteso, ha ovviamente influenzato i programmi, allungando i tempi e limitando le opportunità di rapporto con chi lavorava alla realizzazione di un murale progettato con i detenuti (si veda il capitolo *La scritta che buca*). Ciononostante ritengo che i fotografi che si sono impegnati in questo compito abbiano avuto la possibilità di un confronto importante, se non con la comunità del carcere e di tutto ciò che vi ruota attorno, con i luoghi che ne segnano la vita e con le tracce che questa lascia a modificare il senso degli spazi

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

che i corpi attraversano. Indagare gli spazi modellati dall'uomo altro non è, per altro, che ricercare quelle tracce, trarne un racconto che dia ordine alla percezione che ne abbiamo, collocandole dentro un quadro di relazioni che sono la radice del nostro sguardo sul mondo e sulle cose.

La fotografia è uno strumento, certamente non l'unico, che si presta a questo scopo per la sua natura tecnica, per la sua tradizione storica e per il suo patrimonio culturale. Capacità di documentazione e speculazione analitica la caratterizzano e dunque, in un contesto che è di ricerca, ma anche didattico, la scommessa è di uscire da un suo uso ormai acritico, da una pervasività delle immagini che ce le fa guardare con distrazione e superficialità, per ricondurre lo sguardo ad una capacità fortemente interpretativa e l'occhio ad una educazione che lo porti ad interrogarsi sempre sul senso dell'agire di coloro che le immagini le utilizzano per esprimere un proprio punto di vista.

Con questa breve premessa mi preme chiarire il contesto in cui si colloca il lavoro oggetto di questa pubblicazione. Visto il contenuto del volume, credo apparirà chiaro il perché la parte principale dei testi è caratterizzata da due saggi che trattano rispettivamente: dell'istituzione carceraria in relazione alla città ed alle comunità che, al suo interno ed al suo esterno, la vivono; del senso della fotografia in una esperienza di analisi urbana che cerca di collegare didattica, costruzione di uno sguardo fotografico e impegno per la ricentralizzazione di luoghi vissuti come marginali. A questi si affianca una breve intro-

duzione al lavoro fotografico di Davide Virdis e gli scritti che illustrano i lavori dei vari fotografi.

I paragrafi che seguono nel testo a mio nome cercano di render conto di come la fotografia, sempre se usata con consapevolezza e forte senso critico, possa divenire strumento di indagine dentro la formazione (sempre in corso) di architetti, urbanisti, pianificatori e, più in generale, di chi si occupa di studi urbani. Lo fanno guardando alla città dal punto di vista della fotografia e alla fotografia dal punto di vista della città, sempre con un'idea di continuo apprendimento sullo sfondo, dove apprendere è sì l'atto dell'acquistar cognizione, ma anche dell'aggrapparsi ad una nuova realtà per farsene coinvolgere e, trattandosi di architettura, per abitarla.

### **A cosa serve la fotografia**

Un codice comunicativo?

“Tutto quello che abbiamo fatto, Kertész l'ha fatto prima”. Con questa famosa frase Henri Cartier-Bresson rendeva omaggio all'opera di André Kertész e al suo genio visionario che ha anticipato l'intuito di molti fotografi, ma anche molte interpretazioni del senso della fotografia. Da Kertész possiamo partire in queste note ed in particolare da una delle sue foto parigine: *Plaque cassée*, scattata nel 1929. L'immagine è notissima e riprende dall'alto un paesaggio, fatto prevalentemente di tetti, con una strada sulla destra e gli edifici in lontananza sullo sfondo, il tutto attraverso una finestra. Niente di particolarmente

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

te strano dunque se non per il fatto che il vetro ha un foro al centro da cui parte una ragnatela di fratture che lo percorrono in tutte le direzioni a raggiungere il limite dell'inquadratura e, presumibilmente, del telaio della finestra che però rimane invisibile. In realtà il titolo della foto rivela un trucco: non si tratta di una fotografia fatta attraverso una finestra in frantumi, come credo quasi tutti abbiano pensato a prima vista, ma di una *plaque* rotta, di un negativo su vetro (negativi appunto in uso in quel periodo) che nel 1963 fu infranto per errore e che successivamente è stato dato alla stampa in quella forma (si può infatti notare la mancanza dell'immagine nel foro, cosa che non sarebbe avvenuta in caso di una ripresa attraverso una finestra rotta). Non so se Kertész abbia mai dato una spiegazione della sua scelta di pubblicare l'immagine, ma è del tutto evidente che mettere in primo piano il supporto e non la scena, sposta l'attenzione dello spettatore dal contenuto al medium. La fotografia viene rivelata in tutta la sua forza interpretativa, "une faille dans l'ontologie de l'image photographique"<sup>1</sup> dove l'occhio del fotografo è il soggetto e la 'realtà' solo il materiale con cui lavora, rivelandoci, ma solo questa volta, il trucco.

