

Immagini e città: fotografia e video come dispositivi critici

*Original*

Immagini e città: fotografia e video come dispositivi critici / Governa, Francesca; Pellecchia, Samuele. - In: RIVISTA GEOGRAFICA ITALIANA. - ISSN 0035-6697. - ELETTRONICO. - CX X X:Fasc. 1(2023), pp. 29-51. [10.3280/rgioa1-2023oa15436]

*Availability:*

This version is available at: 11583/2976863 since: 2023-03-13T16:12:08Z

*Publisher:*

FrancoAngeli

*Published*

DOI:10.3280/rgioa1-2023oa15436

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

AAAS preprint/submitted version e/o post-print Author Accepted Manuscript

preprint/submitted version e/o post-print Author Accepted Manuscript

(Article begins on next page)

Francesca Governa\*, Samuele Pellecchia\*\*

*Immagini e città: fotografia e video come dispositivi critici*

*Parole chiave:* immagini, città, *critical visual methodologies*, *critical urban theory*.

Come fare ricerca, e pensare, con le immagini? Come usare le immagini per trasformare la comprensione della città e qual è il contributo che il linguaggio visivo può fornire per incrinare il modo di guardare la realtà (urbana), aprire nuove interpretazioni, cambiare il nostro sguardo e la nostra visione delle cose?

L'articolo riflette su queste domande ricostruendo criticamente la stretta relazione fra immagini e città e il modo in cui la rappresentazione video-fotografica della città dialoga con il cambiamento del modo di pensare, concettualizzare e conoscere l'urbano, per poi discutere se e come produrre fotografie e video nel percorso di ricerca, e quindi studiare lo spazio urbano attraverso la camera e ri-guardare lo spazio urbano fotografato e filmato, sia un modo per affermare e praticare un approccio critico allo studio della città. Presentando alcuni esempi di ricerca in campo urbano che hanno prodotto immagini (fotografie e video), l'articolo si concentra quindi sulle potenzialità del linguaggio visivo nella ricerca urbana con l'obiettivo di esplorare le possibilità di una *more-than textual research* che, riconoscendo il portato teorico e interpretativo delle immagini, usi le fotografie e i video come dispositivi critici per superare le chiusure, i limiti e le aporie delle visioni *mainstream* dell'urbano e costruire un dialogo, per tanti versi tutto da immaginare, fra *critical visual methodologies* e *critical urban theory*.

*Images and the city: photography and video as critical devices*

*Keywords:* images, city, critical visual methodologies, critical urban theory.

How can we use images to research, and think? How can we use them to transform urban knowledge, and what input can visual language provide to foster a critical urban knowledge, open new interpretations, shift our gaze and our vision of things?

\* DIST, Politecnico di Torino, Viale Mattioli 39, 10124 Torino, francesca.governa@polito.it

\*\* Prospekt Fotografi, Milano, Alzaia Naviglio Grande 42, 20144 Milano, pellecchia@prospekt.it (www.prospekt.it)

Saggio proposto alla redazione il 13 settembre 2022, accettato il 27 dicembre 2022.

The article reflects on these questions by critically reconstructing the close relationship between images and the city, questioning how the video-photographic representation of the city dialogues with changing ways of thinking, conceptualizing, and knowing the urban, then discusses whether and how producing photographs and videos, and thus studying urban space through the camera and re-watching the photographed and filmed urban space, is a way to affirm and practice a critical urban approach. Presenting some examples of urban research that have produced images (photographs and videos), the article focuses on the potential of visual language in urban research with the aim to explore the possibilities of a more-than-textual research that, recognizing the theoretical and interpretive bearing of images, uses photographs and videos as critical devices to overcome closures, limitations, and aporias of mainstream urban visions and build a dialogue, in many ways all to be imagined, between critical visual methodologies and critical urban theory.

1. INTRODUZIONE. – Immagini e città è un titolo elusivo. Sono tante le immagini che compongono il linguaggio visivo (carte, disegni, dipinti, ecc.), alcune delle quali (le carte in particolare) sono parte da sempre (e per sempre?) della scatola degli attrezzi della geografia. La storia della rappresentazione visiva della città è lunga, ricca e complessa. Come sottolinea Rose (2014), la percezione e interpretazione dell'urbano, ma anche le caratteristiche fisiche della città, sono storicamente mediate da molti tipi di immagini: dipinti, fotografie, film, mappe, disegni e *render* di progettisti, imprese di costruzioni e immobilari. Sono immagini prodotte con obiettivi diversi, da quelli puramente artistici a quelli propagandistici, e da soggetti diversi. Immagini di città sono infatti quelle degli artisti (non solo visivi: pensiamo all'immaginario urbano di tanti video musicali), dei professionisti (architetti, planner, fotografi e video-maker, registi, fotogiornalisti, ecc.) o delle tante persone che, ogni giorno, scattano fotografie e girano brevi video (che poi sempre più 'condividono' sui social media) delle città in cui abitano o passano un periodo di vacanza producendo quel "selfie del mondo", per riprendere il titolo del libro di D'Eramo (2017), nel tentativo (in verità impossibile) di fissare l'autenticità di ciò che è fotografato e ripreso. Come discusso anni fa da Crang (1997) con riferimento al cosiddetto "tourist gaze", ogni immagine è infatti, al contempo, un'immagine in sé e un insieme di pratiche, crea aspettative, spazi ed esperienze, pone il problema di come comprendere, studiare, analizzare, osservare la 'pratica di osservare'. Mitchell (2001) mette bene in evidenza la necessità di "squarciare il velo" che ammantava l'esperienza del vedere: le immagini hanno regole sintattiche e grammaticali proprie, presentano un elevato portato persuasivo, possono condurre a una più o meno cosciente mistificazione della realtà così come a una sorta di opacità dello sguardo data dalla sovraesposizione agli stimoli visivi, secondo un meccanismo di assuefazione per cui più vediamo meno siamo in grado di vedere.

La diversità delle immagini rende difficile (e probabilmente inutile) una riflessione che tenga insieme tutte le diversità ad esse connesse. Questo articolo riflette sulla città, la ricerca urbana e due tipi di immagini, le fotografie e i video. Con un'avvertenza: la maggior parte delle riflessioni nel campo della geografia visuale (e in generale delle *visual methodologies*) si concentra sulle immagini fotografiche, mentre quelle che compongono i video (e i film) sono quasi assenti. Secondo Jessica Jacobs (2016a e 2016b) ci sarebbe addirittura da chiedersi se video e film siano *visual research methods* o no e se il loro 'incasellamento visivo' non rischi di offuscarne le possibilità interpretative che, in effetti, rimangono per tanti versi inesplorate e spesso neanche formulate. Benché incomincino a diffondersi esperimenti e riflessioni sulle cosiddette *videographic* o *filmic geographies* (ad esempio, Jacobs Jessica, 2016a e 2016b; Aru *et al.*, 2018; Gandy, 2021), l'uso del video nella ricerca è (stato?) spesso guardato con sospetto sia per ragioni tecniche (e di costo, almeno fino all'avvento del digitale) sia per quella sorta di "metaphysical corrupting influence" (Garrett, 2011, p. 523) attribuita alla videocamera, sia, infine, più prosaicamente, per le difficoltà del riconoscimento di video e film nelle prassi accademiche di pubblicazione per le quali la diffusione del digitale potrebbe permettere una progressiva assunzione di conoscenza e consapevolezza del loro portato scientifico. Per questa ragione, l'articolo si concentra principalmente sulla fotografia, ma pone la questione dell'uso dei video nella ricerca poiché i due *medium* presentano alcune evidenti somiglianze, ma anche molte differenze (Metz, 1985). La prima differenza, la più evidente, è nella loro storicità. La fotografia è parte della cultura urbana dalla nascita della fotografia (e dalla nascita dell'*urban theory* occidentale di inizio Novecento), mentre così non è per il video. Ciò non significa che non esistano legami fra immagini video e città (come discusso ad esempio in Aru *et al.*, 2018), ma che la storia di tali legami è per tanti versi ancora da ricostruire in maniera sistematica almeno dal punto di vista delle scienze sociali e, in specifico, della geografia.

