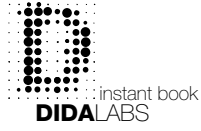


Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

a cura di
**Maddalena Rossi,
Davide Viridis,
Iacopo Zetti**







UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

con il contributo di



FONDAZIONE
CR FIRENZE

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *double blind review*.

Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2022
ISBN 978-88-3338-161-9

Stampato su carta Fedrigoni Vellum e Symbol Freelife

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

a cura di

**Maddalena Rossi,
Davide Virdis,
Iacopo Zetti**

Indice

Prefazione	7
Antonella Tuoni	
Introduzione	10
Maddalena Rossi, Davide Virdis, Iacopo Zetti	
Fotografare spazi interclusi	14
Fotografare spazi esclusivi. La fotografia come strumento di indagine urbana	16
Iacopo Zetti	
La città divisa	30
Maddalena Rossi	
La linea incerta. Esplorazione ai margini di un paesaggio ambiguo	60
Iacopo Zetti, fotografie Davide Virdis	
La scritta che buca	78
Maddalena Rossi, fotografie Davide Virdis	
Barriere	90
Gabriella Falcone	
Marmellata	104
Luigi Marri	
Strati urbani	114
Federica Pierro	
Margini e Rivelazioni	126
Francesca Manfreda	
Oltre l'apparenza	138
Valentina Pirozzi	
Riflessi	146
Giulio Maggini	
Con le spalle al muro	154
Nicole Flachi	

Prefazione

Antonella Tuoni

Direttrice della Casa Circondariale Mario Gozzini di Firenze

Esclusivo, da excludere, chiudere fuori, nel doppio significato di riservato ad un ristretto ed elitario gruppo di persone o ciò che respinge, allontana da sé. La scelta dell'aggettivo, che gioca sull'ambiguità lessicale del punto di vista di chi si pone dentro o fuori un determinato contesto, nel nostro caso, spaziale e sociale, è un potente mezzo espressivo per un capovolgimento culturale di approccio al carcere, il luogo, per eccellenza, dell'esclusione sociale e dell'isolamento spaziale. Le persone che hanno violato il contratto sociale devono essere respinte, membra amputate dal corpo sociale sano che continuerà a vivere, preferibilmente lontano dal proprio arto malato, sigillata in un contenitore di scarto e, difficilmente, terminato il tempo dell'isolamento, quel brandello di carne potrà ricongiungersi al corpo che lo ha espulso.

Ma, continuando a sfruttare la metafora anatomica, proprio quando il nostro corpo è malato maggiore è l'attenzione che dedichiamo alla sua cura e tutte le nostre energie, sia fisiche che mentali, sono canalizzate verso il recupero di un pieno stato di salute. Occorre allora invertire il meccanismo dell'esclusione, intesa come respingimento e ribaltare il punto di vista dal quale fotografiamo il carcere, da spa-

zio negato, ai margini, in un limbo urbano, a spazio esclusivo, nel senso di opportunità di cura e recupero privilegiati. Una rivoluzione fisica e, come dicevo, culturale di visione del carcere, in perfetta aderenza a quello che ritengo dovrebbe essere il caposaldo del nostro vivere civile: l'art. 3 secondo comma della Costituzione che impone, quale mandato civico, a ciascuno di noi, in quanto componenti (cittadini) del tutto (la Repubblica) *“di rimuovere gli ostacoli (...) che (...) impediscono il pieno sviluppo della persona umana”*.

Se suo figlio nasceva dove sono nato io, adesso era lui in gabbia; e se io nascevo dov'è nato suo figlio, magari ora facevo l'avvocato ed ero pure bravo.

Frase pronunciata da un giovane boss condannato all'ergastolo al magistrato giudicante.

Spero di avere spiegato, anche se succintamente, il motivo che mi ha naturalmente indotta ad abbracciare con grande entusiasmo il progetto di rigenerazione urbanistica dell'area su cui insistono le due carceri fiorentine per adulti, Gozzini e Sollicciano, di cui il testo, per cui ho scritto questi brevi pensieri sparsi, è una importante testimonianza didascalica e documentale e che mi auguro possa diventare un'importante occasione di riflessione e disseminazione scientifica sull'argomento.

Quando la Professoressa Camilla Perrone mi ha contattata illustrandomi il progetto avviato dall'architetto Giancarlo Paba non ho esitato un attimo e, con uguale interesse, ho accolto l'invito della Dottorssa Maddalena Rossi ad introdurre questo splendido elaborato. Tutti

i miei vagheggiamenti, quando dirigevo l'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Montelupo, rispetto ad un carcere ospitato in una villa medicea, avevano trovato una inaspettata coincidenza di visioni. Perché un carcere non può essere bello?

I luoghi sono importanti, condizionano i nostri destini fino al punto di distorcerli; i luoghi delle istituzioni poi sono carichi di significati che trascendono l'individualità, raccontano come sono quelle istituzioni e qual è l'idea di mondo che le ispira, sono specchio dell'etica di chi sta dietro a quelle istituzioni, ci dicono se ad occuparli è una persona importante o meno, di potere o no, orientano le condotte. I luoghi sono importanti e se riteniamo che il bello mal si concili con i luoghi che devono essere occupati da chi già ai ceppi di partenza è azzoppato rinunciamo a rimuovere gli ostacoli al pieno godimento dei diritti civili e sociali all'interno delle strutture restrittive della libertà personale. Continuare a dispensare briciole di bello (musica, teatro, letteratura, scuola ...) in un carcere che si ritiene inconciliabile con l'idea di bellezza è sicuramente buona cosa che rasserena le coscienze ed appaga il debito di solidarietà che abbiamo nei confronti di chi è svantaggiato ma il "macigno" sarà sempre lì, ad aspettarci, ai piedi della montagna poiché continueremo a cercare di rattoppare una cosa che continueremo a vedere bucata.

Introduzione

Maddalena Rossi, Davide Viridis, Iacopo Zetti

Questo libro nasce da una esperienza che è allo stesso tempo didattica e di ricerca. Da diversi anni proponiamo infatti un percorso di studio che mira a costruire consapevolezza sulla fotografia in quanto mezzo espressivo con forti potenzialità nel campo delle indagini sulla città, interpretando in maniera ampia ed aperta lo spettro dei fenomeni che tale mezzo ha la capacità di aiutarci ad individuare. Riteniamo infatti che l'uso della fotografia come strumento di documentazione sia connaturato alla natura stessa del mezzo e certamente alla sua storia, ma la fotografia è, allo stesso tempo, strumento per catalogare, documentare, conservare e forma di descrizione creativa; di interpretazione guidata da un intento preciso, ancorché non sempre dichiarato. La fotografia ha natura di sguardo diretto, apparentemente (e parzialmente) spontaneo, ma in realtà sempre mediato da un'attitudine interpretativa; si presta dunque in maniera molto efficace ad un esercizio di ricognizione urbana e descrizione intenzionale.

In questo lavoro la pratica del fotografare partecipa ad una attività di ricerca, anch'essa in corso da tempo, che vuole indagare gli spazi dell'urbano nella loro natura multiversa: luoghi per nuove pratiche sociali e spaziali; luoghi del vivere collettivo; luoghi delle contraddizio-

ni fra usi e costumi differenti; luoghi del conflitto, manifesto o latente; luoghi di margine e di frontiera, ma anche di potenzialità e di creatività più o meno nascoste. In questo senso il lavoro che presentiamo vuole indagare quella che viene definita *città esclusiva*, ovvero la città che esclude una percentuale dei suoi abitanti, i quali per conseguenze si concentrano in spazi anch'essi esclusi dalle normali traiettorie di uso e di vita.

In particolar modo il luogo ed il tema su cui ci siamo concentrati è un'area marginale della città di Firenze, caratterizzata dalla presenza di due grandi strutture carcerarie: il carcere di Sollicciano e la casa circondariale Mario Gozzini. 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.

Il lavoro, che è stato reso possibile da un finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, si è posto l'obiettivo di combinare la pratica artistica della fotografia, la formazione di un nucleo di giovani che utilizzano tale mezzo come strumento di analisi della città

ed il coinvolgimento sociale sia dei fotografi che dell'istituzione carceraria. Il tutto collegando l'attività di documentazione con alcune collaborazioni fra il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze ed il Carcere di Sollicciano, avviate originariamente dal professor Giancarlo Paba ed oggi coordinate dalla professoressa Camilla Perone. Tale collaborazione ha dato vita, fra le varie proposte, ad un progetto intitolato *La scritta che buca* che grazie all'impegno del gruppo creativo di arte sociale Elektro Domestik Force, ed in particolare dei writer Marco Milaneschi e Nico Bruchi, ha coinvolto i detenuti nella progettazione di un grande murale che, ormai dalla scorsa estate, ha trasformato il muro grigio della parte frontale della casa circondariale Gozzini in un messaggio che cerca, appunto, di bucare i muri e connettere esterno ed interno. Il progetto che la Fondazione ha sostenuto aveva l'ambizione di far partecipare più direttamente anche i detenuti, ma essendo partito prima dello scoppio della pandemia da covid-19 ed avendola attraversata interamente dal suo inizio, ha purtroppo dovuto ridimensionare alcune ambizioni, se pure, crediamo si possa dire, non limitare i suoi esiti.

Le pagine che seguono riportano due testi introduttivi sul tema degli spazi di margine e del rapporto fra carcere e città e sul tema dell'uso della fotografia come strumento di indagine urbana (rispettivamente di Iacopo Zetti e Maddalena Rossi). Segue il lavoro fotografico di Davide Viridis il quale, oltre a curare la didattica sulla fotografia, ha contribuito con due serie fotografiche originali rispettivamente a: docu-

mentare il lavoro dei writer; fornire la sua personale interpretazione del rapporto carcere-città. Seguono i lavori individuali dei sette fotografi coinvolti in questa esperienza – Gabriella Falcone, Nicole Flachi, Federica Pierro, Giulio Maggini, Francesca Manfreda, Luigi Marri, Valentina Pirozzi, ognuno dei quali fornisce la propria chiave interpretativa attraverso immagini e brevi testi introduttivi e di accompagnamento. Le considerazioni fatte in precedenza relativamente all’impatto della pandemia su questa esperienza vanno riprese anche relativamente a questa sezione del libro. Occorre infatti ricordare le cospicue difficoltà affrontate dai fotografi, che purtroppo hanno dovuto condurre la loro esperienza impossibilitati a costruire una più profonda empatia con il territorio a causa delle restrizioni che hanno impedito di stabilire un dialogo con i suoi abitanti. Questi ultimi rimangono i grandi assenti in quasi tutte le immagini.

Nel corso del lavoro abbiamo incontrato molte persone che hanno dato il loro contributo. A tutti dobbiamo un ringraziamento. In particolare, vogliamo citare i colleghi del Dipartimento di Architettura Susanna Cerri, Fabio Lucchesi e Camilla Perrone per averci aiutato in diversi passaggi; la direttrice del Carcere dottoressa Antonella Tuoni per la sua disponibilità; la fotografa Alessandra Chemollo che ci ha fornito un punto di vista originale e importante sull’uso critico e consapevole della fotografia. Un ulteriore ringraziamento va al personale del carcere e soprattutto alle persone detenute, che abbiamo potuto incrociare solo parzialmente, ma che rimangono il centro di questo progetto.

**fotografare
spazi interc**

La città divisa

Maddalena Rossi

Fotografare spazi esclusivi

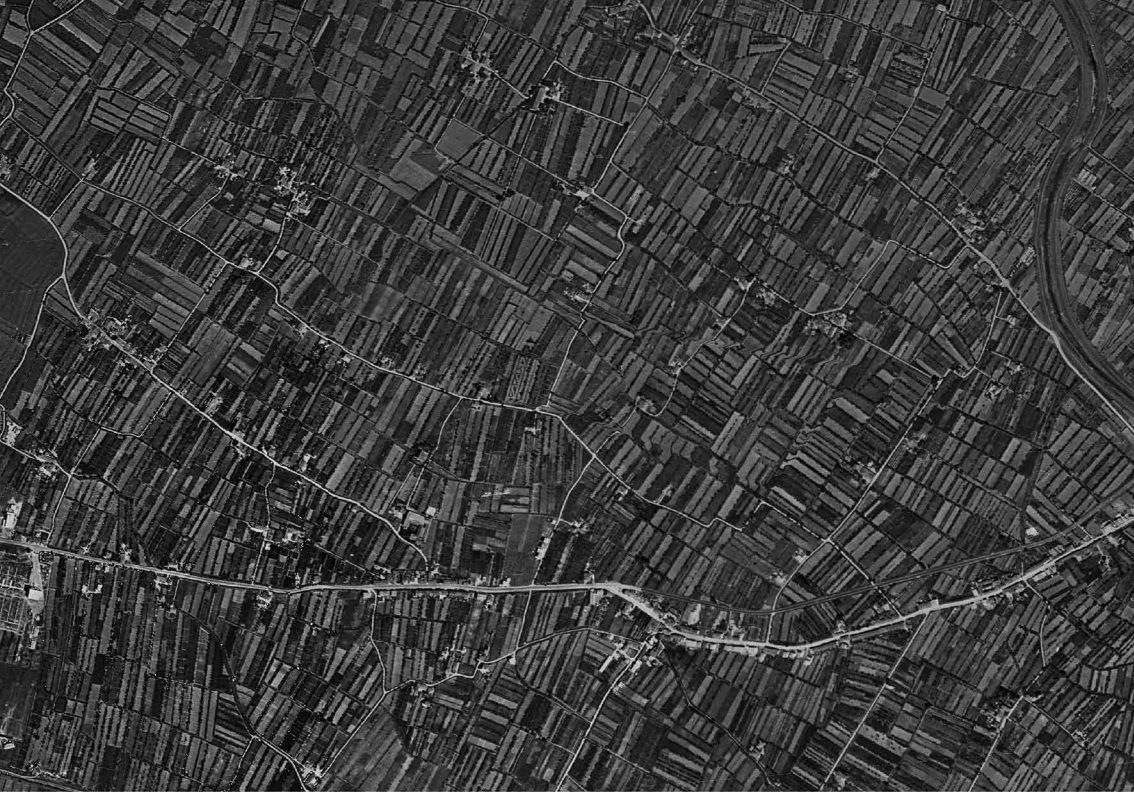
Iacopo Zetti

lusi

La città divisa

Maddalena Rossi

La porzione di territorio indagata dai lavori fotografici presentati in questo volume è ubicata ai confini amministrativi del Comune di Firenze, verso sud-ovest, dove la città si incontra con il Comune di Scandicci da un lato e con ampi spazi agricoli residuali dall'altro. Essa coincide approssimativamente con l'area compresa tra l'autostrada A11 a ovest, il fiume Greve a est, la SGC FI-PI-LI a nord e la Via Pisana a sud. È morfologicamente costituita da un complesso e stratificato palinsesto territoriale, attualmente composto da un insieme disorganico e disordinato di funzioni e 'materiali' estremamente diversificati (spazi e manufatti agricoli, industriali, artigianali, commerciali, residenziali e servizi di varia natura), assemblati secondo una debole, se non del tutto assente, logica organizzativa sistemica. È in tale contesto che agli inizi degli anni '80 sono stati costruiti due istituti penitenziari: il carcere di Sollicciano e la Casa Circondariale Mario Gozzini. Tale inserimento ha contribuito ad innalzare la problematicità dell'area, attualmente caratterizzata per uno spiccato senso di frammentazione e marginalità, che i racconti fotografici, come anche questo breve testo, provano ad indagare, quest'ultimo secondo una prospettiva euristica che è quella del pianificatore di città e territori, di cui alla tensione progettuale contenuta nelle conclusioni.