Sulla questione delle fotografia come medium e del senso dell'immagine fotografica si sono esercitati studiosi di grande levatura a partire dai semiologi. Non è qui certamente il contesto per introdursi, con scarsi meriti, in un dibattito del genere. Molto più semplicemente mi

<sup>1</sup> Frizot M. 2010, "Kertész, La Photographie Pensive", in André Kertész. Hazan / Jeu de Paume, Paris, p. 19.

preme indagare con quale atteggiamento si può utilizzare la fotografia dentro un percorso di studio della realtà urbana in

generale e di situazioni particolari al suo interno. Claudio Marra, parlando di Roland Barthes ed in particolare del suo saggio «il messaggio fotografico» ci ricorda che il noto intellettuale francese “con spirito acuto semiologico, ci faceva capire che quella sensazione di realtà duplicata *tale e quale* che ognuno di noi prova davanti alla fotografia, il suo essere appunto un analogon perfetto del mondo, in termini tecnici si spiegherebbe con il fatto che la fotografia è un messaggio privo di codice”<sup>2</sup>. Sulla questione della tecnica tornerò a breve, ma è il punto sull’analogon da cui mi preme partire. È infatti del tutto evidente che chi oggi utilizza la fotografia nel proprio lavoro di urbanista, lo fa dentro un’immersione continua e persistente in un mondo di immagini ripetute e pervasive ed allo stesso tempo utilizza immagini nella propria traiettoria professionale come strumento di comunicazione. Non sono necessariamente immagini fotografiche, anzi per l’urbanista prevalentemente immagini tecniche, ossia mappe, costruite su una base geometrica e geografica precisa, caratterizzata dalle proprie regole linguistiche e matematiche, come tutta la cartografia, ma comunque sempre immagini. Ora le mappe hanno un elemento in comune con la fotografia: sono spesso intese come una rappresentazione fedele del mondo, in quanto, appunto, obbedienti a regole matematiche (scala, generalizzazione, topologia). Per questo e per la loro storia, legata ad un uso militare in passato quasi esclusivo, hanno alcuni limiti intrinseci e limiti di lettura che le caratterizzano, o se vogliamo che caratterizzano noi lettori. Dematteis ne sottolinea due: il pri-

<sup>2</sup> Marra C. 2006, *L'immagine Infedele. La Falsa Rivoluzione Della Fotografia Digitale*, Bruno Mondadori, Milano, p. 70.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

mo è che “i *contenuti* dello spazio non vengono pensati come il risultato di scelte soggettive, secondo regole d’astrazione implicite, ma come registrazione oggettiva e fedele di ciò che realmente esiste sulla superficie terrestre”; il secondo che “il fatto di poter agire nello spazio fisico grazie alla sua rappresentazione geometrica, fa ritenere che quest’ultima sia lo spazio reale degli oggetti fisici”<sup>3</sup>. Successivamente al saggio citato Dematteis ha sviluppato, come noto, il concetto di metafora intenzionale<sup>4</sup> per trattare dell’immagine cartografica e su questa scorta ha chiarito, ed altri hanno poi ripreso (si veda ad esempio Söderström, 2000<sup>5</sup>), come è la rappresentazione che cerca di dar forma ad un mondo e non l’inverso.

Più nello specifico osserviamo che il meccanismo che ci permette di dar senso ad una di tali rappresentazioni non cambia dalla cartografia alla fotografia e si basa sulla ricostruzione di relazioni fra elementi dell’immagine che altrimenti non avrebbero alcun senso. Per la car-

<sup>3</sup> Dematteis G. 1985b, *Lo Spazio Geografico: Una Metafora Necessaria*, pp. 61–76, Unicopli, Milano, p. 64.

<sup>4</sup> Dematteis G. 1985a., *Le Metafore Della Terra : La Geografia Umana Tra Mito e Scienza.*, Feltrinelli, Milano.

<sup>5</sup> Söderström O. 2000, *Des Images Pour Agir. Le Visuel En Urbanisme*, Payot, Lausanne.

<sup>6</sup> Kandinskij V. 1968, *Punto, Linea, Superficie: Contributo All’analisi Degli Elementi Pittorici*, Adelphi, Milano.

tografia è un concetto più facile da visualizzare essendo, come la pittura, fatta solo di punti, linee e superfici<sup>6</sup>, che l’occhio interpreta come oggetti fisici, appunto grazie alla sua capacità di metterli in relazioni precise fra di loro. Per la fotografia il processo è meno diretto, ma non molto diverso, in quanto l’occhio che vaga sulla superficie dell’immagine esegue un processo di scansione in cui “lo sguardo segue un percorso complesso, formato in parte dalla struttura dell’immagine, in parte dall’intenzione dell’osservatore. [...] Ne consegue

che le immagini non sono complessi simbolici *denotativi* (univoci come per esempio i numeri), ma “connotativi” (plurivoci): esse lasciano spazio alle interpretazioni”<sup>7</sup>. Per altro nell’opera più nota intorno alla fotografia di Barthes questo concetto era già evidenziato, o sotteso, là dove scrive

immagino [...] che il gesto essenziale dell’*Operator* sia quello di sorprendere qualcosa o qualcuno [...]. Da tale gesto derivano chiaramente tutte le fotografie il cui principio (meglio sarebbe dire l’alibi) è lo *shock*; infatti, lo *shock* fotografico [...] consiste non tanto nel traumatizzare quanto piuttosto nel rivelare ciò che era così ben nascosto, ciò che l’autore stesso ignorava o di cui non era consapevole<sup>8</sup>.

La differenza fra una metafora intenzionale ed una lettura che colpisce lo stesso autore per imprevedibilità è del tutto evidente, ma a me pare riemergere, nonostante la teoria dello stesso semiologo francese sul messaggio senza codice, l’idea che la fotografia non è per niente priva di quest’ultimo e, per chi la usa dentro una strategia di analisi, studio e interpretazione, rimane ben chiara la necessità di ragionare proprio su di esso.

Il lavoro presentato in questo volume nasce, anche, da tale esigenza.