Nell'introduzione di *Picturing Place*, Schwartz e Ryan (2003) sottolineano come l'immaginazione geografica moderna si sia per tanti versi costruita (anche) attraverso la fotografia. Geografia e fotografia condividono quindi più dei luoghi studiati e fotografati: sono modi di vedere il mondo e specifici punti di vista sul mondo con i quali mettere fuori fuoco e/o in discussione i confini e la distinzione tra reale e immaginario, mondo materiale e mondo mentale, conoscenza pratica e riflessione. Per tanti versi, inoltre, storia della fotografia e storia urbana si avvicinano e si sovrappongono: come sostiene Wyly (2010), ricostruire la storia della fotografia è un modo per ricostruire il cambiamento del fenomeno urbano in sé, ma anche del modo di concettualizzare la città. La relazione fra fotografia e città è indagata da Rizov (2019) seguendo l'evoluzione di quella che chiama "the photographic city", una posizione ontologica in cui l'intreccio fra città e fotografia non privilegia né fotografia né spazio urbano, ma considera "both of its constituent discourses/practices/spaces to be aligned on an

interwoven continuum” (p. 774). Dal canto suo, la ricerca in campo urbano, non solo in ambito geografico (ad esempio, l’uso della fotografia in architettura; cfr. Zimmerman, 2014 e Vassallo, 2019), ha fatto da tempo ampio ricorso alle immagini con obiettivi diversi e in parte divergenti. Una distinzione importante dal punto di vista teorico ed epistemologico, ma anche in relazione alle diverse competenze pratiche necessarie (Lawton *et al.*, 2019), è fra le ricerche che indagano come la città sia rappresentata nel cinema, nei video e nella fotografia (Clarke D., 1997; Mennel, 2008; Tormey, 2012) e le ricerche che *producono* immagini (Gandy, 2021). In questo secondo ambito, inoltre, sono presenti ricerche molto diverse, quelle cioè che producono immagini come semplici illustrazioni, e usano le immagini unicamente come “a product for dissemination” (Jacobs Jessica, 2016a, p. 453), quelle che usano il linguaggio visivo come ‘strumento metodologico’ e quelle, invero meno frequenti e anche più problematiche, che si interrogano esplicitamente sul ruolo del linguaggio visivo *dentro* la ricerca, chiedendosi cioè cosa *fanno* le immagini e qual è il loro portato teorico e interpretativo (Hawkins, 2012 e 2015; Hunt, 2014; Jacobs Jessica, 2016b).

Questo articolo intende riflettere su quest’ultimo aspetto, ricostruendo criticamente la stretta relazione fra immagini e città e il modo in cui la rappresentazione video-fotografica della città dialoga con il cambiamento del modo di pensare, concettualizzare e conoscere l’urbano. La questione centrale su cui l’articolo pone l’attenzione è se e come produrre fotografie e video nel percorso di ricerca, e quindi studiare lo spazio urbano attraverso la camera e ri-guardare lo spazio urbano fotografato e filmato, sia un modo per affermare e praticare un approccio critico allo studio della città. Benché sia il linguaggio visivo sia la ricerca sulla città possano essere praticati in forme diverse, l’articolo si concentra quindi sul portato critico del linguaggio visivo nella ricerca urbana, discutendo le possibilità e i limiti di una *more-than textual research* per superare le chiusure, i limiti e le aporie delle visioni *mainstream* dell’urbano e costruire un dialogo, per tanti versi tutto da immaginare, fra *critical visual methodologies* e *critical urban theory*. Come costruire, dunque, uno spazio di riflessione in cui ricerca video-fotografica e ricerca urbana, immagini e parole, si nutrano e si potenzino vicendevolmente? In che modo le fotografie e i video possono essere usati per adottare un approccio critico all’urbano che, come scrivono Amin e Lancione (2022), richiede (almeno) di rifiutare di dare le cose per scontate, anche nel modo di pensare e teorizzare? O, ancora, seguendo Wyly (2010) e Doucet (2019), in che modo le fotografie e i video possono essere usati per svolgere i tre passaggi – *expose, propose, politicize* – di una *critical urban practice* (Marcuse, 2009)?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Expose in the sense of analyzing the roots of the problem and making clear and communicating that analysis to those that need it and can use it. Propose, in the sense of working with those affected to come up with actual proposals, programs, targets, strategies, to achieve the desired results. [...] Politicize, in the sense of clarifying the political action implications of what was exposed and proposed, and supporting organizing around the proposals by informing action” (Marcuse, 2009, p. 194).

L'articolo è organizzato nella maniera seguente. Dopo l'introduzione, il § 2 pone la questione della relazione fra fotografia e città, discute l'immaginario urbano sotteso alle immagini della *urban photography* e come i discorsi sull'urbano siano al contempo riflessi e riarticolati dalle immagini; il § 3 presenta il modo in cui la ricerca ha usato e usa le immagini e, a partire da alcuni esempi di ricerca in campo urbano che riconoscono il portato teorico e interpretativo del linguaggio visuale, si interroga sul possibile dialogo fra *critical visual methodologies* e *critical urban theory*. Le conclusioni, infine, ripercorrono il ragionamento seguito per sottolineare cosa implichi praticare una *more-than textual research* che superi la 'normale' gerarchia fra linguaggio visivo e linguaggio verbale e far sì che la cultura visuale, straordinariamente potente e straordinariamente intrecciata alla cultura urbana, divenga esplicitamente parte di una conoscenza critica dell'urbano che, riprendendo la *critical theory* di Michel Foucault (1978), scardini certezze, si nutra di dubbi e domande, mostri continuamente le ipotesi e le assunzioni su cui si basano le pratiche (anche di conoscenza) che accettiamo come 'normali'.

2. FOTOGRAFIA E CITTÀ: FRA MITO DELL'OGGETTIVITÀ E RICERCA DELL'IMPROVVISAZIONE. – *Documentary photography, urban photography, street photography*, fotografia di architettura, fotografia di paesaggio ecc. sono alcune delle diverse, e non perfettamente coincidenti, denominazioni usate per indicare quelle fotografie che si rivolgono a 'rappresentare' il fenomeno urbano, che nascono in città e fotografano la città, che dialogano, spesso in maniera implicita ma comunque potente, con diverse concettualizzazioni della città e con le ragioni e le occasioni per le quali la città è fotografata, così come con l'evoluzione delle tecniche fotografiche. Se la fotografia di metà Ottocento ritrae città vuote, ciò deriva anche dai lunghi tempi di posa allora necessari (Jacobs S., 2006). "La veduta dalla finestra a Le Gras" di Nicephore Niepce, del 1827, spesso indicata come la prima fotografia della storia (primato in sé poco rilevante e comunque contestato; Gilardi, 2000), è stata esposta per otto ore, ed è solo con lo sviluppo della tecnica della seconda metà dell'Ottocento che la diminuzione dei tempi di posa rese possibile fotografare soggetti immobili e poi quelli in movimento, il cui esempio più emblematico è costituito dalle fotografie di Eadweard Muybridge. Anche la diretta affiliazione della fotografia alla pittura ha limitato fortemente il portato espressivo del mezzo fotografico, parte di quella disputa "confusa" e "fuori luogo" che segnala la modificazione della funzione dell'arte "all'epoca della sua riproducibilità tecnica"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Una disputa importante, come scriveva Benjamin (1955), proprio perché concerne "il valore artistico dei reciproci prodotti [...], espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, oltrepassava il campo di visuale del secolo" (trad. it. 1998, p. 17).

La nascita e la diffusione dell'*urban photography* sono strettamente connesse alla documentazione della 'grande trasformazione' delle città europee di fine Ottocento e inizio Novecento. I reportage commissionati dalle amministrazioni pubbliche assumono un ruolo paradigmatico nella rappresentazione della modernità (Krauss, 2006): città e fotografia mostrano (e celebrano) l'avvento della modernità, di un'innovazione che si esprime nelle forme urbane, negli edifici e nelle strade così come nei progressi tecnici della fotografia. L'esempio probabilmente più famoso e conosciuto dell'*urban photography* ottocentesca è la campagna fotografica realizzata da Charles Marville per documentare la modernizzazione di Parigi sottoposta alla cura normalizzatrice (e di stabilizzazione sociale) del Barone Haussmann (Harvey, 2003).

Come fotografo ufficiale della città di Parigi, dal 1860 Marville documenta sistematicamente, attraverso le sue fotografie, ogni strada dei vecchi quartieri, fotografandole sempre due volte, prima e dopo la loro demolizione e ricostruzione, senza o quasi presenza di esseri umani. Per ogni fotografia, inoltre, è presente la didascalia ed è indicata la localizzazione precisa di modo che possano essere collegate alle carte. Le modalità di composizione delle immagini, infine, massimizzano le informazioni in esse contenute, senza lasciare spazio alla dimensione artistica, estetica e interpretativa (Krauss, 2019). A partire dal 1897, anche Eugène Atget ritrae la Parigi che va scomparendo per effetto della 'cura' haussmaniana. Anche la Parigi di Atget è 'nuda', spogliata dagli abitanti (Aru *et al.*, 2018), una città fantasma che mostra la povertà dell'esperienza della modernità descritta da Walter Benjamin (1933) o l'alienazione e la solitudine dell'individuo *blasé* di George Simmel (1903) e il cui "nascosto carattere politico" è così descritto da Benjamin (1955, trad. it. 1998): "Molto giustamente è stato detto che egli fotografava le vie come si fotografa il luogo di un delitto. Anche il luogo di un delitto è vuoto di uomini. Viene fotografato per avere indizi. Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico" (p. 16).