L'evoluzione dell'area

La parte più consistente dell'attuale conformazione insediativa dell'area oggetto d'indagine fotografica vanta pochi decenni. Nella Foto Area del Volo IGM GAI del 1954 essa è ancora infatti una vasta pianura agricola in cui la trama del minuto e diversificato mosaico rurale è intervallata da un sistema di piccoli borghi ad esso funzionali e attraversata da un'unica spina infrastrutturale rappresentata dalla storica Via Pisana, percorso matrice su cui si attestano alcuni primi insediamenti urbani.

È a partire dalla fine degli anni '70 del Novecento che l'area, secondo un processo di sviluppo dei contesti periurbani comune a molti altri territori italiani, inizia a subire strutturali trasformazioni, che prosegui-

ranno sino agli inizi degli anni 2000, alterandone profondamente forma e natura. A partire da questo momento essa diviene infatti direttrice preferenziale delle espansioni insediative della città di Firenze e di Scandicci, andando ad ospitare funzioni residenziali, industriali, commerciali e ad accogliere successivamente importanti infrastrutture per la mobilità su gomma, come l'Autostrada A11 e la Strada di Grande Comunicazione Firenze-Pisa-Livorno. Questo processo di espansione delle due città nella campagna ha determinato la progressiva apparizione nell'area di materiali insediativi tendenzialmente introversi e totalmente diversi per quanto concerne la funzione, il metro di misura e l'utilizzo, che, sovrapponendosi alla storica struttura insediativa rurale, hanno conferito a questo brano di territorio un carattere discontinuo e frammentato. Essi, distribuendosi secondo un disorganico continuum, hanno prodotto sacche di territorio residuale e interstiziale, in certi casi ancora di natura agricola, anche se in evidente stato di sottoutilizzo o abbandono, in altri casi sotto forma di spazi pubblici o a standard di bassissima qualità urbana e paesaggistica.

Tale dinamica evolutiva è stata esasperata da alcune scelte urbanistiche che hanno conferito all'area una complessa specificità, differenziandola in tal modo dagli altri contesti periurbani di area fiorentina.

È in tale contesto infatti che negli anni Settanta viene iniziata la costruzione del Carcere di Sollicciano in sostituzione del vecchio carcere delle Murate situato nel centro storico della città. Esso, divenuto operativo nel 1983, è il più grande complesso penitenziario della To-



scana. Occupa circa 14 ettari tra impianti e cortili interni e ospita attualmente circa 650 persone detenute, di cui 65 donne. Qualche anno dopo, precisamente nel 1986, in una struttura di nuova costruzione adiacente al carcere di Sollicciano, entrò in funzione anche la Casa circondariale Mario Gozzini (nota come Sollicianino). Nata in origine come Penitenziaria Minorile verrà poi ceduta all'Amministrazione Penitenziaria Adulti. Estendendosi su circa 300.000 mq, ospita attualmente circa ottanta persone detenute di sesso maschile.

Il progetto architettonico del complesso penitenziario di Sollicciano nacque ispirato ai contenuti innovatori che furono alla base della riforma del sistema penitenziario del 1975, prospettando un'articolazione degli spazi incentrata sulla giornata detentiva fuori dalla cella, da tra-

scorrere con un impegno pieno in attività di studio e di lavoro¹. Tuttavia, la realizzazione dell'opera incrociò varie emergenze che imposero modifiche al progetto originario snaturandolo e determinando la sostanziale archiviazione dei contenuti della Riforma. L'emergenza sicurezza nelle carceri, che caratterizzò quegli anni, calò infatti il sipario sui programmi e sui progetti innovatori, imponendo la stagione delle architetture carcerarie standardizzate, la cosiddetta edilizia penitenziaria, strutturata sulla logica della sicurezza². In tal modo, anche le due strutture carcerarie che insistono sull'area assunsero il linguaggio architettonico ordinatore proprio di questa logica, divenendo macchine diseducanti, aliene e mute rispetto al contesto territoriale circostante. Macchine complesse, attualmente caratterizzate da processi di pronunciato degrado derivato dalla scarsa qualità dei materiali utilizzati per la loro costruzione, dall'esser ubicate su terreni inadatti e dai problemi strutturali comuni alla grande maggioranza dell'edilizia penitenziaria italiana. Esse, oltre ad accentuarne il processo di frammentazione, hanno così conferito all'area un carattere di sostanziale marginalità, nel tempo progressivamente accentuato da ulteriori scelte o dimenticanze pianificatorie, come la costruzione di alcuni complessi di edilizia economica e popolare nelle loro immediate vicinan-

¹ Corleone F., Marcetti C., 2021, "Il progetto di Sollicciano era innovativo, ma fu snaturato", «Il riformista», 14 novembre 2021, <https://www.ilriformista.it/il-progetto-di-sollicciano-era-innovativo-ma-fu-snaturato-260591/>.

² Ibidem.

ze o la carenza di collegamenti di trasporto pubblico che rende strutturalmente ostile la fruizione di questo brano di città.

L'area quindi è il risultato dell'accostamento incoerente, dell'apparizione assemblata di elementi urbanistici e architet-

tonici molto distanti tra di loro, posti sostanzialmente in una prospettiva di relazione negata, difficili da interpretare nella loro struttura interna e nei rapporti che ognuno di essi stringe con tutti gli altri e caratterizzati da una brutale fragilità. Essa risulta caratterizzata da una natura frammentata e marginale, da un accentuato carattere di perifericità, che la rendono una forma altamente problematica di suburbanizzazione, carica di complessità socio-spaziali, paradigmatica per lo studio di un concetto fondamentale nel rapporto uomo-spazio, che è quello di confine.

Un'area di confine

Come narrato dal materiale fotografico presentano nel volume, divisioni, fratture, fronti, barriere, discontinuità, muri, recinzioni, passaggi, soglie, margini, sono tutti elementi che, in forme e modi differenti, caratterizzano il territorio di indagine. Pratiche e oggetti dividenti rappresentano il linguaggio prevalente con il quale si articola il paesaggio urbano esplorato, che diviene così luogo di elezione su cui sviluppare una riflessione intorno al rapporto tra confine e processi insediativi contemporanei.

Innanzitutto, nell'area il tema del confine si palesa già nella genesi della sua formazione. Essa, come precedentemente descritto, è stata indotta da un accelerato processo di crescita delle città di Scandicci e di Firenze, che a seguito della rottura dei loro limiti storici, si sono progressivamente 'dissolte' nel territorio rurale circostante. Ta-

le processo di *sfrangiamento* della città compatta, ha determinato una sostanziale crisi delle storiche relazioni tra città campagna, e un'ambigua sovrapposizione formale e semantica tra questi due ambiti territoriali³. Questo *esondare* delle città nella campagna circostante ha assunto così la forma di grande margine urbano, identificabile con l'area oggetto di analisi. Essa si caratterizza e per un'energia inversa e contraddittoria rispetto alla forza che l'ha generata (ovvero la progressiva rottura del confine tra urbano e non urbano, appunto) ed è quindi caratterizzata dalla proliferazione di nuovi confini fisici e spazi residuali. Ne deriva un territorio strutturalmente attraversato e interrotto da muri, recinti, soglie, ostacoli, bordi normati, aree specializzate, zone protette, del quale la frammentazione è sicuramente uno dei caratteri costitutivi. Una generale assenza di regia delle trasformazioni alle varie scale di questo pezzo di città sembra il principale motivo alla base del suo carattere frammentario. Essa è infatti in larga parte il frutto di piani settoriali, predisposti da attori diversi, guidati da logiche e razionalità diversificate (sociali, economiche, istituzionali, politiche e culturali), semplicemente accostate l'una all'altra. In altri casi i suoi spazi sono il frutto dell'assenza

o di un *rilassamento* della pianificazione, che, rinunciando alla sua funzione di regolamentazione e cura del territorio, crea diffuse situazioni di degrado. Molteplici sono i problemi indotti da una siffatta forma di urbanizzazione: frammentazione della rete ecologica, degrado paesaggistico, crea-

³ Valentini A., 2007, "Paesaggi di limite: una categoria progettuale per i paesaggi periurbani", in Ferrara G., Rizzo G.G., Zoppi M. (a cura), *Paesaggio. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze University Press, Firenze.

zione di spazi residuali 'sospesi' o in abbandono, carenza, incuria e degrado degli spazi pubblici.

Questa esplosione della città nella campagna ha inoltre messo in tensione sotto una duplice prospettiva il rapporto tra questo territorio e il confine amministrativo che lo attraversa: quello tra il territorio della città di Firenze da un lato e della città di Scandicci dall'altro. Innanzitutto, la complessità con cui i fenomeni urbani si dislocano in questa porzione di territorio denuncia una sostanziale inefficacia delle attuali delimitazioni amministrative di livello comunale nel regolare e nel trattare le nuove conformazioni urbane di margine. Quest'ultime, travalicando i confini amministrativi, denunciano così la crisi delle città come unità di governance⁴, ovvero come ambito di riferimento amministrativo e sociale ottimale con cui pensare di poter regolare e riorganizzare questi tipi di spazi. Inoltre, l'area mette in evidenza una prassi urbanistica diffusa oramai da anni nei contesti urbani italiani⁵, che vede ricacciare nelle porzioni di territorio poste sui limiti amministrativi generalmente di ambito comunale, le funzioni 'non gradite' alla città. In tal modo queste aree di confine divengono frequentemente contenitori degli scarti fisici e sociali della città. È sicuramente figlia di questa logica, la traiettoria di localizzazione delle due strutture carcerarie presenti nell'area di studio. Essa, più che frutto di proposizioni pianificatorie ragionate sulle diverse funzioni urbane e sulla loro armonizzazione nei contesti territoriali, sembra infatti il prodotto di una pratica di urbanistica escludente, volta ad allontanare e

⁴ Fedeli V. 2013, "Processi di regionalizzazione dell'urbano e questioni urbane emergenti: il post-metropolitano come chiave di lettura di una regione urbana", «Planum. The Journal of Urbanism», n.21, vol. 2, pp. 1-9.

⁵ Pasqui G. 2013, "Politiche dei confini: quali temi per il governo metropolitano?", «Territorio», n. 67, FrancoAngeli, Milano, pp. 53-57.

rimuovere dal centro urbano tutto ciò che non appartiene all'edonismo di una società spettacolare⁶. “Pena e controllo”, scriveva Giovanni Michelucci nel 1985, “sono due categorie inerenti non solo ai suoi aspetti etici e di costume, ma alla stessa forma della città. Da qui dobbiamo ripartire, se vogliamo indagare il rapporto profondo che lega il carcere alla città. Ogni rapporto esiste in quanto ognuno degli elementi ha bisogno dell'altro per esistere o per confrontare la propria identità. Forse per questo ritengo che l'attuale tendenza della città ad allontanare da sé i luoghi della pena non rappresenti un'evoluzione in positivo della sua capacità di convivere con la devianza, quanto un tentativo di rimuovere dal proprio corpo tutti i problemi che ritiene deturpanti la sua immagine convenzionale”⁷. D'altronde la riflessione intorno alla corretta ubicazione delle carceri nelle città chiama in causa la maturazione culturale e l'idea che i cittadini e la società hanno della funzione penitenziaria⁸, innescando una più ampia riflessione sul rapporto carcere e città e quindi sui confini – materiali e immateriali – che li dividono, non sintetizzabile nell'economia di queste brevi note. Ci limitiamo

⁶ Debord G. 1967, *La société du spectacle*, Buchet Chastel, Paris.

⁷ Giovanni Michelucci, citazione contenuta in De' Rossi D. (a cura di) 2016, *Non solo carcere, Norme, storia e architettura dei modelli penitenziari*, Mursia, Milano, p. 88.