#### Tecnica: ordine dal caos

Scrive Jean-Jaques Wunenburger “presentare mediante l’immagine (pianta, disegno, fotografia), per modificare il formato, autorizzare una veduta sinottica o parziale (dettagli), per estetizzare la presentazione. Il medium dell’immagine è sempre servito a meglio guardare il mondo, a sviluppare il piacere dei sensi e dell’intelligenza”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Flusser V. 2006. *Per Una Filosofia Della Fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, p. 4.

<sup>8</sup> Barthes R. 1980, *La Camera Chiara. Nota Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino, p. 33.

<sup>9</sup> Wunenburger J. 2007, *La Vita Delle Immagini*, Mimesis, Milano, p. 264.



## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

Naturalmente questo meglio guardare anche attraverso il piacere dei sensi, dipende dalla possibilità di una qualche forma di lettura personale, ma sempre Wunenburger sostiene: “certo l’immagine non è, in quanto tale, fonte di intelligibilità: bisogna ancora che essa dia luogo ad una interpretazione riflessiva che estragga dalla sua concretezza figurata le strutture logiche generali in essa preformate”<sup>10</sup>. Dunque in un quadro interpretativo che usa la fotografia come strumento di analisi, dobbiamo tenere in considerazione questo doppio livello di visione e decodificare un piano estremamente soggettivo (del piacere) ed uno più logico generale (dell’intelligibilità). Teniamo a mente le considerazioni di Wunenburger ed anche che tutto questo non può prescindere da due fatti: ogni singola immagine ha una sua vita propria indipendente dalla propria genesi; la fotografia ha una sua specifica natura materiale.

Possiamo trattare il primo argomento rapidamente assumendo il punto di vista di un fotografo di grande fama come Stephen Shore, dove ci fa notare che “le immagini esistono su un piano mentale che può coincidere con quello descrittivo - ma che non lo riflette. Il piano mentale elabora, rifinisce e arricchisce le nostre percezioni del piano descrittivo. Il piano mentale di una fotografia fornisce un contesto all’immagine mentale che costruiamo della (e per la) fotografia stessa”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. Wunenburger J. 2007 p.69.

<sup>11</sup> Shore S. 2009, *Lezione Di Fotografia. La Natura Delle Fotografie* Phaidon, London, p. 97.

testi che chiunque voglia usare lo strumento consapevolmente deve apprendere ad analizzare e che, evidentemente, cambiano con il tempo e con le vicende che l'oggetto fotografia trascorre (si pensi ad esempio alla nota storia di Vivian Mayer ed al grande significato che la vita propria dei negativi ha assunto oggi).

Il secondo richiede qualche attenzione in più, proprio perché siamo nel quadro di uno scritto che vuole riflettere sull'uso di una tipologia di immagini che ha una componente tecnica importante, la quale influisce nel loro uso finalizzato a percorsi di analisi e formazione.

Sia detto, prima di tutto, che la discussione sulla tecnica e soprattutto sul suo significato e impatto sul messaggio, dato che di tecnica pura non ci interessa qui trattare, affronta ormai da tempo il tema del passaggio da fotografia analogica a digitale, da sali di argento, acidi e carte a sensori. Questo testo non ha nessuna ambizione di entrare in questo complicato dibattito che cerca di argomentare sui cambiamenti di paradigma che il salto da chimica ad elettronica comporta (o comporterebbe), molto più modestamente, cerca di riprendere alcune considerazioni ben note a partire dalla realtà oggettuale della fotografia: una immagine riprodotta su una superficie piatta (carta o schermo non cambia) a partire da un processo (chimico o elettronico) che registra differenze di intensità e spettro luminoso. Ovviamente questa è una definizione di Fotografia estremamente riduttiva ed infatti non ha alcuna ambizione di identificarla, solo di ricordare che, volenti o nolenti, con questi limiti ci confrontiamo. Proprio a par-

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

tire da questo John Szarkowski negli anni '60 aveva avviato il suo ragionamento didattico descrivendo alcune caratteristiche salienti del mezzo fotografico e articolandole in: the thing itself, the detail, the frame, time, vantage point<sup>12</sup>. Non riprenderò i punti, per altro noti, ma ripartendo da questi ricorderò che la fotografia si occupa solo di dettagli, poiché anche se fotografa un panorama di grandi ampiezze, inevitabilmente, seleziona tracciando un confine fra ciò che registra e ciò che possiamo solo supporre esistesse in quel preciso momento. Il primo problema sorge dunque nel momento in cui si cerca una narrazione (cosa che nel lavoro presentato in questo volume è presente), dato che il fotografo non può mostrare una verità, ma solo cercare indizi e che “the photographer could not assemble these clues into a coherent narrative, he could only isolate the fragment, document it, and by so doing claim for it some special significance”<sup>13</sup>. Però è lo stesso Szarkowski che ci fornisce una via di uscita importante dal limite che ha individuato, poiché è pur vero che la cosità delle cose (secondo una nota espressione di Heidegger) impone limiti, che la selezione che ne facciamo scattando ne aggiunge altri, ma il fotografo ha la via di uscita della molteplicità delle immagini, sempre che si ponga nella prospettiva di in un lavoro che vuole essere analitico e non si focalizzi sull'obiettivo commerciale dello scatto singolo. Ha poi l'assoluta possibilità di selezionare un punto di vista, un fuoco, una successione gerarchica di piani focali. In effetti egli si pone in una posizione

<sup>12</sup> Szarkowski J. 1966, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York.

<sup>13</sup> Cfr. Szarkowski 1966, p. 8.

dominante, impone il suo punto di vista (come il cartogra-

fo appunto, salvo che non ha la pretesa dell'assoluto zenitale<sup>14</sup>), ma proprio grazie a questo vantaggio che ha su chi osserverà il suo lavoro può narrare:

and yet it is photography that has taught us to see from an unexpected vantage point and has shown us pictures that give the sense of the scene, while withholding its narrative meaning<sup>15</sup>.