Le fotografie di Marville a Parigi, ma anche quelle di Thomas Annan a Glasgow (Boman, 2019) e quelle a Manchester e Leeds, a Berlino e Amburgo (Rose, 2014) sono indicative di uno specifico immaginario urbano e politico-sociale. Mostrano la volontà (e l'illusione) di usare le immagini per raccogliere e trasmettere informazioni in maniera chiara e oggettiva, mirano a eliminare la soggettività dello sguardo nello sforzo di dirigere la fotografia verso una presunta neutralità e ricondurla entro un regime di verità al servizio della pianificazione sinottica dello Stato (Scott, 1998). Uno sguardo ordinato è cioè considerato preconditione necessaria per una città ordinata: come scrive Rizov (2019),

with Marville's photographs, the abstract cartography of state planners saw itself reflected in an equally abstracted form, which simultaneously homogenized the city, and omitted any engagement with its human inhabitants. The ways in which this has been done is

through the photographic principles that were utilized in the production of space – lines of sight, uniform façades, mass ornamentation and centralised urban planning – so as to render space legible, transparent and easy to manipulate (pp. 774-775).

E, dal punto di vista fotografico, “The scale of Marville’s enterprise (about 900 pictures), the axial composition of the photographs, the suppression of sentimentality and the serial nature of the photographs, make the project a photographic equivalent to Haussmann’s method of urban planning” (Jacobs S., 2006, p. 114). Queste due lunghe citazioni mettono in evidenza la sovrapposizione fra le prime esperienze di *urban photography* e la concezione di pianificazione (e di città) sottesa alla trasformazione moderna della città europea.

Nonostante la fotografia si sia confrontata fin dall’inizio con la “visual complexity of a city as both an image and an experience” (Clarke G., 1997, p. 75), le fotografie delle città che si affacciano alla modernità operano quindi una drastica semplificazione. Capacità di trasmettere informazioni, obiettività, leggibilità e trasparenza del significato sono i principi generali dell’uso del linguaggio visivo che si vuole oggettivo e neutro (Rizov, 2019). Le fotografie sono cioè considerate (e usate) come rappresentazioni evidenti e oggettive della realtà, ritraggono la modernizzazione degli spazi urbani in maniera fredda e distante, quasi mai includono persone tanto da rendere ‘trasparente’ ciò che viene fotografato. In effetti, la modernità, e con essa anche la conoscenza della città moderna (Farinelli, 2003), privilegia, al limite della riduzione, l’occhio (e il guardare) per la percezione e la conoscenza del mondo (Ginzburg, 1979), producendo la separazione dell’occhio dal corpo e la rimozione del corpo dalla città<sup>3</sup>. La città senza corpi è la città moderna, un ‘insieme di cose’ (case, strade, piazze) funzionale allo sviluppo industriale, alle scelte politiche e agli immaginari sociali della borghesia imprenditoriale, ai valori dello sviluppo capitalistico, così come a rafforzare la legittimità e il controllo sociale dello Stato (Harvey, 2003)<sup>4</sup>. I principi di neutralità e oggettività dello sguardo rimandano alla razionalità panottica espressa nella volontà di controllo della nascente società industriale, nella fiducia delle possibilità di una conoscenza oggettiva e misurabile della città e nell’affermarsi del carattere di merce dello spazio (urbano) (Scott, 1998)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Sullo sguardo come strumento di indagine che si ferma solo alla superficie delle cose, cfr. Farinelli, 1992.

<sup>4</sup> Come scrive Farinelli (2003), “Nel Settecento, l’idea di città registra un evidente e straordinario rovesciamento: passa a significare non più gli uomini, ma le cose, le case” (p. 137). L’idea della città moderna è, come ricorda ancora Farinelli, quella codificata nell’*Encyclopédie*, cioè: “un insieme di più case disposte lungo le strade e circondate da un elemento comune che di norma sono mura e fossati” e, ancora, “ma per definire una città più esattamente, è una cinta muraria che racchiude quartieri, strade, piazze pubbliche e altri edifici” (*ibidem*).

<sup>5</sup> Sull’esigenza, e la volontà, di controllo sociale della società industriale, Ginzburg (1979) scrive: “negli ultimi decenni dell’Ottocento [...] vennero proposti da più parti, in concorrenza tra loro, nuovi sistemi di identificazione. Era un’esigenza che scaturiva dalle contemporanee vicende della

Con la diffusione della statistica, l'istituzione del catasto e di una serie di dispositivi che consentono di registrare e ordinare la città, ma anche con la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, la città moderna (e la stessa vita nella città) si riduce a un semplice problema di calcolo (Amin e Thrift, 2005).

Accanto alle immagini che ritraggono l'ordine come nuovo principio organizzatore dello spazio urbano moderno e celebrano l'ampiezza delle strade e dei viali, la magnificenza degli edifici pubblici e dei monumenti, non mancano sperimentazioni ed esempi che mostrano una città diversa. È la città dell'improvvisazione e del movimento, ripresa in uno dei primi film dei Fratelli Lumière (sul quale, Aru *et al.*, 2018), ma anche quella impressa nelle fotografie che ritraggono i gesti, lo 'stile di vita urbano', il fascino dell'imprevisto e del quotidiano (Wigoder, 2001). La fotografia urbana diventa *flânerie*, immersione nella folla che anima la quotidianità della vita, scoperta e riscoperta di quel flusso di avvenimenti, di quei gesti piccoli e banali, di quelle pratiche ordinarie, ambigue e sfuggenti dove sembra non capitare nulla e tutto accade. Questo genere di fotografia è spesso denominato *street photography*, un'etichetta sfuggente secondo Wigoder (2001), poiché indica al contempo il soggetto della fotografia – la strada, le persone, i negozi – e l'attività del/della fotografo/a, che agisce sia come documentarista sociale sia come *free-roaming* che proietta le proprie inclinazioni artistiche su ogni aspetto che vede, attratto dalla stravaganza e dall'improvvisazione. La *street photography*, inoltre, è stata accusata di adottare una visione apolitica della città e del mondo, criticata per l'atteggiamento eroico e maschilista e per l'ineguale relazione di potere che instaura fra chi fotografa e chi è fotografato (Rose, 2001)<sup>6</sup>. Questa critica, in realtà, dimentica o trascura il contributo di alcune fotografe (ad esempio, Vivian Maier; [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)) e, più in generale, può essere avanzata per ogni genere di fotografia (sulla visione maschile e coloniale del mondo di tutta la tradizione documentarista e fotografica, cfr. Azoulay, 2019).

Mentre le fotografie che rappresentano la città vuota presuppongono e si basano su un'idea di città perfettamente e oggettivamente conoscibile, le fotografie che ritraggono i gesti e le pratiche messe in atto dalle persone nello spazio della quotidianità del vivere urbano ritraggono il mutamento e l'imprevedibilità della città in sé. La città della fotografia è quindi, in realtà, il racconto di (almeno) due città (Jacobs S., 2006): una è vuota, deserta, rappresentata adottando uno sguardo

lotta di classe: il costituirsi di un'associazione internazionale dei lavoratori, la repressione dell'opposizione operaia dopo la Comune, le modificazioni della criminalità" (p. 24).

<sup>6</sup> Rose (2001) scrive: "To do street photography, it says, the photographer has to be there, in the street, tough enough to survive, tough enough to overcome the threats posed by the street. There is a kind of macho power being celebrated in that account of street photography, in its reiteration of «toughness». This sort of photography also endows its viewer with a kind of toughness over the image because it allows the viewer to remain in control, positioned as somewhat distant from and superior to what the image shows us" (p. 22).

topografico; l'altra è dinamica, piena di persone e attività, rappresentata attraverso un 'coinvolgimento diretto' (*embedded and embodied*). Fotografare città vuote o città piene non è però solo uno stile fotografico, ma è connesso a diverse e opposte idee di città. Anche la fotografia urbana si muove infatti dentro quell'opposizione fra dimensione fisica e dimensione sociale, fra la città come insieme di piazze, strade e edifici e la città delle persone e della vita (umana) che ha a lungo guidato il (continuo) tentativo, apparentemente banale e inutile, in realtà irrinunciabile (Sayer, 1984), di definire e concettualizzare l'urbano<sup>7</sup>. Se la città come insieme di strade e piazze è quella codificata dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, quella degli abitanti è celebrata in maniera un po' nostalgica e moralistica da Jane Jacobs (1961), ricercata nella critica della vita quotidiana da Henri Lefebvre (1958) e nelle tattiche della quotidianità da Michel de Certeau (1980). Mentre la prima deriva, non a caso, da uno sguardo topografico, la seconda adotta uno sguardo procesuale (Farinelli, 2003) in un'opposizione non solo teorica, ma fondamentalmente epistemologica e politica che è in realtà ancora presente. La semplificazione oggettivante dell'*urban age* (Brenner e Schmidt, 2014), basata sulla concettualizzazione dell'urbano in termini di numero di abitanti, è infatti solo un altro modo, usato adesso come già nel passato (Farinelli, 2003), per affermare l'unicità e la certezza dello sguardo topografico. Così come i due 'percorsi' individuati da Derickson (2015) nell'ambito della contemporanea teoria urbana rimandano, almeno nei loro tratti essenziali, alla solita distinzione fra dimensione fisica e dimensione sociale: da un lato, la tesi della *planetary urbanisation*, che adotta una visione topografica e ricostruisce relazioni e flussi in un mondo astratto, 'svuotato' della vita, dei desideri, delle attese delle persone (Ruddick *et al.*, 2018); dall'altro lato, il campo delle teorie urbane post e decoloniali, della *southern perspective* e dei *subaltern studies* che si concentra sulla dimensione sociale, sulle forme e le modalità di vita delle popolazioni attraverso lo sguardo partecipante ed *embedded* dell'etnografia, dando luogo a studi di caso come irriducibili singolarità (Jazeel, 2018).