⁸ De' Rossi D. (a cura di) 2016, *Non solo carcere, Norme, storia e architettura dei modelli penitenziari*, Mursia, Milano.

qui a rilevare come l'ubicazione delle strutture penitenziarie in questa area urbana di margine esaspera la sua condizione di frammentazione nella misura in cui esse, come le narrazioni fotografiche presenti nel testo ancorar raccontano, si materializzano in imponenti dispositivi spaziali e in strutture fisiche invasive, che trovano nella figura del muro la loro espressione più significativa. Denso di forma e logica dividente il carcere si

è trasformato in confine conflittuale tra i due territori comunali, Scandicci e Firenze, sul cui orlo è appunto collocato, lasciando da una parte tracce dense di urbanità diffusa e concentrata, attestate intorno al borgo di Casellina (nel comune di Scandicci), dall'altra un vuoto di relazioni tra sopravvivenze di orti, rottamai, depositi di materiali edili, la cooperativa di Legnaia del quartiere 4 di Firenze (l'unico presidio economico agricolo), qualche segno di avvicinamento civile rappresentato da due scuole. Sollecitata da queste dinamiche nel tempo l'area ha così assunto lo stigma di degrado e di marginalità, rendendo ostile la sua fruizione per cittadini e comunità carceraria.

Complessivamente, quindi questo fazzoletto di territorio in cui *degrada la bella Firenze* (sotto la cui giurisdizione amministrativa è in larga parte posto) nel suo mostrarsi come luogo carico di contraddizioni e conflitti, sembra così segnare la fine della perfezione della città, aprendo verso la necessità se non di re-immaginare un suo disegno, almeno di trovare alcune rotte di lavoro per perseguirlo.

Un progetto sul confine

Gli elementi qui sinteticamente narrati hanno tentato di ricostruire un profilo dell'area d'indagine, funzionale ad accompagnare il racconto fotografico qui riportato. La prospettiva euristica denunciata nell'introduzione di questo breve saggio, che è quella di un pianificatore territoriale, impone però alcune riflessioni, sotto forma di brevi conclusioni riguardo a quello che potrebbe essere un futuro immaginabile

per questa area di confine, sicuramente non esaustivo, ma ricco di piccole suggestioni.

Innanzitutto, un progetto sul confine postula un'inversione del paradigma interpretativo generalmente attribuito a queste aree, interpretandole quindi non più come aree di separazione e frattura, ma come *spazi di possibilità*, in ciò aprendosi ai loro contenuti semantici latenti – il confine da elemento divisorio a *spazio intermedio* e zona di transizione – incastonati sulla loro natura relazionale, come mediazione, connessione e transizione, esaltandone al contempo la natura di luoghi multisegnici e permeabili. Alla luce di queste riflessioni il progetto sul confine dell'area di indagine, con l'obiettivo di produrre un'inversione della sua natura da margine a fronte urbano⁹ dovrebbe tentare di ricucire i suoi spazi residuali, diminuirne frammentazione e marginalità, ristabilire connessioni con i territori circostanti, intervenendo su alcuni nodi progettuali prioritari:

- *Il progetto di confine come questione ambientale*. Superare la frammentazione ambientale che contraddistingue l'area attraverso il ripristino della rete ecologica e il rafforzamento dei collegamenti tra gli spazi rurali residuali e il territorio aperto, mediante lo sviluppo di forme di agricoltura multifunzionale.
- *Il progetto di confine come occasione di ridisegno della mobilità in chiave sostenibile*. Superare i problemi di accessibilità dell'area rafforzando le sue dotazioni in termini di trasporto pubblico e di mobilità dolce.

⁹ Cfr. Valentini
2007.

- *Il progetto di confine come nuove forme di abitare e produrre territorio.* Tradurre la necessità di riconversione ecologica e ambientale dell'area in occasione di sviluppo di nuove forme di produzione rurale e artigianale a base locale.
- *Il progetto di confine come occasione di relazioni e convivenze.* Rafforzare e riqualificare il sistema degli spazi pubblici, come occasioni di incontro e convivenza tra le diverse comunità che a vario titolo 'abitano' l'area.
- *Il progetto di confine come nuova convivenza tra carcere e città.* Ripensare le strutture penitenziarie in modo da trasmettere gli ideali di recupero e reinserimento di cui sono detentrici. Immaginarle quindi non più come luoghi di scarto, ma come 'fatti urbani' che appartengono alla città, a partire dalla costruzione di possibili luoghi di incontro e 'convivenza' tra comunità carcerarie e residenti immaginando nuove funzioni urbane ibride e lavorando sulla qualità architettonica delle strutture.
- *Il progetto di confine come luogo del variabile.* Condizione abilitante il progetto di confine è la capacità di riunire intorno ad obiettivi comuni, attraverso coalizioni a geografia variabile, i diversi attori territoriali: sia cioè le diverse unità amministrative e giuridiche predisposte alla sua cura e gestione, sia il pubblico plurale (polizia penitenziaria, persone detenute, familiari delle persone detenute, cittadini, mondo dell'associazionismo e realtà economiche locali).

Si tratta in sintesi di “tentare di costruire una ‘nuova città’, per utilizzare l’espressione amata da Giovanni Michelucci, significa operare una moltitudine di miglioramenti e trasformazioni; cambiare gli stili di vita, di lavoro e di consumo; sperimentare modi alternativi di abitare e di costruire; inventare nuovi materiali urbani e nuovi sistemi di assemblaggio tra le componenti umane e non umane del mondo che ci circonda. Il raggiungimento di questo obiettivo richiede la mobilitazione delle ricchezze della natura e dell’intelligenza umana forse oltre ogni livello fino ad oggi sperimentato”¹⁰.

¹⁰ Paba G. 2014, “Il territorio come chance”, «La Nuova Città», 3, 2014, pp. 19-35.

Riferimenti bibliografici

Corleone F., Marcetti C. 2021, "Il progetto di Sollicciano era innovativo, ma fu snaturato", «Il riformista», 14 novembre 2021, <https://www.ilriformista.it/il-progetto-di-sollicciano-era-innovativo-ma-fu-snaturato-260591/>

Debord G. 1967, *La société du spectacle*, Buchet Chastel, Paris.

De' Rossi D. (a cura di) 2016, *Non solo carcere, Norme, storia e architettura dei modelli penitenziari*, Mursia, Milano.

Fedeli V. 2013, "Processi di regionalizzazione dell'urbano e questioni urbane emergenti: il post-metropolitano come chiave di lettura di una regione urbana", «Planum. The journal of Urbanism», n.21, vol. 2, pp. 1-9.

Paba G. 2014, "Il territorio come chance", «La Nuova Città», 3, 2014, pp. 19-35.

Pasqui G. 2013, "Politiche dei confini: quali temi per il governo metropolitano?", «Territorio», n. 67, FrancoAngeli, Milano, pp. 53-57.

Valentini A., 2007, "Paesaggi di limite: una categoria progettuale per i paesaggi periurbani", in Ferrara G., Rizzo G.G., Zoppi M. (a cura), *Paesaggio. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze University Press, Firenze.

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

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 Viridis 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

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"¹ 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

¹ 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”². 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-

² Marra C. 2006, *L'immagine infedele. La Falsa Rivoluzione Della Fotografia Digitale*, Bruno Mondadori, Milano, p. 70.

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”³. Successivamente al saggio citato Dematteis ha sviluppato, come noto, il concetto di metafora intenzionale⁴ per trattare dell’immagine cartografica e su questa scorta ha chiarito, ed altri hanno poi ripreso (si veda ad esempio Söderström, 2000⁵), 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-

tografia è un concetto più facile da visualizzare essendo, come la pittura, fatta solo di punti, linee e superfici⁶, 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

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

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

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

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

che le immagini non sono complessi simbolici *denotativi* (univoci come per esempio i numeri), ma “connotativi” (plurivoci): esse lasciano spazio alle interpretazioni”⁷. 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 consapevole⁸.

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”⁹.

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

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

⁹ Wunenburger J. 2007, *La Vita Delle Immagini*, Mimesis, Milano, p. 264.

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”¹⁰. 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”¹¹. La fotografia come oggetto entra dunque nel nostro campo di lettura secondo una sua vita specifica che la colloca in un contesto culturale, ma anche, talvolta, strettamente personale. Due con-

¹⁰ Cfr. Wunenburger J. 2007 p.69.

¹¹ 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 influenza 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-

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 ¹². 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”¹³. 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 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

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

¹³ 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 zenitale¹⁴), 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 meaning¹⁵.

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"¹⁶ 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 fuoco¹⁷.

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-

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

¹⁵ Cfr. Szarkowski 1966, p. 10.

¹⁶ Cfr. Shore 2009, p. 16.

¹⁷ Cfr. Shore 2009, p. 137.

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"¹⁸. 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 vita¹⁹: uno che usa gli elementi dei "paesaggi con rovine"²⁰ 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

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.

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

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

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

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 point²¹.

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'immagine²².

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"²³. In questo senso il

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

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

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

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 straordinarietà²⁴, o perlomeno una possibilità di ri-centralizzazione di comunità marginali, in una visione non convenzionale di periferia²⁵, 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 agire

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

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

²⁵ 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”²⁶.

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

²⁶ Cfr. Wunenburger J. 2007 p.111.

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 conto²⁷.

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 astratte²⁸.

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

²⁷ Cfr. Basilico 2007, p.31.

²⁸ Cfr. Basilico 2007, p.144.

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”²⁹ 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 reality³⁰.

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”³¹. Non mi pare che questo tipo di opposizione dipenda dalla collocazione storica degli artisti, anche perché, se come pa-

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

³⁰ Jacobs S. 2002, *Introduction*, 010 Publishers, Rotterdam, p. 20.

³¹ Cfr. Jacobs 2002, pp.22-23.

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”³².

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”³³. Siamo all’interno di una considerazione non nuova

³² Cfr. Jacobs 2002, p.21.

³³ 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 culture³⁴.

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-

³⁴ Cfr. Jacobs 2006, p. 172.

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”³⁵. Stiamo dunque trattando di una riabilitazione della città del quotidiano seguendo De Certeau³⁶ 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”³⁷, 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”³⁸, ma la dialettica fra *place and space* torna con un nuovo significato, non grigia banalità dei luoghi marginali, non tan-

³⁵ Cfr Szarkowski 1966, p.8.

³⁶ 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.

³⁷ Cfr. Jacobs 2002, p.32.

³⁸ 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”³⁹ 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”⁴⁰ e della città.

Il contesto

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

³⁹ Cfr. Paba 1998, pp.80-81.

⁴⁰ Cfr. Costantini 1989, p.46.

gini fotografiche (e non solo), alla ricerca di una sorta di arte involontaria (uso l'espressione esattamente nell'accezione che ne dà Gilles Clément, 2019⁴¹). 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-

⁴¹ 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”⁴². 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,

⁴² Cfr. Costantini
1989, p.45.

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 Viridis 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”⁴³. Possiamo sperare che anche le fotografie contribuiscano.

⁴³ 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, "Fotograifa e Committenza Pubblica", «Casabella», (560), pp. 40–44.
- Wunenburger J. 2007, *La Vita Delle Immagini*, Mimesis, Milano.

La linea incerta.

Esplorazione ai margini di un paesaggio ambiguo

Iacopo Zetti

fotografie di **Davide Virdis**

L'immagine del carcere

Le immagini di Davide Virdis sono tutte realizzate con la macchina posizionata sul cavalletto e quindi senza la necessità di scatti rapidi, eppure non possiamo non ricordare che la fotografia è, in linea generale, caratterizzata dalla rapidità.

L'otturatore è progettato per lasciar passare una frazione di radiazione luminosa selezionata in momenti brevi e se è pur vero che la prima immagine fotografica della storia ha richiesto molto tempo per essere realizzata (si tratta di una fotografia di Joseph Nicéphore Niépce, ripresa dalla finestra e che inquadra gli edifici a questa prospicienti), rispetto al tempo di vita del suo soggetto architettonico si tratta pur sempre di un attimo. Le immagini di Virdis però aderiscono alla filosofia che tutto il lavoro qui presentato ha cercato di adottare, ovvero una filosofia che contrappone (forse sarebbe più corretto dire affianca) al-

la rapidità dello scatto la lentezza dello sguardo. Occorre infatti essere estremamente lenti ed attenti per cogliere (e far vedere) le relazioni fra gli oggetti che compongono il nostro ambiente di vita, fra i vuoti ed i pieni, fra gli spazi e le persone e per decodificare quanto di paradossale e, talvolta, di particolare e potenzialmente positivo, si trova nei luoghi marginali della contemporaneità. Scriveva Robert Adams “se il tempo necessario per attraversare lo spazio è un modo per definirlo, pensare a una visione dello spazio ‘in tempo zero’ significa negarne la realtà (esistono infatti poche buone istantanee dello spazio)”¹. Occorre dunque, aggiunge lo stesso Adams, imparare a star fermi “più a lungo di quanto siamo abituati a fare”² e così allenare la nostra visione in fotografia, ma anche in urbanistica, a cogliere l’in-veduto.

Sollicciano è alla periferia della periferia³, luogo marginale per posizione e definizione in quanto carcere; immagine consueta dell’estraneità di una struttura edilizia rispetto al suo contesto, dove quest’ultimo possiamo definirlo come area di costruzione e non certo come spazio di riferimento sociale o culturale. Forse, in una immagine meno consuetudinaria Sollicciano è però (anche) uno spazio che ci interroga sulle relazioni fra la vita, così detta ‘normale’ e quella di comunità particolari che, per motivi che non è certo questo il luogo di sindacare, devono vivere in situazioni speciali.

La fotografia oggi racconta spesso storie di muri a volte seguendo, altre anticipando la cronaca. L’Eu-

¹ Adams R. 2012, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino, p.68.

² Adams 2012, p.69.