La fotografia non decide cosa rappresentare su una tela, ma cosa escludere dall'inquadratura. Su questo molti hanno scritto evidenziando come "la superficie piatta della carta fotografica definisce il piano della fotografia, i margini della stampa ne determinano la natura circoscritta"<sup>16</sup> e come proprio qui nasca la sua grande potenzialità, soprattutto se la vogliamo rendere uno strumento di analisi urbana. Essa ci costringe ad uno sguardo ordinatore, a ricostruire mentalmente relazioni fra le cose (cose naturali; cose artificiali e fra chi ci sta in mezzo e con esse interagisce, modificandole), per poi riproporre la nostra ricostruzione, sapendo che l'osservatore, almeno in parte, di ricostruzione leggerà la sua.

La fotografia è essenzialmente una disciplina analitica. [...] un fotografo si trova davanti il disordine della realtà e deve scegliere un'immagine. Un fotografo in piedi davanti a case, strade, persone, alberi e manufatti di una cultura impone un ordine sulla scena che ha di fronte: semplifica il caos dandogli una struttura e impone quest'ordine scegliendo un punto di osservazione, un'inquadratura, un momento per lo scatto e un piano di messa a fuoco<sup>17</sup>.

Ovviamente in questo esistono dei rischi che alcune campagne fotografiche hanno evidenziato (torneremo su questo punto), ma qui basti dire che nella ri-definizione dei pa-

<sup>14</sup> Farinelli F. 2003, *Geografia. Un'introduzione Ai Modelli Del Mondo*, Einaudi, Torino.

<sup>15</sup> Cfr. Szarkowski 1966, p. 10.

<sup>16</sup> Cfr. Shore 2009, p. 16.

<sup>17</sup> Cfr. Shore 2009, p. 137.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

esaggi contemporanei modificati dall'uomo è proprio l'immagine fotografica che ha contribuito ad esteticizzare, dentro un meccanismo pericoloso se inteso in senso di governo del territorio, contesti che altrimenti avrebbero mostrato solo aspetti ambientalmente, socialmente, esteticamente problematici. La fotografia infatti, se è stata uno strumento lucido di lettura del paesaggio recente e contemporaneo, ha anche compiuto "in uno sforzo di *rifondazione* estetica [...] un gesto di pietà [...] verso un soggetto oggi esteticamente sofferente"<sup>18</sup>. Nel quadro di questo scritto, detto che il lavoro presentato in questo volume ha molto a che vedere con il paesaggio, possiamo sostenere che esistono due modi in cui i fotografi guardano ai paesaggi contemporanei caratterizzati da pervasività dell'urbanizzazione e frammentazione degli spazi di vita<sup>19</sup>: uno che usa gli elementi dei "paesaggi con rovine"<sup>20</sup> come i colori di una tavolozza o le tessere di un mosaico distaccandosi dalla materialità della situazione alla ricerca di una estetica della singola fotografia; un altro che tenta di rendere visibile lo spazio della consuetudine, il quale, proprio in quanto consueto, spesso è attraversato, ma scarsamente percepito. Non diamo qui

<sup>18</sup> Valtorta R. 1989, "Fotografia e Committenza Pubblica", «Casabella», (560), pp. 40.

<sup>19</sup> Rossi M., Zetti I. 2018, *In mezzo alle cose: città e spazi interclusi*, DidaPress, Firenze.

<sup>20</sup> Palermo P.C. 2009, *I Limiti Del Possibile. Governo Del Territorio e Qualità Dello Sviluppo*, Donzelli, Roma, p. 11.

giudizi di valore, ci limitiamo piuttosto a suggerire che entrambi richiedono, da parte di chi osserva le foto e, ancor più, da parte di chi le scatta, attenzione e acutezza analitica, ma teniamo ben presente che per ricostruire un'estetica della rovina (moderna) serve una forma di distacco; per lavorare sulla decostruzione della consuetudine serve una forma di visionarietà.

The detachment allows an aestheticization and denies an overt critical positioning that can be troubling [...] the composition has a democratic distribution of light and space [...] that moves it away from an anthropocentric perspective. The pictures often disorient senses of scale and dislocate any human focal point<sup>21</sup>.

Esiste dunque un'estetica dei paesaggi con rovine, ma è un'estetica puramente fotografica, o forse anche cinematografica (ma il tema esula da questo scritto).

In effetti fotografando lo spazio urbano - una piazza, una strada - la prospettiva si definisce con una rappresentazione geometrica precisa. È quel disegno che, incrociando lo sguardo con l'obiettivo e con il vetro smerigliato della macchia fotografica, consente a tutto di *stare in misura*, all'interno, in una metaforica dimensione rinascimentale di controllo dell'immagine<sup>22</sup>.

La bravura dell'autore è appunto la misura e l'osservatore o lettore, giudica quella misura con canoni culturali strutturati dall'abitudine al guardare immagini composte, dove per composte possiamo intendere entrambi i significati di messe insieme e ben ordinate.