La 'svolta infrastrutturale' negli studi urbani (per la quale, cfr. almeno Simone, 2019 e Amin e Thrift, 2020) permette invece di pensare in un'altra direzione, di 'tenere insieme' dimensione fisica e dimensione sociale, di superare l'opposizione fra generale e specifico (e in realtà tutte le opposizioni binarie presenti nella tradizione degli studi urbani) e confrontarsi con i limiti, o l'impossibilità, di una visione predefinita e certa degli spazi urbani. "Vedere come una città" (Amin e Thrift, 2020) è quindi una posizione teorica (e ontologica) sulla città che 'porta all'esistenza' quegli aspetti dell'urbano che sfuggono a un preventivo incasellamento nelle categorie interpretative dicotomiche – città/non città; globale/locale; tradizione/

<sup>7</sup> E forse anche l'eco della visione trascendente della città come regno dell'armonia e dell'ordine (il divino) e, all'opposto, del caos e del disordine (l'umano) (Eliade, 2006).

innovazione; fisico/sociale; natura/città ecc. – che strutturano, tradizionalmente, il modo di conoscere e pensare la (e agire nella) città. La città degli assemblaggi sociotecnici, dell'intreccio fra umano e non-umano, delle infrastrutture che, letteralmente, 'tengono insieme' la vita urbana, la molteplicità e il vitalismo immanente di corpi, infrastrutture, modalità e orientamenti mostra quindi che "le tante e diverse strade per conoscere (la città) non sono contraddittorie nemmeno filosoficamente" (Amin e Thrift, 2020, p. 42).

3. VISUALE E RICERCA URBANA: LE POSSIBILITÀ DI UNA *MORE THAN-TEXTUAL RESEARCH*. – Se la geografia è una disciplina visiva, andrebbe però chiarito "how, exactly" (Rose, 2003)<sup>8</sup>. Secondo Crang (2010) sarebbe proprio l'affermazione del contenuto 'necessariamente' visuale della geografia ad aver fortemente limitato e ritardato la piena assunzione della dimensione visuale nella ricerca. Anche Schwartz e Ryan (2003) segnalano il ritardo con cui (curiosamente) la ricerca geografica si è rivolta a indagare il rapporto fra immaginazione geografica e fotografia. In effetti, è solo dagli anni 2000 che le immagini, e tutto il loro portato di ambiguità e possibilità, entrano nel dibattito in maniera critica e riflessiva. Il libro di Rose del 2001 è probabilmente il primo e più influente contributo che invita a prendere le immagini seriamente, 'smonta' una concezione semplice delle immagini nell'ambito delle scienze sociali, sottolinea la necessità di considerare le condizioni e gli effetti sociali degli oggetti visivi e promuove la dimensione riflessiva di una *critical visual methodology*.

Le diverse discipline che concorrono a definire i 'nuovi metodi visuali' si confrontano tutte con alcune questioni che attraversano la ricerca sociale, come la riflessività, la collaborazione e l'etica, ma che assumono una declinazione particolare quando trattate dal punto di vista visuale (Pink, 2003), aprendo la riflessione intorno alla (ambigua) materialità delle immagini, al rapporto tra contesto e contenuto politico delle stesse e al loro essere parte di una visione del mondo definita nell'intreccio fra tecnologie, pratiche e conoscenze, alla posizionalità non solo di chi produce le immagini, ma anche di chi le guarda (Rose, 2001)<sup>9</sup>. La decostruzione post-strutturalista della relazione fra immagine e realtà (Rose, 2008; Hall, 2009), inoltre, ha progressivamente portato il linguaggio visivo a superare quel regime di verità proprio degli approcci realistici eredi delle prime esperienze di *urban photography*, riconoscendo così i limiti e i rischi di una concezione a-cri-

<sup>8</sup> Si vedano anche i contributi alla discussione di Crang (2003), Driver (2003) e Ryan (2003).

<sup>9</sup> Il carattere necessariamente situato della conoscenza è al centro delle riflessioni della geografia femminista e postcoloniale (cfr. almeno Rose, 1993 e 1997; McKittrick, 2006; Robinson, 2003 e Roy, 2016), ma si pone nel campo delle *visual methodologies* con particolare evidenza. La posizionalità della fotografia (e dei video) è infatti molto corporea: una foto o una ripresa è fatta da uno specifico punto di vista, da una specifica persona, con uno specifico stato d'animo ecc.

tica e a-problematica delle immagini (e della conoscenza) come ‘rappresentazione della realtà’<sup>10</sup>.

Nell’ambito della ricerca geografica sono ormai numerosi i testi che, più o meno criticamente, presentano le *visual methodologies* inserendole nel campo delle metodologie qualitative (Rose, 2001; Schwartz e Ryan, 2003; Crang, 2010; Bignante, 2011). Le metodologie visuali sono per lo più usate per svolgere indagini etnografiche, raccogliere dati e informazioni, promuovere il coinvolgimento e la partecipazione della popolazione (Aru *et al.*, 2018) con l’impiego di varie tecniche (*photo-voice*, *photo-elicitation*, *auto-photography* ecc.) o, infine, e in maniera più tradizionale, per illustrare i risultati delle ricerche in articoli e libri. In sostanza, come sostiene Crang (2010),

a sensitive use of visual methods [...] we might sketch out a variety of strategies which range from attempts to disrupt the assumptions of visual truth, to those that use the aesthetic registers to emphasise a creativity – an artistry – and a form of knowledge founded not on verisimilitude but creative expression, to approaches that focus on what cannot be shown and finally those who point to limits of representation (p. 215).

Benché la presunta oggettività dell’atto del vedere (lo vedo, quindi esiste) e la presunta innocenza delle immagini siano per tanti versi superate dal dibattito, meno frequente, e anche più problematica, è una riflessione sul significato teorico-intepretativo del pensare e fare ricerca con le immagini. Wyly (2010) si chiede: “It is no longer clear that the first priority of critical visual theory [*cioè smontare la concezione realistica delle immagini*, ndr] is necessary. In an age of widespread and easy photomanipulation – when the word «photoshop» is routinely used as a verb – who needs to be reminded to view photographs critically?” (p. 502). In altre parole, le tecnologie che permettono di manipolare le immagini sono ormai diventate di uso comune, l’ultima ‘prova’ dell’inconsistenza della visione realista delle immagini, di modo che, invece di continuare a ribadire che le immagini non sono la realtà, perché non fare un passo avanti e aprire un’altra stagione di ricerca per la *critical visual theory*? Una stagione di ricerca rivolta ad indagare (e praticare) gli approcci visivi in termini interpretativi, chiedendosi cioè esplicitamente qual è il portato teorico del fare ricerca con le immagini non solo analizzandole, ma *producendole*.

Le opportunità di una “more interpretative photography” (Arnold, 2021) e, più in generale, di un *more interpretative visual approach*, sono tanto più evidenti

<sup>10</sup> Sui limiti e i rischi di una concezione a-critica e a-problematica della geografia come ‘rappresentazione della realtà’, cfr. le interrogazioni epistemologiche sul rappresentazionalismo sotto forma di critica della ragione cartografica di Farinelli (1992; 2009) e Olsson (2007); sui limiti della conoscenza come rappresentazione, cfr. Rorty (1979) e la critica dell’idea secondo la quale la conoscenza sia una sorta di specchio in grado di riflettere in maniera accurata e adeguata, quando le cose vanno correttamente, la complessità del mondo esterno.

nell'ambito della ricerca urbana. Rose (2014) ricostruisce la lunga e complessa storia delle rappresentazioni visive della città a partire da come i ricercatori e le ricercatrici che studiano la città usino o creino immagini per comprendere cosa sia l'urbano e, al contempo, come i discorsi sull'urbano si riflettano e siano riarticolati nelle immagini. Secondo Rose, la relazione fra cultura visiva e cultura urbana dà origine a tre posture principali: l'immagine è cioè usata come dispositivo rappresentativo, per rappresentare la città e/o documentarne il cambiamento; come dispositivo evocativo, per evocare le *affective dimensions* dell'urbano (trasmettere sentimenti, emozioni, stati d'animo, stati affettivi, effetti sensuali); come dispositivo performativo, per ricreare e potenziare l'esperienza urbana attraverso l'interazione con le pratiche sociali<sup>11</sup>.