³ Pecoriello A.L., Zetti I. 2004, *Alla periferia della periferia: progettando con i bambini del Vingone*, in Paba G., Perrone C. (a cura di), *Cittadinanza attiva. Il coinvolgimento degli abitanti nella costruzione della città*, Franco Angeli, Milano, pp. 219-232.

ropa intera sembra volersi richiudere nuovamente dentro una barriera creata per escludere, teoricamente per proteggere, ma come la storia della seconda metà del novecento insegna è un proteggere paradossale poiché ci protegge rinchiudendoci, togliendo libertà a chi rimane fuori, ma anche a chi si rinserra dentro. Non possiamo dire che questo lavoro ha la pretesa di eliminare le barriere, ma forse neanche, solo, di documentarle. Le immagini che qui sono presentate cercano di indagare, almeno così penso di poterle interpretare, la relazione fra un dentro ed un fuori che il nostro modo, presunto moderno, di gestire la questione dei delitti e delle pene non sa declinare in altra maniera sostanziale se non quella molto antica della chiusura (si vedano per questo le prime cinque immagini di questa serie, dove la barriera è uno sfondo di un fuori che potrebbe dialogare, ma che non ha la possibilità di farlo). Si interroga non tanto sul dentro, quanto sul senso di un fuori che con la struttura carceraria non può evitare di confrontarsi in un dialogo, volente o nolente, necessario (come nelle immagini che ci raccontano dal panorama del carcere che domina i luoghi pubblici del quartiere, o i luoghi del lavoro). Esiste una normalità fuori, forse anche dentro, le così dette strutture totali che, in quanto tali, appaiono aliene ai contesti in cui si collocano? Sicuramente esiste una città che, per quanto considerata marginale, si ostina ad essere luogo di vita di soggetti sociali e di corpi. Le immagini ne parlano attraverso i segni del rapporto fra questa quotidianità e l'istituzione carceraria, ci ricordano cos'è la reclusione, ma anche cos'è la marginalità

ed il percorso per uscirne, dove “la ‘nuda vita’ è quindi oggi (ma forse è sempre stata) un grande campo di battaglia. *The body is a battlefield*, il corpo è il primo luogo conteso nel gioco sociale e politico, e nella disputa sull’organizzazione degli spazi e dei territori”⁴. D’altra parte la città è, secondo una definizione di Lewis Mumford, teatro di azione sociale⁵ ed il teatro prevede sì la presenza e la differenza di attori e spettatori, ma con ruoli che non sono poi così separati, dato che lo spettatore non è mai stato il soggetto passivo di una comunicazione, bensì parte attiva di una rappresentazione della vita. È così che il ragionamento sui corpi e sulle barriere che ne definiscono le interazioni (fra di loro e fra questi e lo spazio pubblico o privato della città) diventa analisi urbana, secondo le intenzioni di questo lavoro che legge anche gli spazi esclusivi in un’ottica michelucciana “di una città costituita da *urban encounters*, da incontri aperti e imprevedibili tra i molti pubblici (compresi quelli non umani) che affollano le strade e gli spazi collettivi”⁶.

La posa come intenzione di lettura

Tornando più in dettaglio sulle fotografie penso di poter commentare il lavoro a partire da due spunti del grande classico di Roland Barthes sulla fotografia. Barthes scrive in *La camera chiara* “che ciò che costituisce la natura della Fotografia, è la posa. Poca importanza ha la durata fisica di tale posa; anche se solo per un milionesimo di secondo [...], vi è comunque stata

⁴ Paba G. 2010, *Corpi urbani. Differenze, interazioni, politiche*, Franco Angeli, Milano, p.18.

⁵ Mumford L. 1937, *What is a City?*, *Architectural Records*.

⁶ Cfr. Paba 2010, p. 32.

posa, poiché la posa non è qui un atteggiamento della cosa fotografata (il bersaglio) e neppure una tecnica dell'*Operator*, bensì il termine di una 'intenzione' di lettura"⁷. Ecco dunque che torna quanto già accennato in apertura rispetto alla lentezza dello sguardo che è necessaria a costruire una relazione con il paesaggio fotografato, così come la lentezza dello stare è necessaria a costruire una relazione fra corpi e spazi. Il movimento che la macchina fotografica fa intorno al carcere, il piccolo viaggio che racconta, rende ragione della presenza di uno spazio che è dominato da una struttura edilizia (e da un'istituzione) rigidamente predeterminata nelle sue forme, che rispondono alla predeterminazione rigida delle sue funzioni. Eppure quel movimento ci colloca in un ambito che ha la ricchezza "dello spazio non strutturato e meditativo in cui in larga misura sono passati il pensiero, il corteggiamento, il sogno ad occhi aperti e l'osservazione"⁸. Proprio per questo le foto comunicano l'impressione di un camminare della macchina fotografia che aderisce all'idea del movimento come sovversione di uno schema preconstituito (culturale, ma anche di organizzazione della città). Riprendendo nuovamente Rebecca Solnit: "in questo contesto, camminare è una deviazione sovversiva, è la strada panoramica che attraversa un paesaggio semiabbandonato di idee e

⁷ Barthes R. 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 79.

⁸ Solnit R. 2002, *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, Milano, p. 297.

⁹ Cfr. Solnit 2002, p. 13

di esperienze"⁹ per recuperare idee nuove ed esperienze diverse in un'immagine innovativa di spazi di con-fine, dove il con-fine è linea di congiunzione e non di separazione/reclusione (paradossalmente nelle foto scattate lungo la super-

strada Viridis narra di un con-fine che si frappone fra due confini-barriera). Per altro l'idea di deviazione sovversiva non è per niente estranea alla fotografia.

“In fondo la Fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è *pensosa*”¹⁰. Lenta e pensosa dunque per comunicarci qualcosa che non altrimenti potremo vedere, o meglio che vediamo sovente, se per visione intendiamo il processo fisico/fisiologico che ci permette la vista, ma che non percepiamo nella sua dimensione evocativa. Sempre Barthes scrive che il soggetto in fotografia (poco male se nel suo esempio il soggetto è la figura umana e non lo spazio) è significativo se ha con se qualcosa di indicibile che definisce l'*aria*. “L'aria (chiamo così, in mancanza di meglio, l'espressione della verità) è come il supplemento intrattabile dell'identità, ciò che è preservato con garbo, privo di qualsiasi 'importanza': l'aria esprime il soggetto in quanto non si dà importanza”¹¹. In questo senso in effetti osserviamo spazi che non si danno importanza e proprio per questo dovremo riconoscergli *importanza*, perché in un'idea di città fatta di luoghi collettivi sono le relazioni che contano e non gli oggetti in se. Perché se aprissimo gli spazi di sofferenza ad un uso pubblico (o almeno più pubblico), sempre riprendendo il Michelucci artefice del giardino degli incontri, avremmo una città variabile¹² in cui tutti troverebbero il proprio momento di identificazione con il luogo di vita (emblematico in questo senso il rapporto visivo che emerge nel-

¹⁰ Cfr. Barthes 1980, p.39.

¹¹ Cfr. Barthes 1980, p.108.

¹² Michelucci G. 1954, *La Città Variabile. Proluzione Del Prof. Giovanni Michelucci Pronunciata Il 10 Dicembre 1953 per l'inaugurazione Dell'anno Accademico 1953/54*, Tipografia Compositori, Bologna.

la foto con asilo e carcere). Potremmo usare quella creatività, quella fantasia, secondo un'espressione di Rodari, che è necessaria proprio perché questo è un mondo di esclusi ed "i mondi degli esclusi chiedono con prepotenza di essere nominati"¹³. Ecco dunque che "forse l'aria è in definitiva qualcosa di morale che apporta misteriosamente al volto il riflesso di un valore di vita"¹⁴. Le immagini, così come le scelte di chi trasforma la città, dell'urbanista in primis, ma anche di tutti gli attori del gioco della sua trasformazione assumono dunque il rischio morale¹⁵ che è implicito in questo gioco che dovrebbe essere a somma positiva e che può esserlo solo se collaborativo¹⁶.

Le foto possono ricordarcelo e ricordare agli studiosi della città che "qualcosa soltanto non può esserci tolta: la facoltà di fissarci volta per volta un discrimine fra l'agire bene e l'agire male, di meravigliarci alle

nuove immagini del mondo, di proiettare su noi stessi la pietà e l'ironia del futuro"¹⁷. Un futuro urbano che di *pietas* (costruire significa collaborare con la terra scriveva Marguerite Yourcenar) e di ironia (di calviniana leggerezza) ha molto bisogno.

¹³ Rodari G. 1973, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, p.10.

¹⁴ Cfr. Barthes 1980, p.109.

¹⁵ Ferraro G. 1996, *Mappe e sentieri. Una introduzione alle teorie della pianificazione, CRU - Critica della Razionalità Urbanistica*, 6.

¹⁶ Méréo L. 2000, *Calcoli morali. Teoria dei giochi, logica e fragilità umana*, Dedalo, Bari.

¹⁷ Calvino I. 1980, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, p. 74.

Riferimenti bibliografici

Adams R. 2012, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino.

Barthes R. 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Calvino I. 1980, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino.

Ferraro G. 1996, Mappe e sentieri. Una introduzione alle teorie della pianificazione, *CRU – Critica della Razionalità Urbanistica*, 6.

Méró L. 2000, *Calcoli morali. Teoria dei giochi, logica e fragilità umana*, Dedalo, Bari.

Michelucci G. 1954, *La Città Variabile. Proluzione Del Prof. Giovanni Michelucci Pronunciata Il 10 Dicembre 1953 per l'inaugurazione Dell'anno Accademico 1953/54*, Tipografia Compositori, Bologna.

Mumford L. 1937, *What is a City?*, *Architectural Records*, Routledge, London.

Paba G. 2010, *Corpi urbani. Differenze, interazioni, politiche*, Franco Angeli, Milano.

Pecoriello A.L., Zetti I. 2004, Alla periferia della periferia: progettando con i bambini del Vingone, in Paba G., Perrone C. (a cura di), *Cittadinanza attiva. Il coinvolgimento degli abitanti nella costruzione della città*, Franco Angeli, Milano.

Rodari G. 1973, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino.

Simonsen K. 2000, "The body as Battlefield", «Transaction of the Institute of British Geographers», 25, 1, p.7-9.

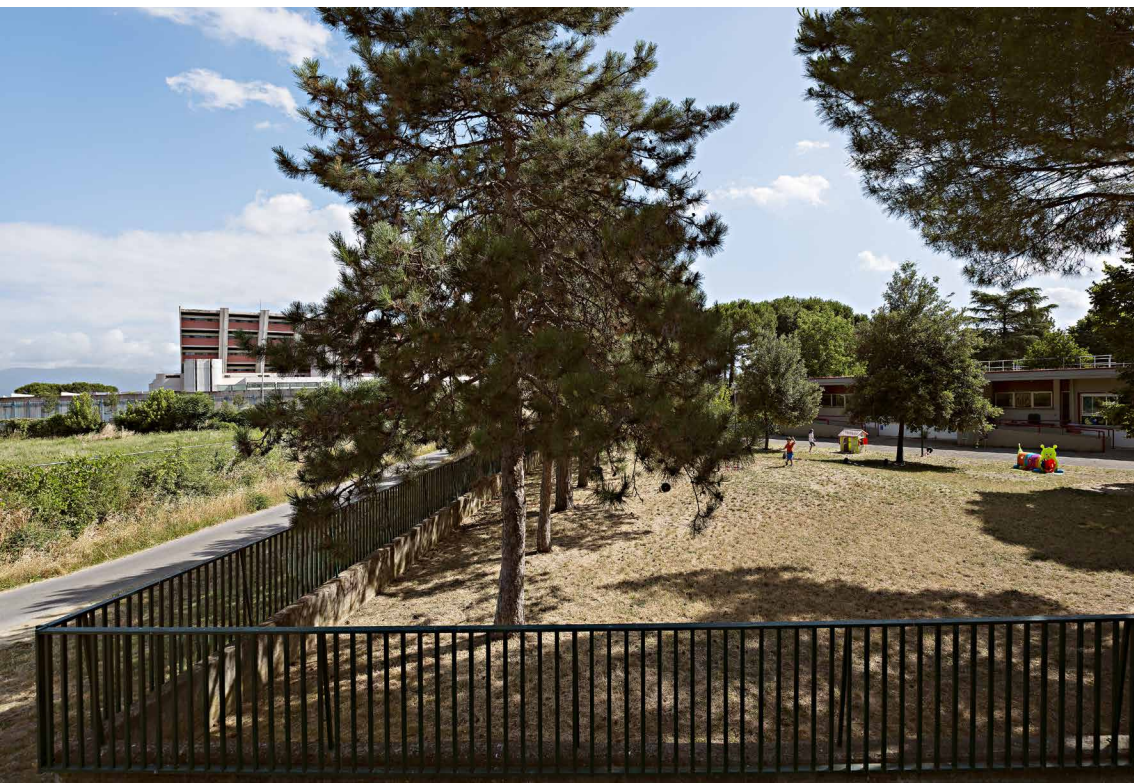
Solnit R. 2002, *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, Milano.

Yourcenar M. 1953, *Le memorie di Adriano imperatore*, Richter, Napoli.