Volendo aderire ad uno sguardo più visionario, al contrario, la composizione non punta all'ordine, bensì "cerca di stabilire una relazione intenzionale con l'orizzonte vissuto, e prova a porsi interrogativi circa le sue possibili relazioni con l'esterno. Uno sguardo che non intende convincere, stupire, affascinare, e nemmeno affermare, e che invece si fissa, con insistenza, ma anche con leggerezza, in quello che Calvino chiamava il *groviglio intricatissimo* di segni che è il nostro mondo, per tentare di salvare alcune cose viste dalla dispersione, e sfiorare così il loro eventuale mistero e la loro certa complessità"<sup>23</sup>. In questo senso il

<sup>21</sup> Crang M. 2010, "The Death of Great Ships: Photography, Politics, and Waste in the Global Imaginary", «Environment and Planning», A 42, pp. 1096.

<sup>22</sup> Basilico G. 2007, *Architetture, Città, Visioni. Riflessioni Sulla Fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, p. 69.

<sup>23</sup> Costantini P. 1989, "Sugli Spazi: Oltre Il Paesaggio", «Casabella», 560, pp. 45-46.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

fotografo tenta di rendere ragione di una lettura che svela centralità che non sono percepite, scopre sintomi del formarsi di spazi collettivi dove apparentemente c'è solo il silenzio della marginalità. Si tratta di riportare il cannocchiale rivoltato (l'obiettivo), da cui il personaggio pirandelliano del dottor Fileno (nella novella *La tragedia di un personaggio* del 1912) osserva il mondo per vederlo più lontano e quindi con quel distacco che evita sofferenza, nella posizione più usuale. Dunque avvicinarsi alla realtà dei luoghi e scoprire che a volte è utile rendersi conto della normalità delle cose normali, sapendo che ci si può trovare un margine di straordinarietà<sup>24</sup>, o perlomeno una possibilità di ri-centralizzazione di comunità marginali, in una visione non convenzionale di periferia<sup>25</sup>, che non aderisce, appunto, alla filosofia pirandelliana del lontano.

Trattando di fotografia dentro un ragionamento di indagine urbana e di didattica queste due visioni (ma qualsiasi visione) vanno dichiarate nelle intenzioni degli autori, se non con una forma esplicita con una evidenziazione del punto di vista. Se infatti il cartografo, con la sua rappresentazione, costruisce una metafora intenzionale, altrettanto fa il fotografo, il quale ha perfino più strumenti tecnici su cui agi-

re dato che il suo mezzo ha un codice meno rigido di espressione (come minimo non ha da rispettare una scala, regole di generalizzazione, topologia). La fotografia sarà pure un messaggio privo di codice, ma il suo esito finale è un'immagine che necessita di essere decodificata. Ripetiamo il fotografo ha a sua disposizione punto

<sup>24</sup> Kaprow A. 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley.

<sup>25</sup> Paba G. 1998, *Luoghi comuni: la città come laboratorio di progetti collettivi*, F. Angeli, Milano.

di vista, messa a fuoco e successione dei piani, e possiamo aggiungere gestione della luce e del colore, senza voler entrare nella tecnica di post-produzione. Lo spettatore non sempre si pone nel dubbio di come li usa, ma serve sapere che solo se “ben regolata, l’immagine rivela, con una nettezza globale, la pluralità stratificata dei piani, che lascia ogni cosa alla giusta distanza. L’interpretazione allora deve essere intesa come una giusta focalizzazione, capace di regolarsi sulle differenti distanze dal mondo (testuale o visivo) delle immagini”<sup>26</sup>.

Compito del fotografo che cerca di visualizzare un’idea di città e di territorio è di chiarire il punto di vista, se non anche gli altri elementi. Come ci ha indicato Kertész, di mostrare non necessariamente il trucco, ma l’idea che la tecnica ci permette di esprimere.

### La città fotografata

#### Spazi poco interessanti

Negli anni '80 Gabriele Basilico, insieme ad altri 11 fotografi, partecipò alla nota Mission photographique de la DATAR. DATAR è un acronimo che significa Délégation interministérielle à l’aménagement du territoire et à l’attractivité régionale, ovvero il nome di un organismo pubblico che ha avuto (fra il 1963 ed il 2014) il compito di sostenere lo sviluppo locale appoggiando l’implementazione di strategie di sviluppo decise dalle politiche nazionali francesi. Scrive Basilico:

venivano messe sul tavolo moltissime questioni, principalmente quelle connesse alle modificazioni del territorio, alla sua perdita di coerenza, alla sua crescente frammentazione e inarrestabile ibridazione. Ma venivano messe in discussione anche le vecchie

<sup>26</sup> Cfr. Wunenburger J. 2007 p.111.



## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

categorie della geografia e in generale tutti i metodi di rappresentazione - come accade in urbanistica del resto -, che si ritenevano non più sufficientemente adeguati a indagare la realtà e a renderne conto<sup>27</sup>.

Evidentemente il lavoro dei fotografi era inteso, da loro e dal committente, non come prova di qualità artistiche, ma anche e soprattutto come uno strumento per la lettura delle trasformazioni territoriali e per la discussione delle politiche pubbliche. Merito dei fotografi il fatto che quel dibattito divenne, contemporaneamente, una riflessione sul modo di fotografare, più in generale di rappresentare, la città ed il territorio. Dopo quella vicenda Basilico svilupperà una lettura dell'ambiente urbano molto meno legata alla *misura* della fotografia e molto più interpretativa delle contraddizioni che quella frammentazione ed ibridazione di cui parla propongono. Probabilmente in questa ricerca di alternative all'immagine tradizionale di città, dove fotograficamente possiamo intendere non solo le viste classiche derivate dalla pittura, ma anche uno sguardo classico alla fotografia di strada, risiede il contributo che i fotografi hanno dato al dibattito sulle trasformazioni dello spazio urbano, cogliendone alcuni aspetti e potenzialità prima di chi si occupa di urbanistica e di studi urbani. Scrive ancora Basilico:

Sono anche e forse ancor più attratto dalle zone di confine, dai limiti della città dove il gioco sintattico e le contraddizioni dialettiche sono più marcati e scoperti; dove si possono individuare quei caratteri formali che raramente interessano la critica dell'architettura e che gli urbanisti liquidano spesso in modo sommario, con definizioni troppo distanti e astratte<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. Basilico 2007, p.31.