In realtà, esiste anche un'altra postura, almeno potenzialmente. L'immagine può cioè essere usata come dispositivo critico per decostruire le visioni *mainstream* dell'urbano e aprire un dialogo fra *critical urban theory* e *critical visual methodologies* (Wyly, 2010; Doucet, 2019). Adottare questa postura, o almeno provarci, richiede di muoversi "beyond disillusionment": "rather than focusing on the limitations of photography, we can, and we should focus the possibilities of photography to be part of conversations about our understanding of urban space" (Doucet, 2019, p. 413). In maniera più esplicita, Wyly (2010) scrive: "If we are to save the cities, we must use photographs to start conversations, and strategically to alternate between documenting (certain aspects of) realities (from certain perspectives), imagine alternative realities, raising questions, challenging assumptions, and inspiring imaginative cities – urban places that could be made real" (pp. 524-525). La proposta di Wyly può essere riformulata come definizione di un percorso di sperimentazione e ricerca che riconosca il potere delle immagini dato dalla loro verosimiglianza (connesso al loro ruolo documentario) e, al contempo, dalla loro capacità di costruire un immaginario spaziale che si stratifica nella nostra memoria (e nella memoria collettiva) divenendo parte della città, contribuendo (come i testi che scriviamo e i nostri posizionamenti teorico-metodologici; cfr. Amin e Lancione, 2022) alla sua creazione e continua riproduzione, di aprire e chiudere opportunità e moltiplicare o ridurre i possibili nessi e le possibili relazioni<sup>12</sup>. In questo senso è una proposta eminentemente politica.

<sup>11</sup> La relazione fra visuale e urbano alla base delle ultime due posture si inserisce nelle *non-representational/more-than representational theories* al cui interno le immagini permettono di indagare "the onflow of everyday life" (Thrift, 2008, p. 5) "via embodied and environmental affordances, dispositions and habits" (Anderson e Harrison, 2010, p. 7), e interrogare la dimensione materiale degli spazi, come ad esempio in Latham e McCormack (2009) che scrivono: "the generation of images can [...] work to foreground the peculiar quality of materiality to which non-representational approach to the urban encourage us to attending; materiality as distributed, relational and obdurate. In this sense images provide ways of thinking the materialities of cities in movement and stillness" (p. 256).

<sup>12</sup> Un'idea che si collega alla 'storica' interpretazione della fotografia di Susan Sontag (1977) e Roland Barthes (1981). Entrambi evidenziavano il potere della fotografia dato dalla verosimiglianza delle immagini, che tende a negare la possibilità di ricordare 'altri ricordi' e a mascherare le influenze e i pregiudizi che si annidano al loro interno.

La dimensione politica della ricerca in campo urbano è un dato che possiamo dare per assodato. Quanto e come essa sia parte delle ricerche urbane che adottano un approccio visivo è invece meno chiaro considerando la ‘lunga storia’ di neutralità e trasparenza dell’*urban photography*, la ‘disputa’ intorno al *machismo* della *street photography* (Rose, 2001) e, in generale, la tardiva assunzione delle potenzialità critiche dei *visual approach* precedentemente discussi. Alcune esperienze, tuttavia, segnano una discontinuità in questo campo e, seppure con obiettivi diversi e a tratti discordanti, producono immagini come parte dell’attività di ricerca e prefigurano possibili modi per definire percorsi di ricerca che adottino una postura critica sia nell’approccio visuale sia nei confronti dell’oggetto/soggetto fotografato e/o filmato.

I già citati Wyly (2010) e Doucet (2019), ad esempio, si pongono esplicitamente l’obiettivo di usare il visuale in relazione al dibattito (ampio, variegato e spesso controverso) delle teorie urbane critiche e usano il linguaggio fotografico per ‘smontare’ la concezione *mainstream* dell’urbano. Wyly, in particolare, considera la fotografia come un modo “per iniziare una conversazione” sull’urbano che si allontani da forme di conoscenza predefinite e solite, discute l’uso strumentale di immagini ‘sensazionalistiche’ e richiama i vantaggi interpretativi di un uso pacato e semplice del linguaggio visivo. Le immagini non ci dicono tutto, scrive Wyly, ed è necessario riconoscere e capire che le fotografie non ci parlano delle condizioni di possibilità, cioè del come un’immagine è stata prodotta; non ci parlano di cosa capiti al di fuori della ‘fetta’ spazio-temporale che hanno catturato; non ci parlano, infine, del potere che esse hanno e che può essere usato per rafforzare lo *status quo* oppure per sfidarlo e inserirsi nella scissione fra “l’attuale e il possibile” richiamata da Brenner (2009) come uno dei caratteri fondativi di una *critical urban theory*. Nell’articolo di Wyly, le fotografie mostrano le molteplici stratificazioni, i molteplici spazi, le molteplici vite presenti a Baltimora, discutendo l’inconsistenza ‘solidificata’ dell’immagine stereotipata della città presentata nella serie televisiva *The Wire*. Ma le fotografie non sono (e non possono stare da) sole. Proprio perché le immagini non ci dicono tutto, esse richiedono di essere accompagnate da un insieme di pratiche di ricerca non visive: leggere, scrivere, parlare, ascoltare. Dal canto suo, l’articolo di Doucet (2019) propone un modo abbastanza canonico (fotografare e rifotografare lo stesso luogo) per discutere il cambiamento urbano di Toronto, mostrando le tante Toronto che coesistono e confliggono, ognuna diversa non solo in sé, ma anche nelle forme, nelle logiche e nei tempi del mutamento. Sono tre gli aspetti rilevanti per i nostri fini. In primo luogo, l’uso di fotografie di archivio e di fotografie prodotte dall’autore, intrecciando cioè sia gli studi più consolidati nell’ambito dei *visual methods* (analizzare le immagini prodotte da altri) sia quelli più innovativi o meno consueti (produrre immagini nella ricerca così come si producono testi, elaborazioni di dati statistici, mappe...); in secondo luogo, la

genealogia della *repeat photography* nel campo delle scienze naturali, che ricerca e richiede esattezza e competenza tecnica; in terzo luogo, infine, l'uso delle 'immagini ripetute' di luoghi ordinari in città ordinarie (Robinson, 2006) per discutere le immagini iconiche della città e il loro portato normalizzatore di pratiche e forme 'altre' dell'abitare, interrogarsi criticamente sulle trasformazioni della città, riconoscendo le differenze e la selettività spaziale dei molteplici strati di disuguaglianza sedimentati nell'ambiente costruito.

Altri due esempi usano il video e mettono in evidenza altri aspetti della produzione di immagini nella ricerca, in relazione sia al diverso *medium* utilizzato (usare il video richiede la partecipazione di un gruppo di persone più ampio e diversificato di quanto sia comune per la maggior parte dei progetti accademici, così come necessita di finanziamenti molto più elevati rispetto a programmi di ricerca più tradizionali; Gandy, 2009) sia al modo in cui le immagini diventano parte di una visione critica dell'urbano. Il primo esempio è il documentario realizzato nel 2017 da Michele Lancione, *A Inceput Ploaia/It started raining*, sulle lotte della popolazione, in gran parte Rom, di un quartiere di Bucarest a seguito degli sgomberi forzati dalle loro abitazioni<sup>13</sup>. Il documentario non è solo, ma è parte di una ricerca di lungo periodo (per la quale cfr. Lancione, 2017a; 2022), è accompagnato da altri materiali visivi (fotografie e video) ed esprime uno specifico *ethos* in cui la dimensione visiva della ricerca riveste un ruolo centrale nella pratica di un'etica micropolitica/minore che si muove continuamente "from the molecular to the molar, and back again", richiede di "re-shuffle things constantly, to link, de-link and re-link them" ed è "an unavoidably collective enterprise, not something «owned», «started» or «performed» by the researcher only" (Lancione, 2017b, p. 574 e 575). Ciò che il lavoro di Lancione mette in evidenza è il ruolo della ricerca visiva come ricerca performativa, strettamente contestuale, aperta a muoversi in uno 'spazio terzo' tra mondo accademico e attivismo. Con riferimento al "vedere come una città" di Amin e Thrift (2020), 'vedere come Bucarest o come Vulturilor 50' (l'indirizzo del centro di Bucarest dove sono stati realizzati gli sfratti e dove è messa in atto la protesta) è assunto da Lancione come punto di vista da cui discutere criticamente le azioni di tutti i soggetti in campo, usare l'attenzione visiva al piccolo e al dettaglio per produrre una lettura critica dell'urbano che non si inserisce all'interno di grandi quadri teorici, ma nasce nella materialità delle infrastrutture che 'tengono insieme' vite, corpi e conflitti 'sul terreno', mostrare le difficoltà, tecniche e pratiche, della ricerca visiva, i limiti, nostri e dei mezzi tecnici che abbiamo a disposizione e sappiamo usare. Il secondo esempio è il film-documentario di Matthew Gandy, intitolato *Natura Urbana: the Brachen of Berlin*<sup>14</sup>. Anch'esso è parte di una

<sup>13</sup> [www.ainceputploaia.com](http://www.ainceputploaia.com).