Spazi esclusivi

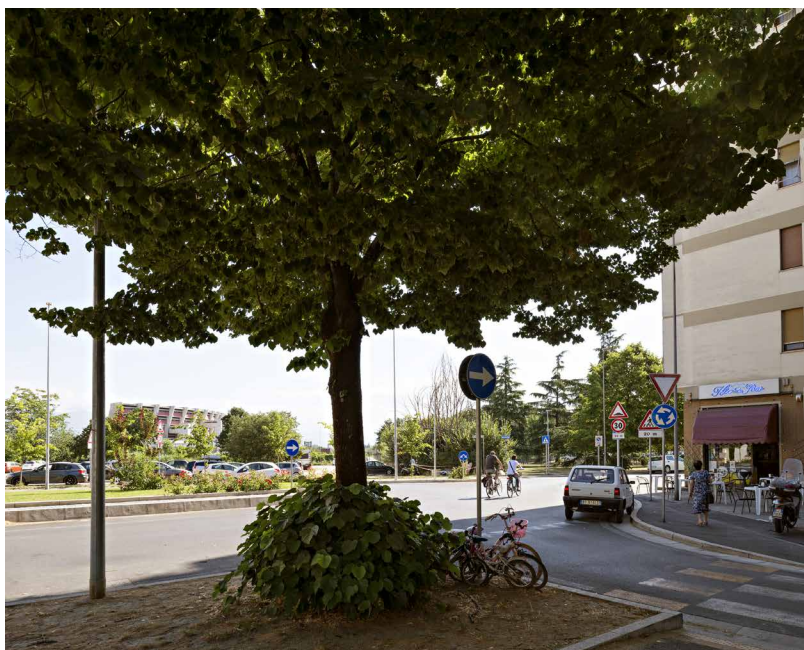
Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

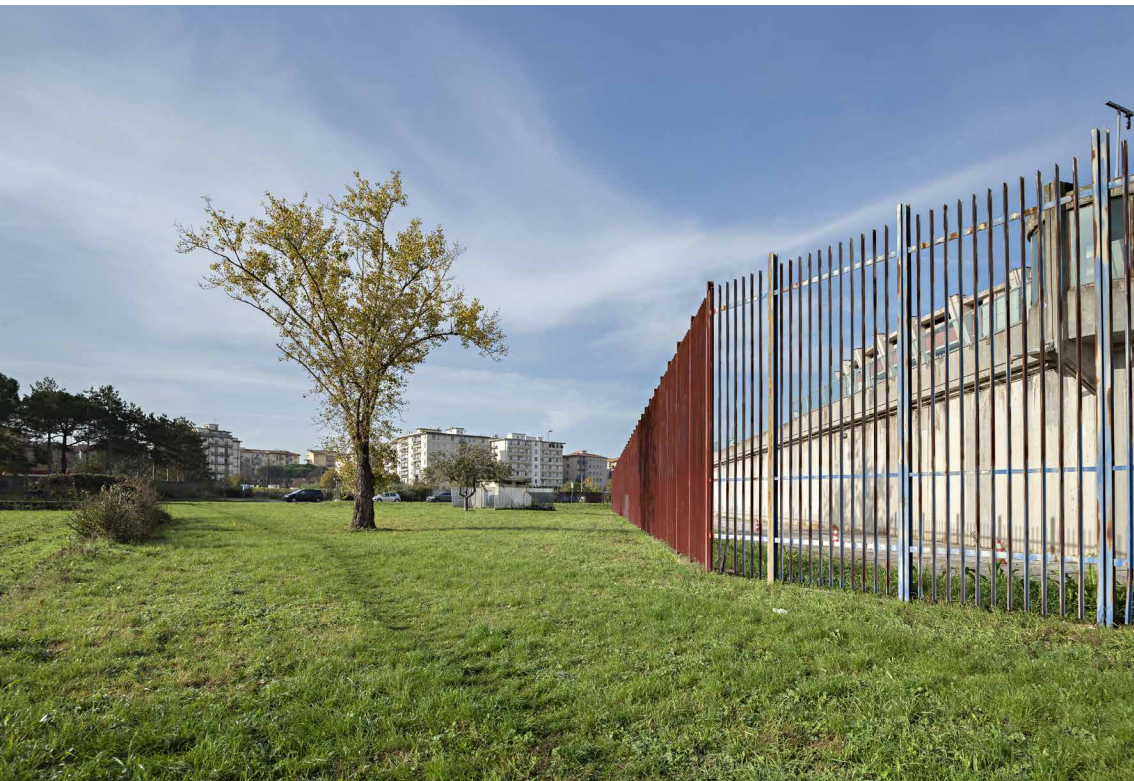




Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





La Scritta che Buca

Maddalena Rossi

fotografie di **Davide Virdis**

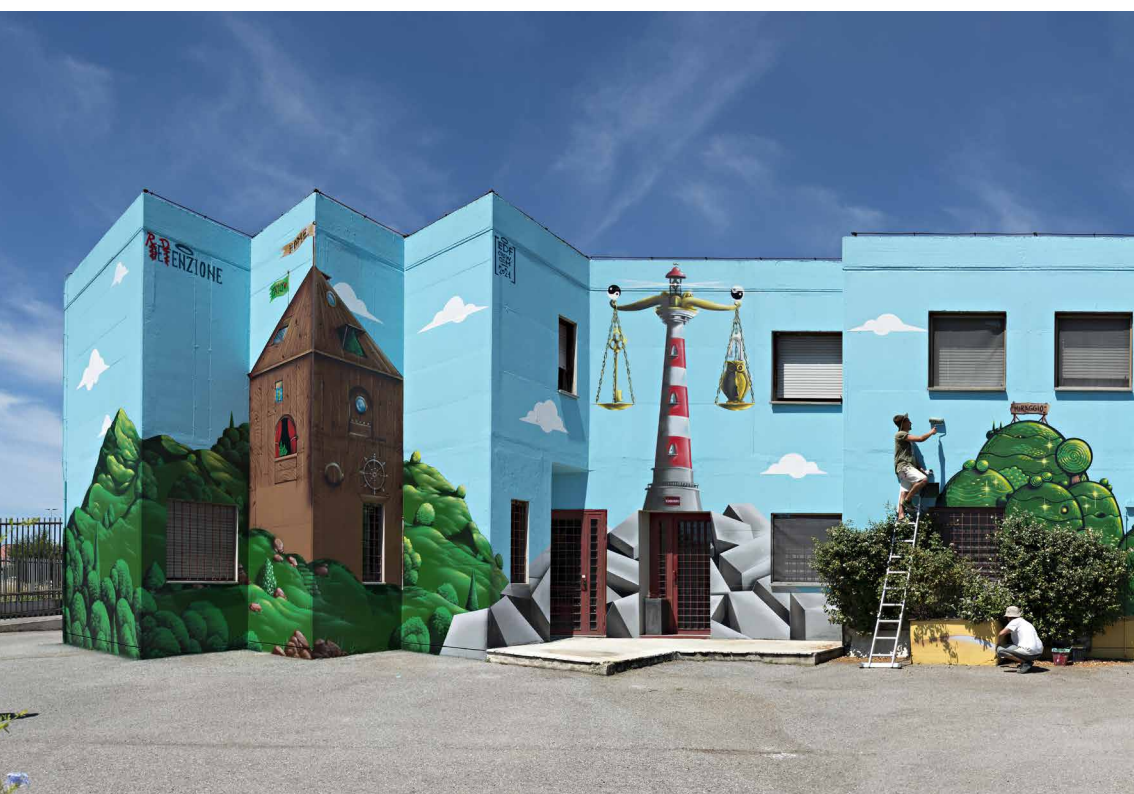
La Scritta che Buca è un intervento di arte sociale realizzato dall'Associazione Culturale toscana Elektro Domestik Force presso la Casa Circondariale Mario Gozzini di Firenze, in collaborazione con l'Università di Firenze (Lab Critical Planning & design), il Garante dei diritti delle persone detenute del Comune di Firenze, la Fondazione Michelucci e il Quartiere 4 e con il supporto della CAT – Cooperativa Sociale, e il finanziamento della FCRF e del Comune di Firenze.

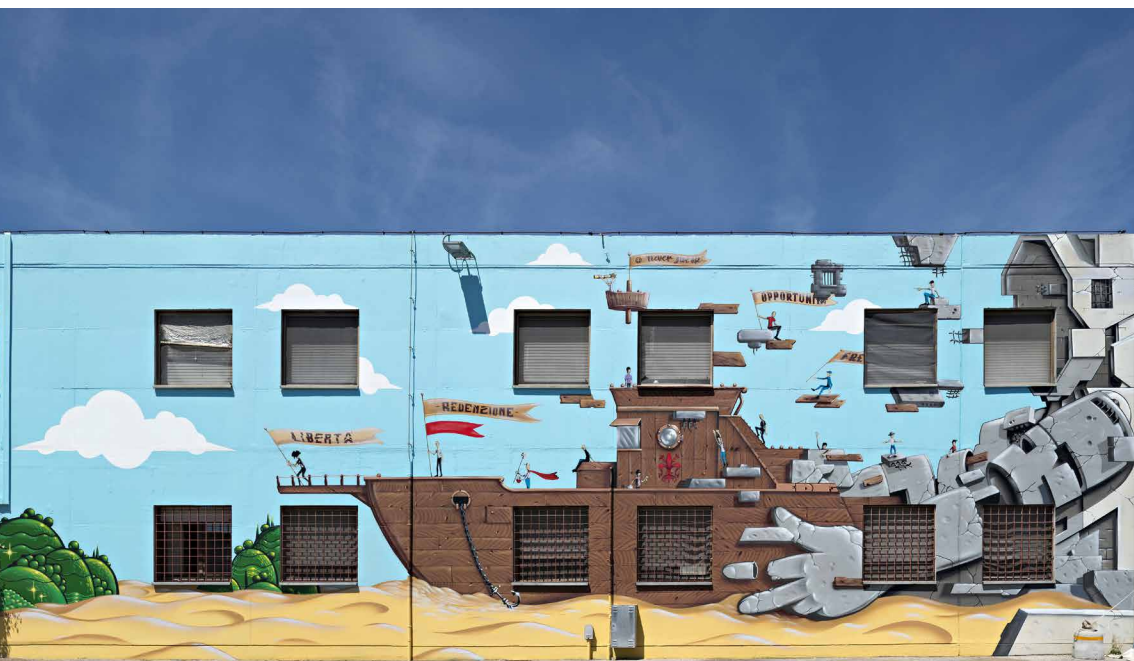
L'intervento realizzato dagli artisti Nico Bruchi e Marco Milaneschi, iniziato il 2 settembre 2021, si è sviluppato attraverso laboratori partecipativi e formativi di co-design e realizzazione del progetto, con il coinvolgimento diretto delle persone detenute. I risultati di questo lavoro hanno portato alla creazione di un Murales realizzato sulle pareti esterne dell'istituto e inaugurato nell'ottobre dello stesso anno. Il Murales è visibile anche dalla parte della città e contribuisce alla realizzazione del progetto di rigenerazione urbanistica già in corso nell'area, mitigando in tal modo lo stigma di marginalità che spesso accompagna le strutture detentive e gli spazi ad esse connessi e limitrofi.

Lo scopo complessivo dell'intervento è proprio quello di mediare il rapporto tra carcere e città, bucando metaforicamente il muro (del

carcere), attraverso un racconto artistico in cui convergano gli sguardi di tutti i pubblici interessati.

Il progetto *La Scritta che Buca* si è configurato come un'azione sperimentale di implementazione del percorso partecipativo *Dal Giardino degli Incontri agli Incontri nel Giardino: Oltre il Muro tra Carcere e Città*, finanziato dall'Autorità Regionale per la Garanzia e la Promozione della Partecipazione e coordinato dall'Università degli Studi di Firenze (Lab Critical Planning & design) e dalla Fondazione Michelucci.





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città









Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





**Gli autori dei contributi che seguono sono
studenti dell'Università degli Studi di Firenze**

Barriera

testo e immagini di **Gabriella Falcone**

Il lavoro fotografico sul carcere di Sollicciano nasce dal seminario di Fotografia come strumento di indagine urbana e ha come obiettivo principale quello di studiare il rapporto tra il carcere stesso e il territorio in cui s'insedia. Già ad una prima occhiata, è evidente l'immagine di un gigante fatiscente, che conserva un'idea iniziale di cura architettonica – con la sua struttura ispirata al giglio di Firenze e il famoso giardino degli Incontri realizzato dall'architetto Michelucci -, ma che finisce poi relegato in una zona periferica resa inaccessibile da elementi naturali e non, al confine tra i due comuni di Firenze e Scandicci.

Naturalmente, è impossibile non trasferire l'indagine su un piano antropologico e farla diventare una riflessione sull'emarginazione sociale e l'assenza di libertà, pur non avendo potuto ritrarne i protagonisti. Le carceri sono lo specchio della società e, in questo percorso fotografico di avvicinamento alla realtà carceraria, mi sono trovata di fronte alla netta volontà di isolare, escludere persone e luoghi dal contesto urbano e renderli inavvicinabili.

Nei vari sopralluoghi fotografici, tutti effettuati rigorosamente in macchina vista la difficoltà di raggiungere la zona con i mezzi pubblici, ho ripetuto quasi metodicamente gli stessi passaggi, le stesse strade, nel tentativo di entrare in contatto con questo “nonluogo” in cui il

tempo sembra ripetersi uguale, fuori e dentro i cancelli. Ho voluto ritrarre le varie forme del distanziamento, le barriere, partendo da una visione più generale fino ad arrivare al particolare, “rubato” tra le grate dell’istituto penitenziario. Il degrado manutentivo esteriore dell’edificio e la desolazione del tessuto urbano circostante lasciano trasparire la durezza della pena detentiva, alludono ad un’umanità reclusa e degradata anch’essa, lontana dal mondo esterno. Ancor più forte risulta il contrasto se il mondo esterno di riferimento è la vicina Firenze *da vetrina*, iperturistificata e gentrificata.

Mi avvio alla conclusione di questo breve testo esplicativo con una citazione dell’antropologo e filosofo francese Marc Augé¹:

[...] l’architettura gode di una chance particolare: la sua materia prima è lo spazio, e lo spazio è anche la materia prima del simbolismo. Più esattamente, lo spazio come affrontato dagli uomini è sempre qualcosa di sociale, relativo al rapporto sociale. [...] gli spazi (che sono sempre da noi costruiti) del potere, dell’amministrazione, del lavoro o del tempo libero sono eminentemente simbolici nel secondo senso del termine (essi riuniscono, cioè anche ordinano e identificano rispetto a coloro che non riuniscono); ed è dalla loro capacità di riunire (dalla loro funzione simbolica “orizzontale”) che dipende il loro valore simbolico primo, “verticale”. Essi significano o simboleggiano eventualmente qualcosa soltanto se sono riusciti a collegare, a riunire, a ordinare e a identificare coloro che li abitano o li frequentano. Accedono all’essere attraverso l’esistenza.