<sup>28</sup> Cfr. Basilico 2007, p.144.

L'interesse per luoghi poco interessanti per i critici e gli esperti è un aspetto che ha accomunato molti fotografi.

La fotografia è sempre stata interessata alla città come soggetto e ci ha proposto nel tempo non solo quadri per la memoria di spazi ed edifici non più esistenti (e non è cosa da poco), ma anche un lucido prospetto interpretativo della società urbana. Se la città e lo spazio pubblico sono “above all else a theater of social action”<sup>29</sup> ci sono stati molti fotografi di scena che hanno dato un contributo importante affinché quello spettacolo servisse ad una riflessione collettiva, ma ovviamente anche altri che hanno preferito isolare momenti della rappresentazione per un fine più simbolico. In questo percorso possiamo evidenziare come la frammentazione dello spazio urbano abbia giocato un ruolo importante per la fotografia, ma anche abbia avuto un impatto visibile su di essa. E se esiste una fotografia del frammento urbano, ci sono critici che ritengono che al suo interno si possano leggere almeno due alternative:

the modern urban imagination resulted primarily in fragmented images, or rather, images that evoked the accumulation or juxtaposition of fragments structurally. The post-modern urban imagination, by contrast, produces urban images in which the isolated fragment emerges as an autonomous reality<sup>30</sup>.

Jacobs propone una opposizione fra le avanguardie del '900 che consideravano la città “a place of adventure, excitement, exaltation, and liberation” e artisti contemporanei, o comunque a noi più vicini temporalmente, “fixed on precisely the everyday un-spectacular, banal, and often invisible elements of urban space”<sup>31</sup>. Non mi pare che questo tipo di opposizione dipenda dalla collocazione storica degli artisti, anche perché, se come pa-

<sup>29</sup> Mumford L. 1937, *What is a City?*, Architectural Records, Routledge, London.

<sup>30</sup> Jacobs S. 2002, *Introduction*, 010 Publishers, Rotterdam, p. 20.

<sup>31</sup> Cfr. Jacobs 2002, pp.22-23.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

re evidente le avanguardie a cui si fa riferimento sono prima di tutto quelle dei situazionisti, occorre pur ricordare che ancora oggi ci sono artisti che ad esse si richiamano esplicitamente. Piuttosto mi pare utile notare che, pur nella dicotomia di chi ha documentato la frammentazione, o elevato il frammento a soggetto, questa risposta alla banalizzazione, pervasività e parcellizzazione dello spazio urbano ha spinto i fotografi ad interessarsi del quotidiano, “to give attention to the more banal, generic, and everyday components”<sup>32</sup>.

### Luoghi di rilievo

Non è questa la sede in cui avventurarsi in una analisi complessiva della storia della fotografia alla ricerca di codici interpretativi sulla città, ma da letture più attente riprendiamo una seconda dicotomia simile alla precedente, e però più interessante per il nostro ragionamento. Possiamo ripartire da una ricostruzione storica dello stesso Jacobs che contrappone la street photography, che ritrae la città con un atteggiamento umanistico verso uno spazio democratico; ad un approccio topografico. Lasciamo le considerazioni sui fotografi di strada

ad altro contesto e trattiamo del secondo approccio che è quello, come evidenziato, che “answered perfectly to the dilution of the suburban landscape” e che tende, anche grazie alla tecnica messa in campo, “to evoke a kind of posturban sublime [...] a sensational realm filled with forms, structures, infrastructures and signs”<sup>33</sup>. Siamo all’interno di una considerazione non nuova

<sup>32</sup> Cfr. Jacobs 2002, p.21.

<sup>33</sup> Jacobs S. 2006, “Photographing Posturban Spaces: The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular”, in Gandolfi E. (eds) 2006, *Spectacular City. Photographing the Future* “@suppresscomma”, NAI Publishers, Rotterdam., p.161.





per l'autore, anche rispetto a quanto riportato in precedenza, ma poi vi è una distinzione rispetto a due esponenti di questo sguardo che suggerisce uno scarto, sottile ma importante, anche indipendentemente dai nomi citati:

the recent photographs of Thomas Struth and Francesco Jodice in particular show the city as a realm of colourful contrasts between the small and the large, the old and the new, building and infrastructure, and nature and culture<sup>34</sup>.