<sup>14</sup> [www.naturaurbana.org](http://www.naturaurbana.org); *Natura Urbana* è il secondo film di Gandy che aveva già realizzato nel 2007 *Liquid City*, anch'esso parte di un percorso di ricerca più ampio (Gandy, 2009).

ricerca di lungo periodo (per la quale cfr. Gandy, 2022) che mette in discussione la dicotomia urbano/naturale e, concentrandosi in particolare sui *terrain vague*, cioè gli spazi ‘verdi’ marginali, non pianificati o designati come parchi o corridoi naturalistici, mostra la vita umana e non umana presente al loro interno, supera l’idea dello scarto, della rovina, del vuoto e contribuisce alla loro risignificazione anche dal punto di vista politico. Oltre ad aver realizzato il film, Gandy (2021) riflette sul significato metodologico ed epistemologico del fare ricerca in questo modo, discute i limiti e i vantaggi di tale scelta e, in specifico, “the serendipitous quality to filmmaking, and its reception, that underlines the distinctive epistemological contribution of film to diverse fields of critical inquiry” (p. 620) e sottolinea in che modo il montaggio e altri passaggi tecnici necessari alla produzione e visione di un film svolgano un ruolo chiave nei percorsi teorici ed interpretativi “to generate new lines of thought” (p. 620).

4. CONCLUSIONI. – La ricerca che usa la fotografia e il video per esplorare la realtà (urbana) non si esercita (solo) nella produzione di immagini. Ovviamente scattare fotografie e girare video è fondamentale. Ma il momento dello scatto non è necessariamente il più importante e sicuramente non è l’unico: “photography is an event that is not conditioned by the eventual production of a photograph” (Azoulay, 2010, p. 12). Il linguaggio visuale introduce molto di più nella ricerca oltre a delle fotografie e a dei video. Introduce cioè la moltiplicazione dei tempi (il lavoro sul campo, l’acquisizione delle fotografie, la lavorazione successiva, le selezioni, il guardare e riguardare video e fotografie, il montaggio ecc.) e degli sguardi con cui guardare. La moltiplicazione degli sguardi è insita in una concezione delle immagini fotografiche e video non come prodotto di un unico punto di vista, ma come “the product of an encounter of several protagonists” (Azoulay, 2010, p. 11); non come rappresentazione mimetica del mondo, ma come indizi e tracce che rivelano la ‘molteplicità ontologica’ e la ‘contingenza radicale’ dell’urbano (Roy, 2016), il suo non essere ‘fissabile’ in scatole concettuali e visive.

Gli esempi richiamati, seppure molto diversi fra loro, ci parlano tutti di questa molteplicità e di questo dialogo. Il loro interesse risiede, in primo luogo, nell’uso del visuale all’interno di un percorso di ricerca, spesso di lungo periodo (Lancione e Gandy; cfr. *supra*), in cui sono usati insieme ad altri linguaggi: la ricerca è cioè non solo visuale, ma anche esplicitamente *more-than-textual*. In tutti i casi, inoltre, ciò che appare rilevante non è tanto la metodologia visiva adottata (ad esempio, le fotografie pubblicate nei due articoli di Wyly e Doucet non sono né particolarmente belle, né sofisticate, né prevedono e si basano su forme più o meno innovative di coinvolgimento e partecipazione delle popolazioni), ma il significato assegnato alle immagini all’interno del percorso di ricerca. Entrambi questi aspetti mettono in evidenza un elemento apparentemente banale, ma in realtà rilevante:

le immagini dicono qualcosa, sono utili per certi obiettivi, ma non dicono tutto né sono utili per ogni obiettivo. Il linguaggio visuale è cioè uno dei linguaggi che abbiamo a disposizione per fare ricerca: non c'è solo il linguaggio verbale (o quello numerico), ma, come mostrano gli esempi richiamati, anche quello visivo, e in specifico la produzione di fotografie e video, ha, o può avere, un ruolo teorico-interpretativo proprio. Riconoscere e praticare il portato teorico del linguaggio visivo *nella* ricerca richiede però di chiarire il, o almeno posizionarsi nel, rapporto tra i diversi linguaggi che compongono la ricerca e, in specifico, fra linguaggio verbale e linguaggio visuale, fra fotografie, video e parole.

La relazione fra immagini e parole, in specifico nel campo della fotografia, rimanda, tradizionalmente, alle didascalie (Newhall, 1952) che non solo accompagnano le immagini, ma influenzano direttamente il modo in cui le guardiamo e il significato che assegniamo loro. Un esempio del passato chiarisce questo aspetto. “L'autoritratto in posa da annegato” di Hippolyte Bayard del 1840 rappresenta, come recita la didascalia (e un testo di accompagnamento), la morte di Bayard, in realtà non vera. Nella storia della fotografia (Gilardi, 2000), l'immagine è considerata il primo esempio di ‘messa in scena’ fotografica che ‘tradisce’ il realismo allora considerato proprio del mezzo fotografico, ma anche una chiara esemplificazione del ‘potere’ della didascalia (e in sostanza della parola) sulla fotografia. Nel 1931, Walter Benjamin si chiedeva: “la didascalia non diventerà la parte più importante della fotografia?” (trad. it., 2015, p. 39). Nonostante siano (o possano essere) spesso molto brevi, le didascalie sono potenti e il loro ruolo è dichiaratamente controverso (Mitchell, 2001). Tale controversia deriva dall'ambigua relazione fra parole e immagini, tradizionalmente inserita in una sorta di gerarchia dei linguaggi che assegna un contenuto conoscitivo diretto alla parola, mentre le immagini sono considerate come semplici illustrazioni dei contenuti del testo e ‘prova’ che ciò che è scritto è ‘vero’ o ‘corretto’. Spesso, come scrive Garrett (2011), “even «visual geographers» seem to harbour some reservations about photography’s ability to be singularly situated as a method, usually viewing it as supplementary to text” (p. 522). Rose (2001), ad esempio, distingue il ruolo della fotografia nella ricerca in fotografia di supporto e fotografia di supplemento la cui interpretazione, in entrambi i casi, è sempre lasciata alle parole, siano esse quelle dei/delle ricercatori/ricercatrici o di chi guarda le immagini.

Se inseriamo il linguaggio visivo nella ricerca come fanno gli esempi prima richiamati, la tradizionale gerarchia fra immagini e parole inizia a scricchiolare e non è più trattabile (solo) in termini di didascalie, né attraverso un uso puramente strumentale delle immagini come rappresentazione visiva della verità o correttezza dei contenuti dei testi o, al limite, come costruzione multisensoriale dell'esperienza di essere in un luogo. Sia Gandy sia Lancione, ad esempio, usano immagini e parole lavorando orizzontalmente fra e con diversi linguaggi, traendo informazio-

ni e dati da diverse fonti, sperimentando una ricerca urbana che parla con “voci diverse” (Amin e Thrift, 2020). La necessità di smuovere la tradizionale gerarchia fra immagini e parole nell’ambito della ricerca urbana non è solo praticata negli esempi citati, ma concettualizzata da Aranbidoo e Delory (2020) che propongono una prospettiva eterodossa in cui “neither the photographic image nor the plain text can claim to be the primary narrator” (p. 409). O, ancora, da Baloji e De Boeck (2016), che fanno riferimento al *photowriting*, in cui “the pictures and texts are intended to query, complement, and enlarge one another” (Tedlock, 2011, p. 108) non solo per costruire una collaborazione fra i diversi linguaggi, ma come parte di una *critical decolonial practice* che indaga la molteplicità dell’abitare nel Congo urbano contemporaneo, scava fra l’eredità (post)coloniale e le promesse di un futuro urbano neoliberalista e fornisce una diversa immaginazione spaziale non solo dell’Africa centrale, ma dell’urbano in Africa e altrove.

La ridefinizione della gerarchia fra immagini e parole mette in evidenza un ulteriore passaggio. Mentre il linguaggio verbale riesce, quando va bene, a seguire ed esplorare un significato, il dialogo con il linguaggio visivo, nell’articolazione di fotografie e video, rende com-possibili tanti significati, rende compresenti più voci, entra esplicitamente nella molteplicità dell’assemblaggio urbano di cui è già esso stesso parte (Lancione). Come le parole, ma in maniera diversa dalle parole, le immagini alludono a futuri possibili, mostrano la pluralità delle possibili alternative. Negli esempi richiamati, i molti linguaggi usati nella ricerca rivestono ruoli differenti. Pur rischiando di schematizzare in maniera eccessiva il ragionamento, ci sembra che tutti gli autori usino le parole che compongono gli articoli e i libri come degli ‘ancoraggi’ che ‘fissano’ il ragionamento, almeno temporaneamente, per poi riaprirlo; le fotografie sono invece usate per indicare e suggerire ipotesi, aprire conversazioni (Wyly) e porre domande (Doucet); i video, infine, per sovvertire certezze, mostrare l’inatteso, il non riconosciuto (Gandhy) e/o il disturbante (Lancione).