¹ Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città



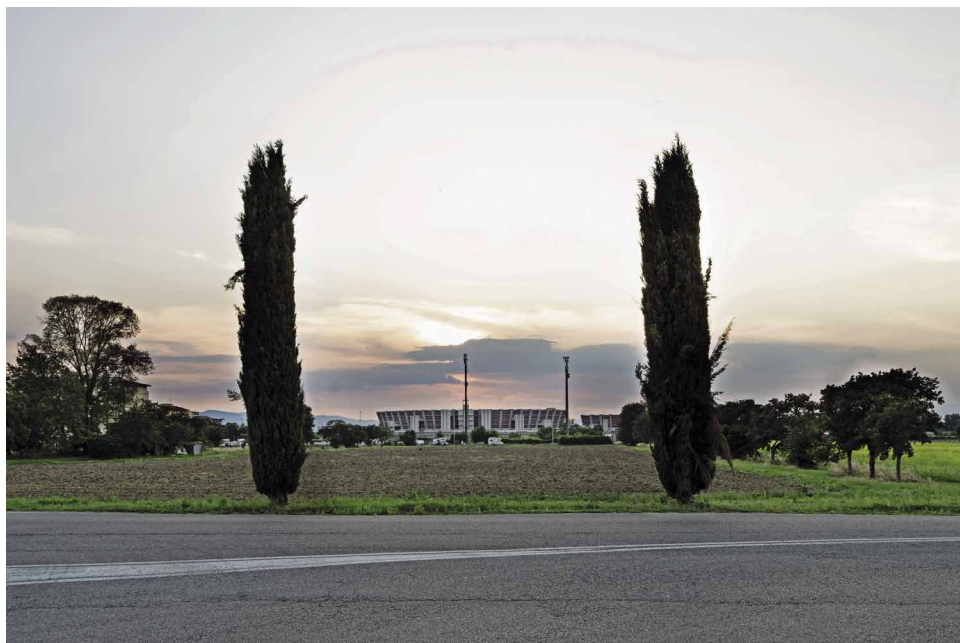




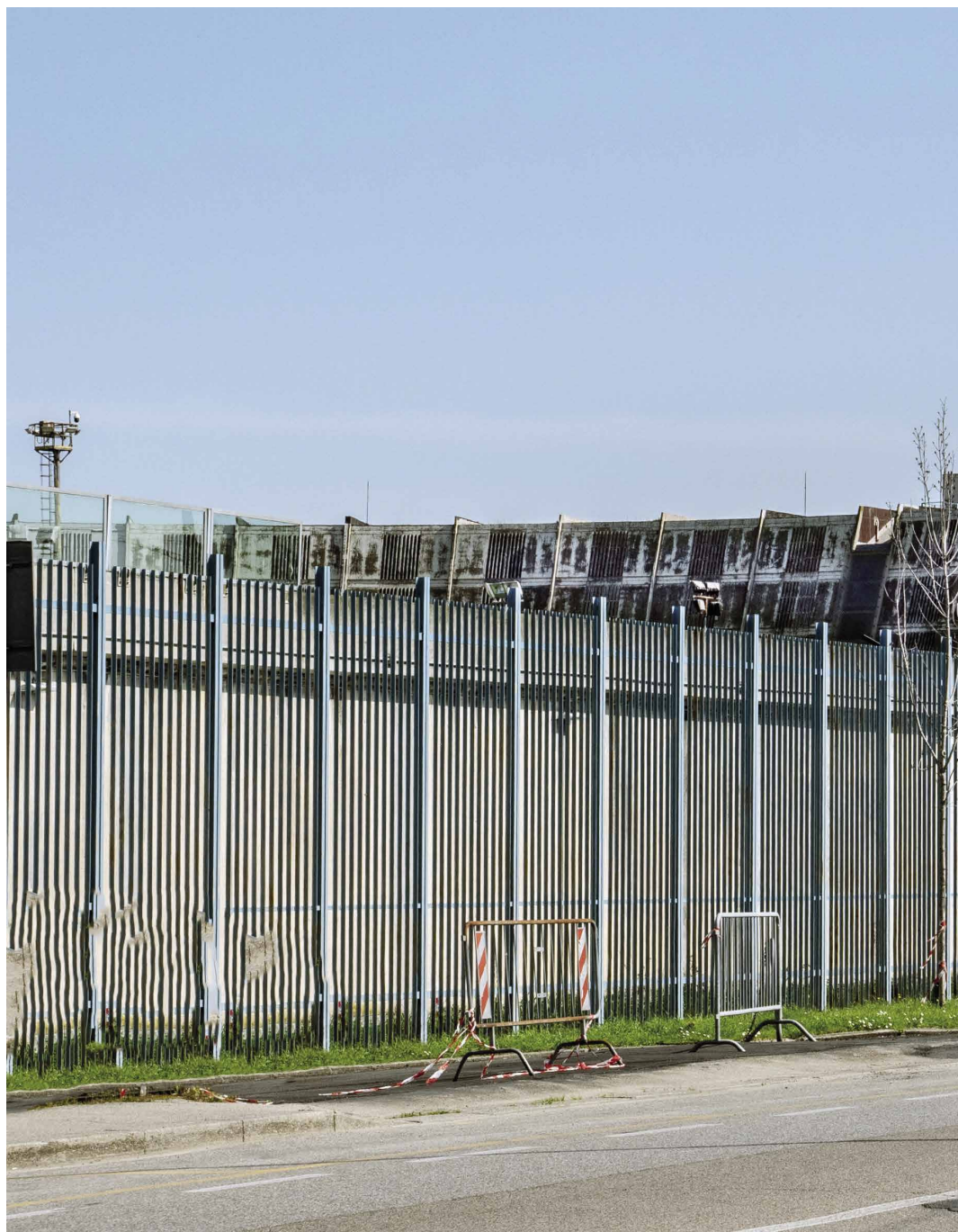


Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città











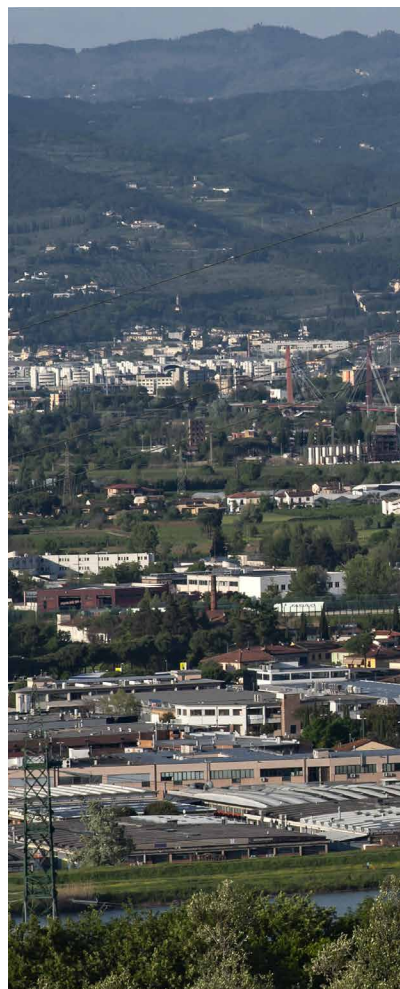


Marmellata

testo e immagini di **Luigi Marri**

La piana fiorentina appare ormai in larga parte come un territorio estremamente frammentato e il cui carattere rurale ha perso, nel giro di pochi decenni, la sua storica preponderanza in favore di capannoni industriali, servizi infrastrutturali e zone residenziali; è un territorio smembrato da un'espansione sragionata e dettata da esigenze economiche e produttive. In questa marmellata urbanistica i limiti delle città della piana sono confusi e sfumati, in una costante situazione intermedia fra città e campagna.

Il complesso carcerario di Sollicciano sorge in questo contesto caotico, in un triangolo di terra compreso da un'autostrada e una superstrada, appena fuori da un centro abitato e in una zona dove i terreni agricoli si mescolano alle attività industriali. Per leggere e inquadrare





le relazioni del carcere con il contesto è funzionale quindi mantenersi a distanza, riferendo il carcere a ciò che lo circonda. Ne emerge un rapporto con la città di Firenze di enorme distanza, rivelato da uno dei suoi simboli – il Duomo – appena intellegibile in lontananza alle spalle del penitenziario. Avvicinandosi alla struttura emerge il rapporto di mutismo reciproco che intercorre fra il carcere e l'abitato: quartiere e carcere si danno le spalle e quest'ultimo, per le attività umane che lo circondano, è nulla più di uno sfondo bidimensionale. È circondato infatti da una sorta di fascia di rispetto in cui si trovano poche abitazioni e per lo più campi coltivati o residui di terra incolta, un frutteto, una saponeria, un'autodemolizione.

La funzione carceraria appare talvolta in contrasto con la zona circostante: un asilo, infatti, si trova proprio in corrispondenza del suo confine Sud-Est. I due oggetti sono accomunati solo dalla presenza di una recinzione. Per il resto, mentre il cortile dell'asilo è ben visibile dall'esterno e rende evidente la sua funzione con i giochi sparsi sul prato e i bambini che lo animano, della vita interna al carcere non si riesce a scorgere nulla e le poche voci che si sentono di tanto in tanto sono gli unici segnali di presenza umana.

Anche l'estetica e l'aspetto del carcere sembrano non trovare riscontro in quelli che sono i caratteri visivi e architettonici dell'abitato circostante. I colori, le forme dei volumi e quelle delle finestre ricordano come il carcere di Sollicciano sia un corpo estraneo innestato in un territorio già di per sé disarticolato. La mancanza di cura che comunica il carcere pare poi contagiare gli spazi circostanti, fatti di recinzioni, privi di progettualità e sconnessi tra loro. Incoerenti frammenti di territorio dove un parcheggio spontaneo, sterrato e pieno di rifiuti, convive con un'aiuola ben curata.

Gli unici spazi in opposizione al deserto di vita che circonda il penitenziario ospitano dei piccoli orti privati, ultimo residuo dei campi ora tagliati dalla FI-PI-LI, stretti fra questa e la recinzione. È però l'eccezione che conferma la regola, perché la visione che determina il rapporto fra carcere e città è quella di chi concepisce e vuole il carcere come un'isola a sé stante.

Spazi esclusivi

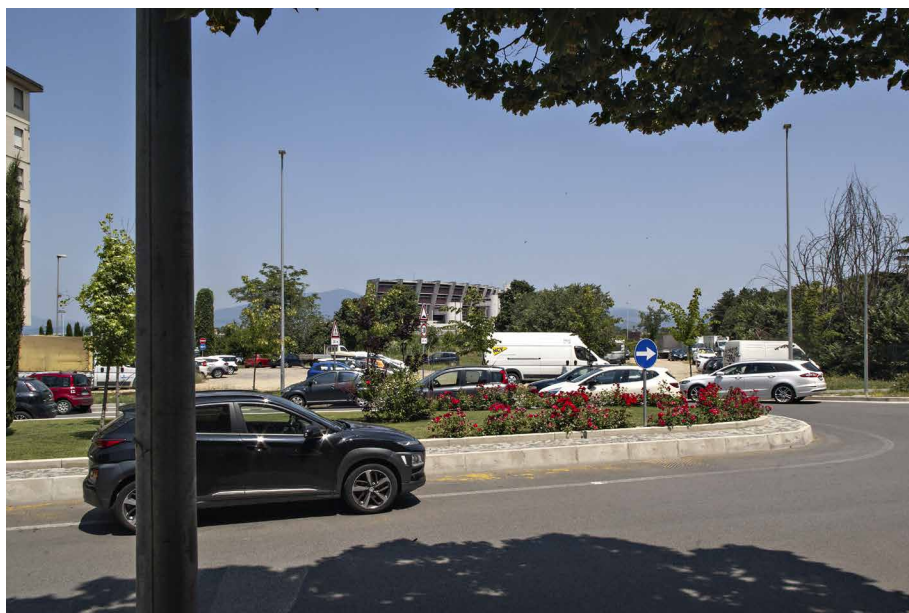
Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città









Strati urbani

testo e immagini di **Federica Pierro**

Il progetto fotografico nasce dall'analisi di confini, periferie e discontinuità. Sollicciano è un quartiere situato a ovest di Firenze, ci troviamo di fronte ad una zona priva di unità, il cui panorama presenta grandi infrastrutture di diverso genere. Il paesaggio si manifesta nell'alternanza di linee stradali che tagliano il territorio, nella presenza di terreni agricoli, nel tessuto cittadino tra Firenze e Scandicci e nella presenza del carcere, se così si può dire, che ha dato fama al luogo. La prima visita ha messo in evidenza numerose problematiche di carattere territoriale e sociale. Basti pensare a chi non conosce il territorio ed effettua una ricerca in rete. La prima impressione è che non esista Sollicciano senza il carcere. I sopralluoghi hanno confermato questa teoria, dimostrando come il quartiere non venga valorizzato e di conseguenza frequentato da persone esterne. Chi va a Sollicciano, chi ci resta per più di qualche ora, chi si perde nelle diverse stratificazioni urbane sente subito una pressione dettata dallo sguardo degli abitanti locali. Arrivando nelle vicinanze del complesso carcerario questo senso di esclusione si rafforza. L'altro non è ben accetto, a maggior ragione se tra le mani ha una macchina fotografica o qualche strumento di ripresa. Il progetto pone le sue radici nell'indagare i confini non sempre visibili, le discontinuità periferiche e il rapporto tra reclusione e liber-

tà. La scelta della scala di grigi viene giustificata in quanto quest ultimo è il colore del punto di vista: muta il significato a seconda di come lo guardiamo, proprio perché si presta ad essere un punto di sosta, di osservazione, di considerazione. Vittorino Andreoli, psichiatra e criminologo, parla del carcere come un labirinto di emozioni, come il luogo della colpa ma anche dei sogni e dei progetti. Parla di un teatro dove si rappresentano storie straordinarie per la ricchezza di umanità, proporzionata alle difficoltà di espressione e alla limitazione della libertà.

Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città









Spazi esclusivi

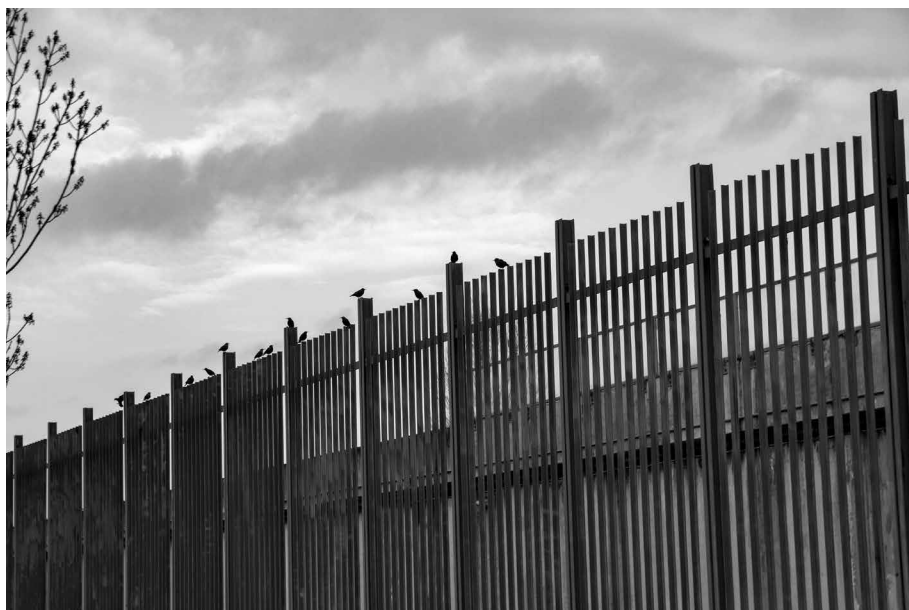
Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città

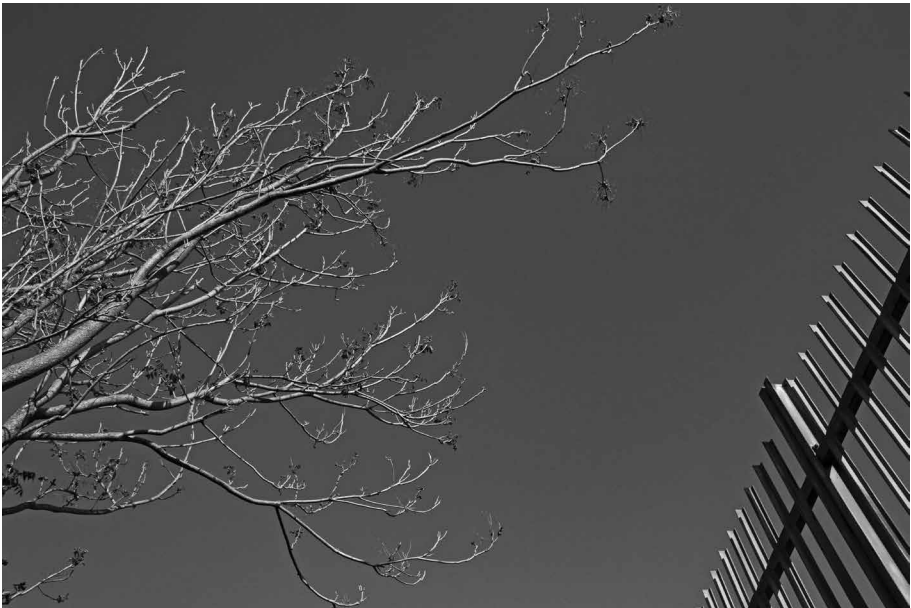




Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Margini e rivelazioni

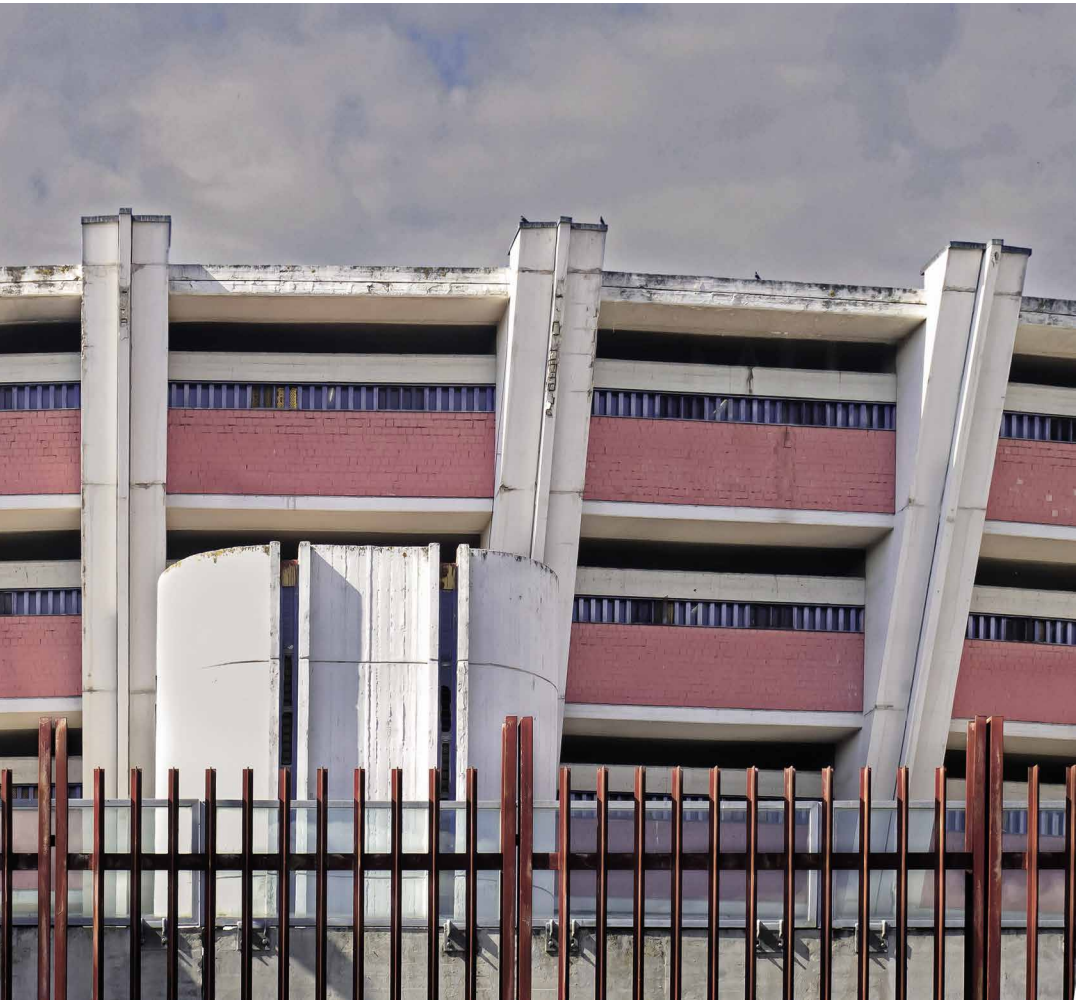
testo e immagini di **Francesca Manfreda**

Rivelazioni

L'indagine svolta, nasce in modo ingenuo e spontaneo. Credo che l'analisi di una qualsiasi architettura, per ritenere la riuscita, debba innanzitutto basarsi sul primo impatto e sulle emozioni che questo suscita.

Il complesso carcerario posto sul confine amministrativo fra Firenze e Scandicci è composto dal carcere di Sollicciano e dalla casa circondariale Mario Gozzini ed è delimitato da confini netti quali la SGC Firenze-Pisa-Livorno a nord, strada altamente frequentata, da un'area residenziale principalmente di palazzine a sud e da un sistema di terreni coltivati circostanti per il restante, più altri piccole attività localizzate. Sicuramente questi elementi sono accomunati dal fatto che riescono piena-





mente nella loro funzione di isolamento e di esclusione di ciò che delimitano, portando ad un rapporto oscillante tra il nostro soggetto e il suo contesto.

Il primo sopralluogo è stato decisivo per la delineazione del progetto fotografico, basato proprio sulla curiosità e lo stupore del primo approccio a qualcosa che non si conosce, che si tende ad ignorare o ad allontanare e che invece si rivela essere fragile e delicato.

Così facendo la decontestualizzazione di un elemento spinto al margine, lo identifica. Il colore naturale e vivido dello spazio, amplia e rinforza la decontestualizzazione.

La scoperta graduale di ciò che solo una volta arrivati nelle circostanze delle recinzioni munite di opportuni segnali di avvertimento e pericolo si mostra come un carcere, ma che altrimenti lascia spazio all'immaginazione e alla curiosità, deriva proprio dalla maschera e dai livelli che la strada, i campi e la vegetazione creano. La *rivelazione* è infatti data dalla curiosità che spinge ad avvicinarsi ad una struttura non ben delineata in termini di scopo o funzione che poi si rivela essere luogo di forti mura di cemento e sottili finestre a fessura che occultano la vista all'interno.

Rivelazioni. Architettura ai margini. Architettura che si scopre.



Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Margini

Sorprendentemente però, una volta seguito l'istinto di andare ad investigare ed avvicinarsi, la realtà del rapporto fra il contesto e il carcere si mostra in modo sfacciato, attraverso le sue *barriere*, l'*impermeabilità* visiva e fisica che diventa però a suo modo *permeabilità* e l'*invisibilità* dettata dalla voglia di ignorare che però porta inevitabilmente ad altri livelli di *visibilità*.

Le *barriere* artificiali e quelle naturali si mescolano. L'ortogonalità e la fredda e grigia rigidità del carcere si confondono con le linee dettate da elementi come i filari nei campi che si perdono nel paesaggio come le sbarre che si perdono nel cielo o dai piccoli orti privati e dalle recinzioni che si allineano con la proiezione a terra dell'imponente struttura.







L'*impermeabilità* attesa fra il dentro e fuori, la forte soglia del carcere lascia spazio alla *permeabilità* di alcuni scorci che riportano umanità e speranza.

Gli sguardi esterni che si rifiutano di voltarsi verso il carcere che si percepiscono nell'intorno, sono sintomo chiaro di non accettazione e di estraneazione nei confronti di qualcosa che sembra trovarsi lì solo per agevolare la sua *invisibilità*, ma questo dà a sua volta spazio ad una nuova *visibilità* che è quella dell'aspetto umano degli individui che si trovano dentro. In tutti questi processi, il bianco e nero aiuta ad omogeneizzare quest'immagine totale e rompe la freddezza del cemento e la vividezza della vegetazione. Gli spazi esclusivi per come vengono intesi nel lavoro, in conclusione, sono proprio quelli di non facile comprensione ma che una volta



applicato lo sforzo necessario a superare l'incomprensione, rivelano una potenzialità e un'umiltà che pochi altri luoghi sono capaci di portare. La meccanica di allontanamento e dell'ignorare che il contesto induce volontariamente o no, risulta a questo punto forzata quando in realtà la cosa più naturale sarebbe accettare e rispettare.

Praticando l'opposizione infatti, l'anima del luogo fatica notevolmente ad accaparrarsi rispetto, dato che il carcere rimane un luogo fatto di individui che continuano ad essere reattivi per quanto vengano impoveriti dalla loro situazione.

Ciò, porta i *marginali* a diventare "soggetti dotati di consapevolezza proprio attraverso l'attenzione e la valorizzazione di ciò che li rende marginali – un linguaggio frammentato e ripetitivo". Daniela Eltit, tratta dei pazienti dell'asilo psichiatrico di Putaendom riporta il giusto va-



lore a delle persone che vengono forzatamente estraniare dal mondo e dalla vita di tutti i giorni.

La “responsabilità di individuare le maniere attraverso le quali i linguaggi silenziati e stravolti dei marginali possono almeno cominciare a esser percepiti e ascoltati nel rispetto della loro condizione diversa, cercando con ogni mezzo di restituirne in parte una ineliminabile e intrinseca qualità altra”. Ed è proprio questo, secondo il mio parere, il processo che andrebbe seguito; Eltit “non li abbellisce ne li rende adomesticati, ma meritevoli di tutto il nostro rispetto e la nostra solidarietà sincera”¹.

¹ Paola di Cori, *Margini della città. Lo spazio urbano decentrato* di Michel de Certeau e di Diamela Eltit.



Oltre l'apparenza

testo e immagini di **Valentina Pirozzi**

Errori escluso barriera confine pregiudizio

L'interno o l'esterno,
come il bianco e il nero,
due mondi che non si intersecano, separati dalla
rigidità di una
barriera
che, ancora prima di dividere i
corpi, divide le menti, facendo inciampare i pensieri
innocenti degli altri nei più cupi
pregiudizi

Una barriera tagliente come il silenzio che si
avverte attraversando questi luoghi, un silenzio
ricco di pensieri rumorosi e ricordi
Luoghi non apprezzati dagli altri, luoghi che la
gente comune considera come 'da evitare', luoghi
spaventosi, dimenticati.



Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città







Distacco ignorato giudicato invisibile nostalgia

Il ricordo fioco e quasi offuscato, ormai lontano, di una vita che sembra lontanissima.

Il sapore della normalità, di una finestra aperta e del

vento che la attraversa, le coperte stese e il sole che le scalda.

Ma cosa vedo dalla mia finestra, adesso, è la speranza di un ritorno



alla realtà e la voglia della normalità e l'aria fresca e le montagne incorniciate da queste pareti asettiche che ne accentuano la lontananza e l'inaccessibilità.