È probabile che non fosse intenzione intendere il contrasto fra grande e piccolo fuori da una questione dimensionale, ma qui, forzando la lettura, lo prendiamo come il suggerimento di un antagonismo fra spazi della banalità e spazi della marginalità, dove però nei secondi si insedia la vita (natura e cultura) e, con essa, la possibilità di una trasformazione. Se dunque una dicotomia importante per il no-

<sup>34</sup> Cfr. Jacobs 2006, p. 172.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

stro discorso esiste è nel fatto che il banale può sì essere rivelato dalla fotografia come una condizione dell'urbano contemporaneo e con questo anche nobilitato a comprendere aspetti estetici, o criticato a sottolineare contraddizioni; ma anche che “the compelling clarity with which a photograph recorded the trivial suggested that the subject had never before been properly seen, that it was in fact perhaps not trivial, but filled by undiscovered meaning”<sup>35</sup>. Stiamo dunque trattando di una riabilitazione della città del quotidiano seguendo De Certeau<sup>36</sup> e poi Lefebvre con molti altri (meno della città generica descritta da Koolas), dove i fotografi “started to thematize residual spaces long before architects and urban planners recognized their morphological potential”<sup>37</sup>, ma dove oltre il potenziale morfologico ci pare interessante il potenziale morfogenetico che possiamo riconoscere non tanto negli spazi in se, quanto in questi come esito delle trasformazioni che sul loro carattere generico operano comunità insediate. “Cinetic photogénie and street photography have substituted a dialectic of place and of space”<sup>38</sup>, ma la dialettica fra *place and space* torna con un nuovo significato, non grigia banalità dei luoghi marginali, non tan-

<sup>35</sup> Cfr Szarkowski 1966, p.8.

<sup>36</sup> Chevrier J.F. 2006, “Photographing Posturban Spaces: The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular”, in Gandolfi E. (eds) 2006, *Spectacular City. Photographing the Future* @suppresscomma, NAI Publishers, Rotterdam., pp. 173-177.

<sup>37</sup> Cfr. Jacobs 2002, p.32.

<sup>38</sup> Cfr. Chevrier 2006 p.176.

to (non solo) il pur sempre importate senso di *genius loci*, bensì *realm of colourful*. Torna la visione non convenzionale di periferia “socialmente più stratificata che nel passato; [...] tendenzialmente più differenziata dei centri storici e dei quartieri-ghetto (dei ricchi e dei poveri) [...] animata da un processo di diversificazione delle funzioni [...]”





campo di innovazione delle reti di innovazione sociale”<sup>39</sup> che i fotografi evidentemente hanno saputo cogliere prima di altri. Così la fotografia ci restituisce storie di riappropriazione, di risignificazione di uno *space* che, per questo diviene *place*, “sui margini di un paesaggio quotidiano scrutato nei minimi dettagli e con un ossessivo scrupolo di precisione, [ci] lascia ancora intravedere una possibilità di attivare o riattivare l’uso degli occhi, la funzione della vista, la lettura visiva del mondo, e solo allora l’elaborazione di una concezione “abitativa” e non appropriativa del paesaggio”<sup>40</sup> e della città.

#### Il contesto

Nei paragrafi precedenti ho contrapposto una visione generica, frammentata e marginale di città, ripresa perfettamente da tante imma-

<sup>39</sup> Cfr. Paba 1998, pp.80-81.

<sup>40</sup> Cfr. Costantini 1989, p.46.

## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

gini fotografiche (e non solo), alla ricerca di una sorta di arte involontaria (uso l'espressione esattamente nell'accezione che ne dà Gilles Clément, 2019<sup>41</sup>). Il lavoro fotografico di questo volume non è certamente quanto Clément descrive, non c'è infatti l'arte come soggetto cercato, ma più semplicemente c'è il perseguire, volontariamente, uno sguardo che vuole abitare il territorio, ancorché territorio di margine e di marginalità per definizione, com'è il luogo di un carcere. *Spazi esclusivi: sul limite fra carcere e città* è il tema che è stato proposto ai fotografi e che questi, in un dialogo fra di loro prima di tutto, poi con l'istituzione carceraria e con chi stava lavorando a progetti di ricucitura di questo frammento socio-territoriale con il più generale ambito metropolitano, hanno sviluppato. Nella presentazione delle attività scrivevamo: "ci concentreremo su quella che, metaforicamente nel titolo, abbiamo chiamato *città esclusiva*, intendendola come la città che esclude una percentuale dei suoi abitanti, i quali per conseguenza si concentrano in spazi anch'essi esclusi dalle normali traiettorie di uso e di vita". E ancora, rispetto all'area nello specifico: "questa area periferica, posta sul confine amministrativo tra Firenze e Scandicci, per le sue caratteristiche di frammentazione e interclusione, rappresenta un campo privilegiato di indagine e riflessione sul tema *muro e città*, con particolare riferimento a quello che divide le istituzioni carcerarie dal resto del territorio".

A chi ci legge il giudizio sulla riuscita di una operazione che vorreb-

<sup>41</sup> Clément G. 2019. *Breve Trattato Sull'arte Involontaria*, Quodlibet, Macerata.

be portare un contributo a rivelare il colore che pur qui esi-



ste, restituire dentro un luogo di sofferenza una concezione abitativa e non solo incidentale.

Abbiamo tentato di documentare alcuni avvenimenti e contemporaneamente di costruire una storia per immagini dove “veduta e visione vengono mescolati e amalgamati dall’insistenza di uno sguardo impassibile e cionondimeno dalla forza della nostalgia e dell’amore per la Terra. [...] Uno sguardo che ha iniziato a scrutare non tanto la modificazione del paesaggio, quanto un nuovo paesaggio della modificazione”<sup>42</sup>. Una Terra trasformata da piccoli gesti, da storie di vita che non sono riprese qui direttamente come soggetto in primo piano, ma lette nei segni che lasciano al suolo.

Ogni serie di immagini ha un suo breve testo di accompagnamento che cerca di dichiarare il punto di vista dell’autore o, perlomeno,

<sup>42</sup> Cfr. Costantini  
1989, p.45.



## Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

che ci dà qualche indizio. Alcuni si sono concentrati sul carcere come soggetto architettonico, ben sapendo che la sua forma, la sua dimensione fuori scala, le barriere che lo caratterizzano, sono il simbolo stesso della città esclusiva, ma che comunque vanno rilette in un continuo dialogo (o alla ricerca di un dialogo) con tutto ciò che lo circonda, perché anche il carcere è un pezzo di città, ancorché lo si voglia ignorare. Altri lavori hanno cercato di costruire (immaginare) un difficile legame attraverso barriere, muri e grate. Di raccontare come quest'ultimi non possono sparire e sono sempre un duro contrasto che le immagini cercano di superare o, altre volte, di rendere più visibile, ma dentro il rispetto che ogni marginalità merita. Una parte del lavoro di Davide Virdis infine documenta il progetto di murale dovuto all'interazione fra un gruppo di writers e i detenuti e che viene raccontato in altre parti di questo volume, e ci restituisce un ulteriore sguardo alla ricerca di relazioni fra la chiusura del luogo e l'apertura delle pratiche che vogliono rimetterlo al centro di una riflessione critica sulla detenzione e sui percorsi di recupero sociale.

Il carcere di Sollicciano è il contesto dell'ultimo progetto di architettura di Giovanni Michelucci: il giardino degli incontri. Evidentemente in questo nostro tempo l'istituzione carceraria è ancora un luogo di esclusione, non avendo acquisito un suo status più naturale di luogo educante e non avendo le istituzioni e la società saputo abbattere barriere fisiche, ma soprattutto psicologiche, che servono soprattutto a fermare la paura prima che ci raggiunga come singoli e come collet-

tività. Ognuno di noi che ha lavorato intorno al suo perimetro però non può dimenticare come Michelucci ha immaginato una città che non esiste ancora, ma che rimane un orizzonte intenzionale importante, città della civitas dove egli diceva “se dipendesse da me, vorrei togliere ogni diaframma [...]: aprire gli ospedali, le carceri e perfino i cimiteri”<sup>43</sup>. Possiamo sperare che anche le fotografie contribuiscano.

<sup>43</sup> Michelucci G. 1997.  
*Dove Si Incontrano Gli  
Angeli: Pensieri, Fiabe e  
Sogni*. Firenze: Carlo Zella  
editore, p. 26.

### Riferimenti bibliografici

- Barthes R. 1980, *La Camera Chiara. Nota Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino.
- Basilico G. 2007, *Architetture, Città, Visioni. Riflessioni Sulla Fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Calvino I. 1980, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino.
- Chevrier J.F. 2006, "Photographing Posturban Spaces: The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular", in Gandolfi E. (eds) 2006, *Spectacular City. Photographing the Future* @suppresscomma", NAI Publishers, Rotterdam., pp. 173-177.
- Clément G. 2019. *Breve Trattato Sull'arte Involontaria*, Quodlibet, Macerata.
- Costantini P. 1989, "Sugli Spazi: Oltre Il Paesaggio", «Casabella», 560, pp. 45-47.
- Crang M. 2010, "The Death of Great Ships: Photography, Politics, and Waste in the Global Imaginary", «Environment and Planning», A 42, pp. 1084-1102.
- Dematteis G. 1985a., *Le Metafore Della Terra : La Geografia Umana Tra Mito e Scienza.*, Feltrinelli, Milano.
- Dematteis G. 1985b, *Lo Spazio Geografico: Una Metafora Necessaria*, pp. 61-76, Unicopli, Milano.
- Farinelli F. 2003, *Geografia. Un'introduzione Ai Modelli Del Mondo*, Einaudi, Torino.
- Flusser V. 2006. *Per Una Filosofia Della Fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Frizot M. 2010, "Kertész, La Photographie Pensive", in André Kertész. Hazan / Jeu de Paume, Paris.
- Jacobs S. 2002, *Introduction*, 010 Publishers, Rotterdam.
- Jacobs S. 2006, "Photographing Posturban Spaces: The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular", in Gandolfi E. (eds) 2006, *Spectacular City. Photographing the Future* @suppresscomma", NAI Publishers, Rotterdam., pp. 169-172.
- Kandinskij V. 1968, *Punto, Linea, Superficie: Contributo All'analisi Degli Elementi Pittorici*, Adelphi, Milano.
- Kaprow A. 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley.

- Marra C. 2006, *L'immagine Infedele. La Falsa Rivoluzione Della Fotografia Digitale*, Bruno Mondadori, Milano.
- Michelucci G. 1997. *Dove Si Incontrano Gli Angeli: Pensieri, Fiabe e Sogni*. Firenze: Carlo Zella editore.
- Mumford L. 1937, *What is a City?*, *Architectural Records*, Routledge, London.
- Paba G. 1998, *Luoghi comuni: la città come laboratorio di progetti collettivi*, F. Angeli, Milano.
- Palermo P.C. 2009. *I Limiti Del Possibile. Governo Del Territorio e Qualità Dello Sviluppo*, Donzelli, Roma.
- Pirandello L. 1922, *Novelle per Un Anno. Vol.4. L'uomo Solo*, Vol. 4., Bemporad, Prato.
- Rossi M., Zetti I. 2018, *In mezzo alle cose: città e spazi interclusi*, DidaPress, Firenze.
- Shore S. 2009, *Lezione Di Fotografia. La Natura Delle Fotografie* Phaidon, London.
- Söderström O. 2000, *Des Images Pour Agir. Le Visuel En Urbanisme*, Payot, Lausanne.
- Szarkowski J. 1966, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York.
- Valtorta R. 1989, "Fotografia e Committenza Pubblica", «Casabella», (560), pp. 40–44.
- Wunenburger J. 2007, *La Vita Delle Immagini*, Mimesis, Milano.