Il rapporto fra linguaggio visivo e linguaggio verbale interroga però in maniera diversa fotografie e video. Le immagini che compongono i video hanno un diverso rapporto con la parola rispetto alle fotografie: il video, nella maggior parte dei casi, presuppone l’uso dell’audio, cioè di un altro linguaggio che può trasmettere a sua volta parole e/o suoni, allargando il video nel tempo e nello spazio<sup>15</sup>. Essendo un *medium* non esclusivamente visivo, anzi quello “which most wholly conjures a multisensual facsimile of experience” (Garrett, 2011, p. 532), nei video le parole accompagnano le immagini e le immagini le parole, senza una precisa e definita gerarchia fra i due linguaggi. In questo modo, i video offrono una forma alterna-

<sup>15</sup> Secondo Metz (1985), ad esempio, “Even when the film is only two minutes long, these two minutes are *enlarged*, so to speak, by sounds, movements, and so forth” (p. 81).

tiva di rappresentazione e indagine, qualcosa di intrinsecamente diverso, in termini di produzione e consumo, dal testo scritto e dalle fotografie. Tale differenza rimanda in primo luogo alla rigidità del linguaggio fotografico (che è poi più o meno la stessa del linguaggio verbale, almeno per quanto riguarda la – presunta – staticità e linearità del discorso). Come scrivono De Boeck e Plissard (2004) “the city constantly remains out of focus, its energy and movement refusing to be frozen either in linear text or in static images” (p. 409). La fotografia, infatti, cattura momenti transitori: è ‘istantanea’, non processuale, effimera (Arnold, 2021). Il tempo della fotografia è immediato e irripetibile per chi la realizza; dilatato ed elastico per chi la osserva (“a free rewriting time”; Metz, 1985, p. 81). Il video, invece, prevede (e si basa) su un processo che si svolge nel tempo, di modo da renderlo uno strumento particolarmente potente nell’indagare l’urbano, in specifico nelle ricerche che riprendono la *rhythmanalyse* lefebvrina o in quelle inscritte nel campo delle *more-than-representational/more-than-human geographies* (Lorimer, 2010; Paterson e Glass, 2020). Il video, in effetti, cattura il movimento, il fluire e i ritmi della vita urbana (e dell’urbano in sé) in un flusso che non può essere mantenuto né fermato. Tuttavia, intersecando linguaggio visivo e linguaggio verbale, sia Wyly sia Doucet usano la fotografia per indagare non solo il continuo mutamento della città, ma l’intrinseca molteplicità e frammentarietà dell’urbano. Un uso ‘dinamico’ della fotografia, e più in generale del linguaggio visivo, che chiama in causa la dimensione tecnica: la composizione delle fotografie, la tecnica e lo stile fotografico, la selezione delle fotografie e la loro organizzazione in sequenze, ma anche le tecniche di montaggio dei video assumono infatti negli esempi citati un ruolo non solo tecnico, ma interrogano le possibilità, le difficoltà e i limiti pratici e *more-than-human* connessi all’uso di strumenti e dispositivi (come riconosce soprattutto Lancione). Più radicalmente, Matthew Gandy prefigura la possibilità, per tanti versi tutta da esplorare, che le scelte tecniche nella produzione e composizione delle immagini contengano e producano specifici posizionamenti teorici e interpretativi. Un cambiamento che richiede di essere concettualizzato come fa, ad esempio, Arnold (2021), che scrive: “more than a change in how elements are arranged visually and estetically within a frame, changing how images are composed indicates an important, often spontaneous and intuitive step in analysis” (p. 11). O come propongono Doel e Clark (2007) secondo i quali “montage expresses an unhinged world of «ands» and «buts»” (p. 901).

In sostanza, ogni scelta, ogni azione apparentemente solo tecnica esprime il dubbio, la sospensione, le domande, le intuizioni. Riguardare le fotografie e i video, montare e rimontare i *frame*, fare nuove selezioni di immagini e anche trasformarle porta a rivedere e a ripensare le cose viste, a ridefinirle, a riaprire continuamente verso nuove possibili interpretazioni. Negli esempi di Wyly e Doucet, la dimensione tecnica del linguaggio fotografico permette di interrogare il dispiegarsi

del divenire urbano come un processo incompleto e incerto (Roy, 2016), il significato dell'abitare un processo piuttosto che i luoghi in un campo allargato di opportunità e vincoli in cui "just as in this act of photography, residents risk multiple exposures, that often can't be clearly separated or defined" (Simone, 2019, p. 992). Le scelte fotografiche, la composizione delle immagini, il montaggio dei video non sono quindi solo una scelta estetica o tecnica estranea al percorso conoscitivo, ma rimandano direttamente al piano interpretativo (Gandy). Il modo in cui si fanno le immagini (e le si lavora successivamente) 'reagisce' a ciò che osserviamo e a ciò che intuiamo nell'osservazione in una sorta di inferenza visiva che può avvenire prima che sia possibile averne una comprensione testuale o verbale (Lancione). Se quindi il linguaggio verbale crea una necessaria (seppur instabile) certezza nella riflessione sull'urbano, il linguaggio visivo, partendo dall'atto del vedere cose 'visibili' e 'verosimili', apre il ragionamento a cambiamenti e interrogazioni. Tutti gli esempi richiamati accettano esplicitamente la necessità di non semplificare, di assumere la complessità, di produrre una conoscenza parziale e provvisoria, ricorsiva e incompleta che si alimenta di domande e dubbi. Attraverso le fotografie e i video, costruendo relazioni 'aperte' fra linguaggio visivo e linguaggio verbale e muovendosi con e attraverso gli aspetti più strettamente tecnici del linguaggio visivo, essi compongono una sorta di moltiplicazione dei piani di lettura con cui indagare l'incerto, sovrapporre interpretazioni, esplorare intuizioni, mettere continuamente in discussione la parzialità e instabilità della conoscenza urbana e contribuire così a 'smuovere' le certezze che naturalizzano lo *status quo* presentandolo come unico mondo possibile.

## Bibliografia

- Amin A. e Lancione M. (2022). Introduction: Thinking Cities from the Ground. In: Amin A. e Lancione M., a cura di, *Grammars of the urban ground*. London: Duke.
- Id. e Thrift N. (2005). *Città. Ripensare la dimensione urbana*. Bologna: il Mulino (ed. or. 2001).
- Id. e Id. (2020). *Vedere come una città*. Milano: Mimesis (ed. or. 2017).
- Anderson B. e Harrison P. (2010). The promise of non-representational theories. In: Anderson B. e Harrison P., a cura di, *Taking-place: non-representational theories and geography*. Farnham: Ashgate.
- Aranbidoo P. e Delory C. (2020). Photography as Urban Narrative. *City*, 24(1-2): 407-422. DOI: 10.1080/13604813.2020.1739413
- Arnold E. (2021). Photography, Composition, and the Ephemeral City. *Area*, 53(4): 659-670. DOI: 10.1111/area.12725
- Aru S., Jampaglia C., Memoli M. e Puttilli M. (2018). *L'emozione di uno spazio quotidiano. Parole, racconti, immagini di Sant'Elia - Cagliari*. Verona: OmbreCorte.
- Azoulay A. (2010). What is a Photograph? What is Photography?. *Philosophy of Photography*, 1(1): 9-13. DOI: 10.1386/pop.1.1.9/7

- Ead. (2019), *Potential History. Unlearning Imperialism*. London: Verso.
- Barthes R. (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi (ed. or. 1981).
- Benjamin W. (2015). *Piccola storia della fotografia*. Milano: Abscondita (ed. or. 1931).
- Id. (2018). *Esperienza e povertà*. Roma: Castelvecchi (ed. or. 1933).
- Id. (1998). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi (ed. or. 1955).
- Bignante E. (2011). *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*. Bari: Laterza.
- Boman C. (2019). At Home in the Victorian City? Revisiting Thomas Annan and the Social Contexts of Early Urban Photography. *History of Photography*, 43(1): 27-46. DOI: 10.1080/03087298.2019.1600860
- Brenner N. (2009). What is critical urban theory?. *City*, 13.2/3: 198-207. DOI: 10.1080/13604810902996466
- Id. e Schmid C. (2014). The 'Urban Age' in question. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(3): 731-755. DOI: 10.1111/1468-2427.12115
- Clarke D., a cura di (1997). *The Cinematic City*. London: Routledge.
- Clarke G. (1997). *The photograph*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Crang M. (1997), Picturing practices: research through the tourist gaze. *Progress in Human Geography*, 21(3): 359-373. DOI: 10.1191/030913297669603510
- Id. (2003). The Hair in the Gate: Visuality and the Geographical Knowledge. *Antipode* 35(2): 238-243. DOI: 10.1111/1467-8330.00321
- Id. (2010). Visual Methods and Methodologies. In: DeLyser D., Herbert S., Aitken S., Crang M. e McDowell L. a cura di, *The Handbook of Qualitative Geography*. London: Sage.
- D'Eramo M. (2017). *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*. Milano: Feltrinelli.
- De Boeck F. e Plissard M.-F. (2004). *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Ghent: Ludion.
- Id. e S. Baloji (2016). *Suturing the city. Living together in Congo's urban worlds*. London: Autograph ABP.
- De Certeau M. (1980). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Derickson D.K. (2015). Urban geography I: Locating urban theory in the 'urban age'. *Progress in Human Geography*, 39(5): 647-657. DOI: 10.1177/0309132514560961
- Doel M.A. e Clark D.B. (2007). Afterimages. *Environment & Planning D: Society and Space*, 25(5): 890-910. DOI: 10.1068/d436t
- Doucet B. (2019). Repeat photography and urban change. *City*, 23(4): 411-438. DOI: 10.1080/13604813.2019.1684039
- Driver F. (2003). On Geography as a Visual Discipline. *Antipode*, 35(2): 227-231. DOI: 10.1111/1467-8330.00319
- Eliade M. (2006). *Il sacro e il profano*. Torino: Bollati Boringhieri (ed. or. 1957).
- Farinelli, F. (1992). *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Id. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.
- Id. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- Foucault M. (2015). *Qu'est-ce que la critique? Suivi de La culture de soi*. Paris: Vrin (ed. or. 1978).
- Gandy M. (2009). Liquid city: reflections on making a film. *Cultural Geographies*, 16(3): 408-503. DOI: 10.1177/1474474009105055