Una vecchia casa,
il lavoro nei campi,
la normalità
e un confine che ci separa.

Perdono ritorno normalità vita accogliere

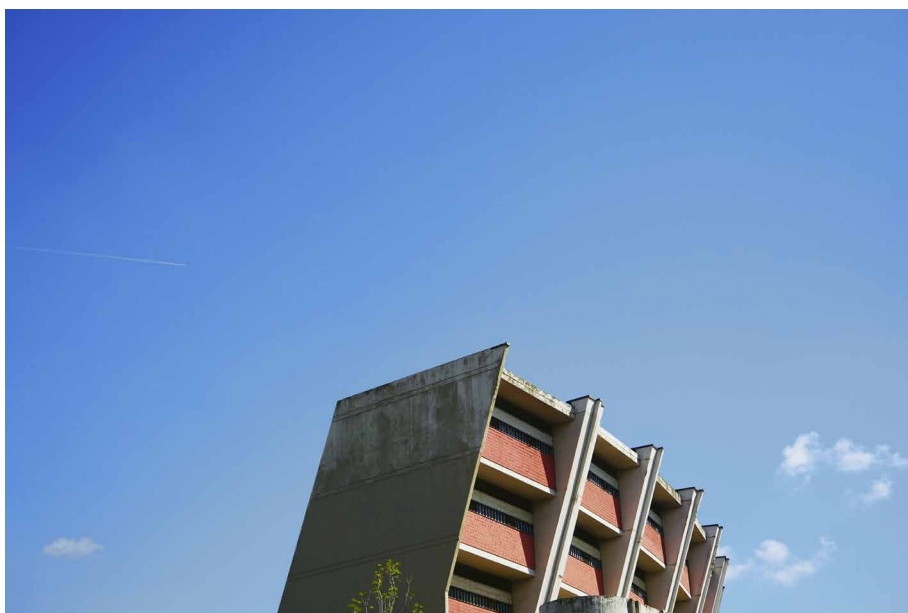
Questa speranza diventa
tangibile quando chi è fuori,
nel mondo 'reale', inizia a
vedere questo posto in modo
migliore, cercando di relazionarsi
con esso, avvicinandosi,
permettendo così alle
barriere di crollare



“

Se dipendesse da me, vorrei togliere ogni diaframma all'interno della città: aprire gli ospedali, le carceri e perfino i cimiteri. Instaurando rapporti nuovi, bisognerebbe abbattere o ridurre al minimo quelle muraglie che dividono la vita di coloro che sono dentro, dalla vita di coloro che sono fuori.

Giovanni Michelucci,
Dove si incontrano gli angeli.



Riflessi

testo e immagini di **Giulio Maggini**

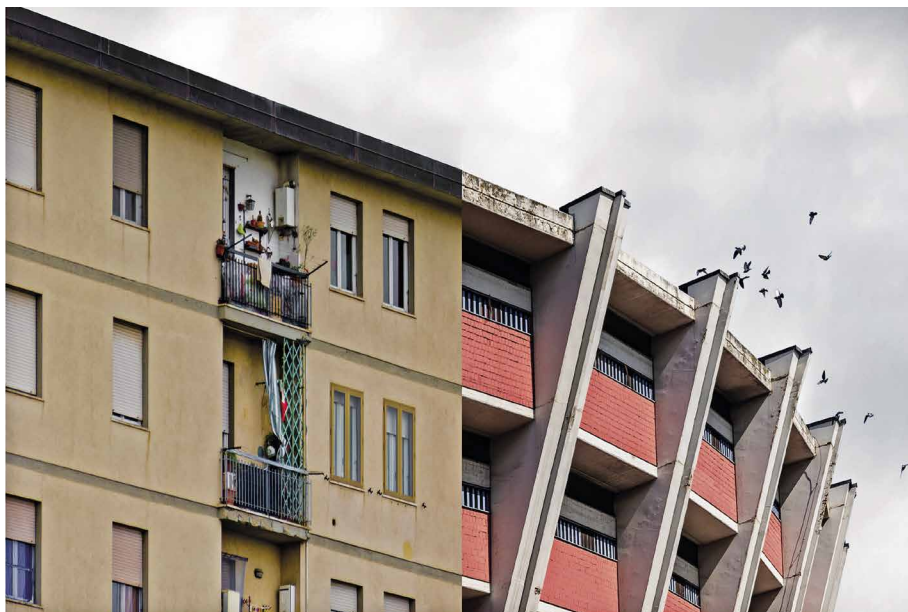
Il carcere è forse l'unico edificio pubblico nel quale lo Stato prende il detenuto in carico per periodi anche molto lunghi della sua vita: la prigione fino dal momento dell'ingresso diventa l'abitazione del detenuto, in una forma di abitare coatto, ristretto, senza libertà. Dentro questi spazio, gli internati, privati della propria identità e dei ruoli sociali che appartengono loro in condizione di libertà, si trovano costretti a plasmare ogni attività quotidiana all'ambiente che li circonda.

Le foto presentate in questo mio progetto rappresentano scorci cittadini ricorrenti ma, allo stesso tempo evidenziano il contrasto con quelli della prigione che, anche se apparentemente simili, si distaccano nettamente a causa della totale assenza di personalità.

Le barriere fisiche, il filo spinato, le mura possenti, l'aspetto austero, concretizzano la frattura interposta tra l'universo carcerario e la realtà esterna, dando forma fisica al divario sociale tra la popolazione reclusa e la comunità libera diventandone così il suo "riflesso" arido.

La 'frattura interposta' tra queste due realtà confinanti ne evidenzia talmente il netto contrasto fino a farli sembrare due mondi lontani.

Un cielo, volutamente "unico" per queste due realtà, intende ricucire quella spaccatura diventando simbolo di unificazione tra questi due mondi, così lontani, ma allo stesso tempo così vicini, perché entrambi riflettono e rappresentano la nostra società.



Spazi esclusivi

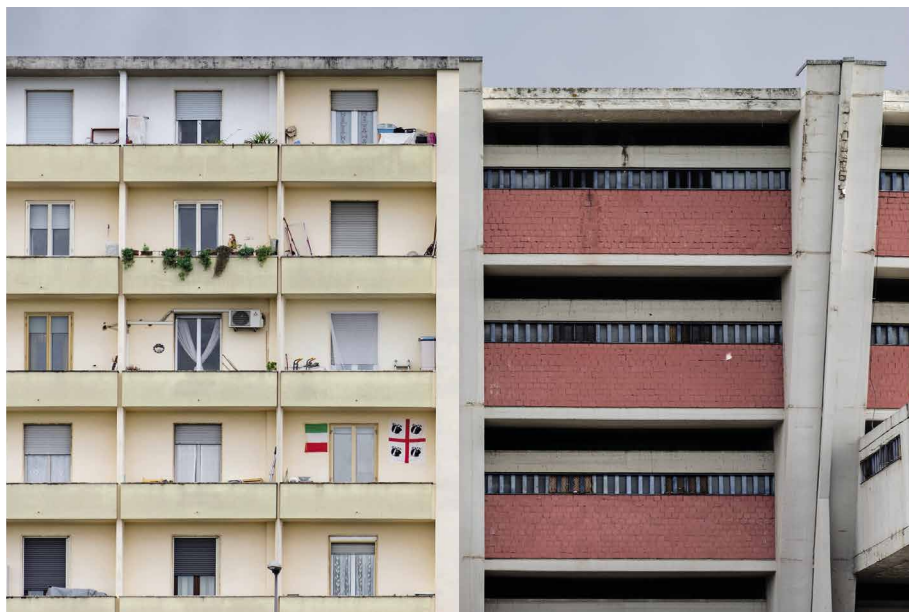
Sul limite tra carcere e città

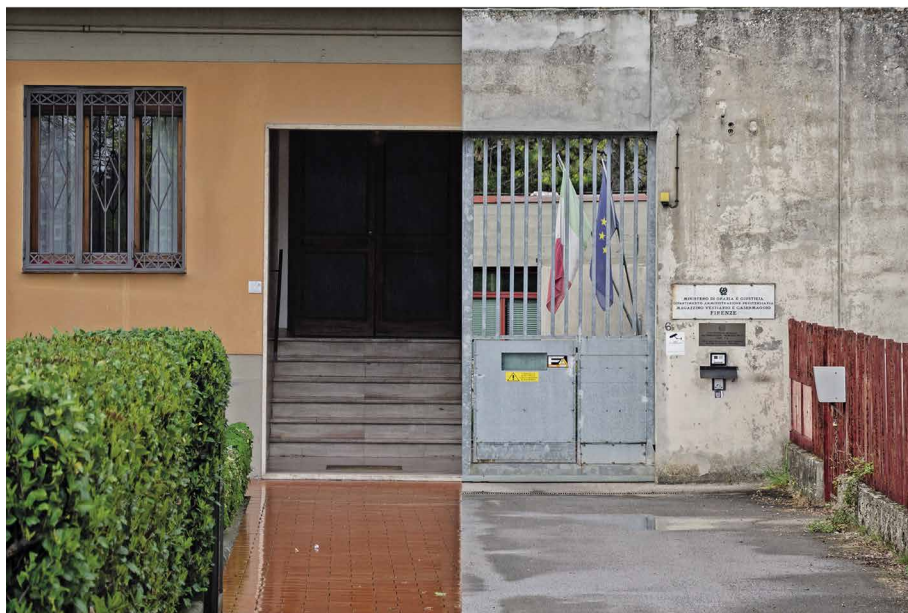




Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città





Con le spalle al muro

testo e immagini di **Nicole Flachi**

Lettera di un detenuto

I rumori invadono la mia stanza.

Sento odore di gomma calda e benzina.

Mi investe la poca luce che entra dalla

fessura,

mi affaccio...è giorno.

Fuori, nel mattino,

l'anziana signora passeggia.



Di rado qualcuno passa
se non per fare foto o andare nel proprio orto.
Lei no, lei passeggia
E penso a te.
A come amavi metterti in gioco.
A come sognavi l'avventura.
Scoprire tesori, *scalare montagne*,
quando poi ti bastava sbucciare una mela



Spazi esclusivi

Sul limite tra carcere e città



per tagliarti col coltello da cucina
ed io ridendo curavo le *innocue ferite*.

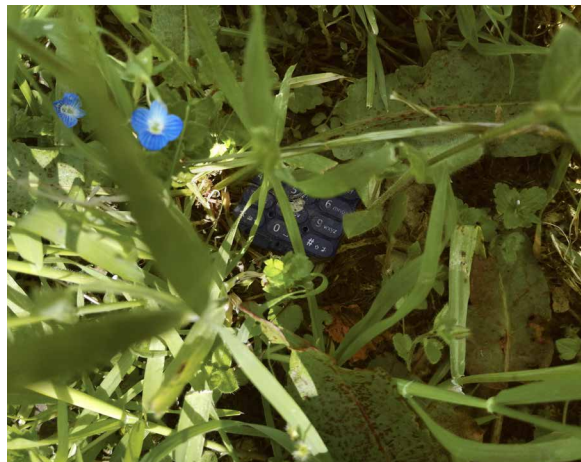
Poi il delitto, poi lo scontro, poi l'abbandono.

Mi hai voltato le spalle.

Ma lassù in quello spiraglio ci sono io
che mi aggrappo disperatamente al tuo ricordo.



Come dei rami secchi
alla *disperata ricerca* di
una fonte d'acqua.
E seppur il tentativo è
fallito,
perché ho lanciato via la
mia unica *connessione*
con la libertà,
io continuerò a chiamarti.



biografie dei curatori

Maddalena Rossi. Dottore di ricerca in Pianificazione e progettazione della Città e del Territorio. Ricercatrice del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. I suoi campi preferenziali di ricerca sono: la pianificazione e la progettazione interattiva, la giustizia spaziale ed ambientale, i processi di regionalizzazione dell'urbano e gli strumenti cartografici di rappresentazione e conoscenza dei processi di urbanizzazione.

Davide Virdis. Vive a Firenze dove si laurea in architettura, con una tesi sul rapporto tra fotografia e rappresentazione del territorio, la sua ricerca si sviluppa principalmente nel campo della fotografia di architettura e paesaggio. Porta avanti suoi progetti personali unitamente a ricerche commissionate sia da privati che da pubbliche amministrazioni, sperimentando l'uso della fotografia come strumento di analisi all'interno dei processi di pianificazione urbanistica.

Iacopo Zetti è architetto e dottore di ricerca in progettazione urbana, territoriale e ambientale. Professore associato di tecnica e pianificazione urbanistica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. Ha collaborato a ricerche di rilevanza nazionale ed internazionale occupandosi di partecipazione degli abitanti al progetto urbanistico; trasformazioni dello spazio pubblico; analisi territoriale e rappresentazione fotografica e cartografica come mezzo di conoscenza in urbanistica.

Il libro restituisce una esperienza sviluppata all'interno del DIDA, in cui la pratica della fotografia, oggetto del Seminario tematico *Fotografia come strumento di indagine urbana*, partecipa ad una attività di ricerca volta ad indagare gli spazi ordinari dell'urbano nella loro natura multiversa. Esso si confronta con una porzione periferica del Comune di Firenze caratterizzata da importanti fenomeni di marginalità e dalla presenza di due grandi strutture carcerarie. Il testo raccoglie alcuni contributi scientifici sul tema del rapporto tra carcere e città, il lavoro fotografico di Davide Virdis ed i lavori individuali dei sette studenti/fotografi coinvolti nel seminario.

Il lavoro presentato è stato reso possibile da un finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e dalla collaborazione accordata dalla Direzione del carcere Mario Gozzini al DIDA. Tale collaborazione ha dato vita, fra le molte cose, ad un progetto intitolato "La scritta che buca" che il volume documenta, anche grazie all'impegno del gruppo creativo di arte sociale Elektro Domestik Force.

ISBN 978-88-3338-168-8



9 788833 381688