- Id. (2021). Film as Method in the Geohumanities. *Geohumanities*, 7(2): 605-624. DOI: 10.1080/2373566X.2021.1898287
- Id. (2022). *Natura urbana: urban constellations in urban space*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Garrett B.L. (2011). Videographic geographies: Using digital video for geographic research. *Progress in Human Geography*, 35(4): 521-541. DOI: 10.1177/0309132510388337
- Gilardi A. (2000). *Storia sociale della fotografia*. Milano: BrunoMondadori.
- Ginzburg C. (1979). Spie. Radici di un paradigma indiziario. In: Gargani A., a cura di, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto fra sapere e attività umane*. Torino: Einaudi.
- Hall T. (2008). The camera never lies? Photographic research methods in Human geography. *Journal of Geography in Higher Education*, 33(3): 453-462. DOI: 10.1080/03098260902734992
- Harvey D. (2003). *Paris, Capital of Modernity*. London: Routledge.
- Hawker R. (2013). Repopulating the Street: Contemporary Photography and Urban Experience. *History of Photography*, 37(3): 341-352. DOI: 10.1080/03087298.2013.798521
- Hawkins H. (2012). Geography and Art. An Expanding Field: Site, the Body and Practice. *Progress in Human Geography*, 37(1): 52-71. DOI: 10.1177/0309132512442865
- Ead. (2015). Creative geographic methods: knowing, representing, intervening. On composing place and page. *Cultural Geographies* 22(2): 247-268. DOI: 10.1177/1474474015569995
- Hunt M. (2014). Urban Photography/Cultural Geography: Spaces, Objects, Events. *Geography Compass*, 8(31): 151-168. DOI: 10.1111/gec3.12120
- Jacobs Jane (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.
- Jacobs Jessica (2016a). Filmic Geographies: The Rise of Digital Film as a Research Method and Output. *Area*, 48(4): 452-454. DOI: 10.1111/area.12309
- Ead. (2016b). Visualising the visceral: using film to research the ineffable. *Area*, 48(4): 480-487. DOI: 10.1111/area.12198
- Jacobs S. (2006). Amor Vacui: Photography and the image of the empty city. *History of Photography*, 30(2): 107-118. DOI: 10.1080/03087298.2006.10442853
- Jazeel T. (2018). Singularity. A manifesto for incomparable geographies. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 40: 5-21. DOI: 10.1111/sjtg.12265
- Krauss R. (2000). *Teoria e storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Lancione M. (2017a). Revitalising the uncanny: Challenging inertia in the struggle against forced evictions. *Environment & Planning D: Society and Space*, 35(6): 1012-1032. DOI: 10.1177/0263775817701731
- Id. (2017b). Micropolitical entanglements: Positioning and matter. *Environment & Planning D: Society and Space*, 35(4): 574-578. DOI: 10.1177/0263775817710090
- Id. (2022). Inhabiting Dispossession in the Post-Socialist City: Race, Class and the Plan in Bucharest, Romania. *Antipode*, 54(4): 1141-1165. DOI: 10.1111/anti.12821
- Latham A. e McCormack D.P. (2009). Thinking with Images in Non-Representational Cities: Vignettes from Berlin. *Area*, 41(3): 252-262. DOI: 10.1111/j.1475-4762.2008.00868.x
- Lawton P., Till K.E., Jasper S., Vasudevan A., Dümpelmann S., Flitner M., Beach M., Nash C. e Gandy M. (2019). Natura Urbana: The Brachen of Berlin. *The AAG Review of Books*, 7(3): 214-227. DOI: 10.1080/2325548X.2019.1615328
- Lefebvre H. (1958). *Critique de la vie quotidienne*. Paris: l'Arche.

- Lorimer J. (2010). Moving image methodologies for more-than-human geographies. *Cultural Geographies*, 17(2): 237-258. DOI: 10.1177/1474474010363853
- Marcuse P. (2009). From critical urban theory to the right to the city. *City*, 13(2/3): 185-197. DOI: 10.1080/13604810902982177
- McKittrick K. (2006). *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mennel B. (2008). *Cities and Cinema*. London: Routledge.
- Metz C. (1985). Photography and Fetish. *October*, 34: 81-90. DOI: 10.2307/778490
- Mitchell W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- Newhall N. (1952). The Caption: the Mutual Relation of Words/Photographs. *Aperture*, 1(1): 17-29.
- Olsson G. (2007). *Abysmal. A critique of cartographical reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Paterson M. e Glass M.R. (2020). Seeing, feeling, and showing 'bodies-in-place': exploring reflexivity and the multisensory body through videography. *Social and Cultural Geography*, 21(1): 1-24. DOI: 10.1080/14649365.2018.1433866
- Pink S. (2001). *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
- Rizov V. (2019). The Photographic City. *City*, 23(6): 774-791. DOI: 10.1080/13604813.2020.1718411
- Robinson J. (2003). Postcolonialising geography: tactics and pitfalls. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 24(3): 273-289. DOI: 10.1111/1467-9493.00159
- Ead. (2006). *Ordinary cities. Between Modernity and Development*. London: Routledge.
- Rorty R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Rose G. (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Ead. (1997). Situating knowledges: Positionality, reflexivities and other tactics. *Progress in Human Geography*, 21(3): 305-320. DOI: 10.1191/030913297673302122
- Ead. (2001). *Visual Methodologies*, London: Sage (4<sup>a</sup> ed. 2016).
- Ead. (2003). On the Need to ask how, exactly, is Geography Visual. *Antipode* 35(2): 212-221. DOI: 10.1111/1467-8330.00317
- Ead. (2008). Using photographs as illustrations in human geography. *Journal of Geography in Higher Education*, 32(1): 151-160. DOI: 10.1080/03098260601082230
- Ead. (2014). Visual Culture, Photography and the Urban: An Interpretive Framework. *Space and Culture, India*, 2(3): 4-13. DOI: 10.20896/saci.v2i3.92
- Roy A. (2016). What is Urban about Critical Urban Theory? *Urban Geography*, 37(6): 810-823. DOI: 10.1080/02723638.2015.1105485
- Ruddick S., Peake L., Tanyildiz G.S. e Patrick D. (2018). Planetary Urbanization: an urban theory for our time? *Environment & Planning D: Society and Space*, 36(3): 387-404. DOI: 10.1177/0263775817721489
- Ryan J.R. (2003). Who's afraid of Visual Culture?. *Antipode* 35(2): 232-237. DOI: 10.1111/1467-8330.00320
- Sayer A. (1984). Defining the urban. *Geojournal*, 9: 279-285. DOI: 10.1007/BF00149040

- Schwartz J.M. e Ryan J.R. a cura di (2003). *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. London: I.B. Tauris.
- Scott J.C. (1998). *Seeing like a state*. New Haven and London: Yale University Press.
- Simmel G. (2001). *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando (ed. or. 1903).
- Simone A. (2019). Maximum exposure: Making sense in the background of extensive urbanization. *Environment & Planning D: Society and Space*, 37(6): 990-1006. DOI: 10.1177/0263775819856351
- Sontag S. (2004). *Sulla fotografia*. Torino: Einaudi (ed. or. 1977).
- Tedlock D. (2011). Toward an Archeology of Architecture: An Experiment in Photowriting. *Etnofoor*, 23(1): 105-123.
- Thrift N. (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Tormey J. (2012). *Cities and Photography*. London: Routledge.
- Vassallo J. (2019). *Epics in the Everyday – Photography, Architecture, and the Problem of Realism*. Zurich: Park Books.
- Wigoder M. (2001). Some thoughts about street photography and the everyday. *History of Photography*, 25(4): 368-378. DOI: 10.1080/03087298.2001.10443239
- Williams N. (2006). Creative Processes: From Interventions in Art to Intervallic Experiments through Bergson. *Environment & Planning A*, 48(8): 1549-1564. DOI: 10.1177/0308518X16642769
- Wyly E. (2010). Things Pictures don't tell us: in search of Baltimore. *City*, 14(5): 497-528. DOI: 10.1080/13604813.2010.512436
- Zimmerman C. (2014). *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.