

Alice Salimbeni*

La favola urbana. Reimmaginare lo spazio attraverso la realizzazione collettiva di film finzionali e parodici

Parole chiave: spazio urbano, discriminazioni, film, parodia, donne.

Durante la mia ricerca di dottorato, ho organizzato un workshop a Bruxelles per esplorare il rapporto fra le donne bianche cisgender e lo spazio urbano. A partire dalle esperienze urbane personali delle partecipanti abbiamo scritto tre storie di invenzione e le abbiamo trasformate in tre film collettivi, finzionali e parodici che esplorano ciascuno una diversa discriminazione urbana di genere. In queste storie, che ho chiamato “favole urbane”, realtà e immaginazione si intrecciano creando nuovi scenari, e comunicando una morale politica sullo spazio e sul ruolo attivo che svolge nella produzione delle discriminazioni.

The urban fable. Reimagining space through the collective making of fictional and parodic films

Keywords: urban space, discrimination, film, parody, women.

During my PhD research, I organised a workshop in Brussels to investigate the relationship between cisgender white women and the urban space. Starting from the participants’ personal urban experiences, we wrote three fictional stories and turned them into three collective, fictional and parodic films that each explore a different urban gender discrimination. In these stories, which I have called ‘urban fables’, reality and imagination intertwine, creating new scenarios, and communicating a political moral about space and its active role in the structural production of discrimination.

1. DA *STORY-TELLERS* A *FILM-MAKERS*: UN APPROCCIO IMMAGINIFICO ALLO SPAZIO. – Un modo di fare ricerca geografica sul campo è raccogliere, narrare ed elaborare storie (Domosh e Seager, 2001): storie di comunità umane e “più che umane”

* Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura, Via Marengo 2, 09123 Cagliari, ali.salimbeni@gmail.com.

Saggio proposto alla redazione il 30 gennaio 2022, accettato il 28 maggio 2022.

(Springgay e Truman, 2018), di conflitti spaziali e ingiustizie (Lancione, 2018; Rosa, 2018; Valz Gris *et al.*, 2022), di città e quartieri (Aru, Memoli e Puttilli, 2016); storie condivise dai soggetti che informano la ricerca e che permettono di focalizzare «l'attenzione sul problema dell'esperienza e dell'espressione personale e collettiva» (Cameron, 2021, p. 574). Le storie sfuggono all'idea della *scala*, esprimono i problemi a partire dalle esperienze dei soggetti, e attraverso queste mostrano i *sintomi* della contemporaneità tutta, e quindi i segnali che rivelano il funzionamento delle gerarchie sociali, evidenziandone le problematiche e suggerendo anche i *cambiamenti* possibili e auspicabili (Gibson-Graham, 2006, 2008). Sta a noi ricercatori, poi, che nell'utilizzo dei metodi basati sulle storie diventiamo anche *story-tellers* (Price, 2010), capire come “organizzare, assemblare, eseguire e interpretare tali esperienze ed espressioni” (Cameron, 2021, p. 574) per produrre un sapere, nel caso della geografia, che interroga la dimensione spaziale della vita urbana quotidiana e il modo in cui lo spazio funziona secondo (e fa funzionare) le gerarchie sociali.

Nel primo decennio del Duemila, l'attenzione di una parte degli studi geografici si è spostata dalle *grand narratives* (Cameron, 2012, p. 580), ovvero le storie che dominano gli immaginari relativi a come la umana vivono lo spazio, verso le *small stories* (Lorimer, 2003) ovvero tutte quelle minute vicende di vita urbana che raccontano, invece, micro-esperienze situate e corporali. Le *small stories* tracciano quelle che Rich (1994) chiamerebbe “geografie della prossimità” e quindi geografie di relazioni che si dispiegano e si esprimono nella condivisione delle esperienze di vita e nel contatto diretto con altri soggetti che “risoggettificano” (Gibson-Graham, 2002, p. 36) le *grand-narratives*, riconducendole all'esperienza che il corpo fa dello spazio nel ‘qui e ora’.

Le storie, sia quelle *small* che riguardano il ‘qui e ora’ dell'esperienza spaziale, sia le *grand narratives* che ci aiutano ad avere una percezione di insieme dei fenomeni globali in atto sono, quindi, ‘oggetti di conoscenza’, forme espressive e di condivisione del sapere che alimentano il dibattito sullo spazio.

Nella maggior parte dei casi, le storie alle quali la geografia si interessa sono storie di fatti accaduti ed esperienze vissute, a partire dalle quali costruire un ragionamento sul contesto che le ha prodotte; oppure sono storie letterarie, anche finzionali (Tanca, 2020), che ci aiutano a comprendere il rapporto fra persone e luoghi. Storie, in un modo o nell'altro, già scritte.

In questo articolo sposto l'attenzione sulle storie ancora da scrivere. In particolare mi interrogo sul contributo che l'invenzione di storie finzionali, distopiche e immaginarie, ovvero quelle che d'ora in poi chiamerò “favole urbane” (Salimbeni, 2022), può dare agli studi spaziali e, soprattutto, alla produzione di un sapere politico sulle differenze e sulle discriminazioni che nello spazio, e attraverso lo spazio, modellano l'esperienza quotidiana. Con la mia riflessione approfondisco, poi, una

particolare modalità di pensare, scrivere, narrare e rappresentare le favole urbane che è filmica, collettiva, finzionale e parodica.

Nella scrittura dell'articolo considero una parte della mia ricerca dottorale nell'ambito della quale ho organizzato a Bruxelles un workshop di esplorazione urbana per interrogare il rapporto fra le donne e la città, l'*Atelier de la Traversée* (AT), fra dicembre 2019 e dicembre 2020¹. Io e le dodici partecipanti, tutte donne cisgender e bianche, con l'avanzare dell'AT siamo passate dall'essere e sentirci semplici *story-tellers* delle nostre esperienze dello spazio a diventare *story-writers* e poi *film-makers*. Le storie urbane personali che abbiamo condiviso sono state riscritte nella forma di micro narrazioni favolistiche collettive e poi messe in scena e trasformate in film di cortometraggio: *La ragazza che abita in bicicletta* (Fig. 1)²; *Cercasi Psiatrici!* (Fig. 2)³; *La liberazione di Jeanneke-Pis* (Fig. 3)⁴.

Durante il processo di creazione dei film, abbiamo cercato nelle nostre *small stories* urbane tutte quei significati discriminanti che mostrano alcune fra le trame del potere che regolano la vita nelle città contemporanee e che, senza elidere le molteplici differenze fra le stesse donne, appartengono anche a quel terreno comune che ci riguarda tutte come "soggetto politico collettivo" accomunato "dalla lotta al sessismo, allo sfruttamento, all'oppressione sessuale" (bell hooks, 2020, p. 181). Le discriminazioni sulle quali ci siamo focalizzate e che poi abbiamo messo in scena sono quelle che interessano l'intersezione fra l'oppressione di genere e il privilegio della bianchezza.

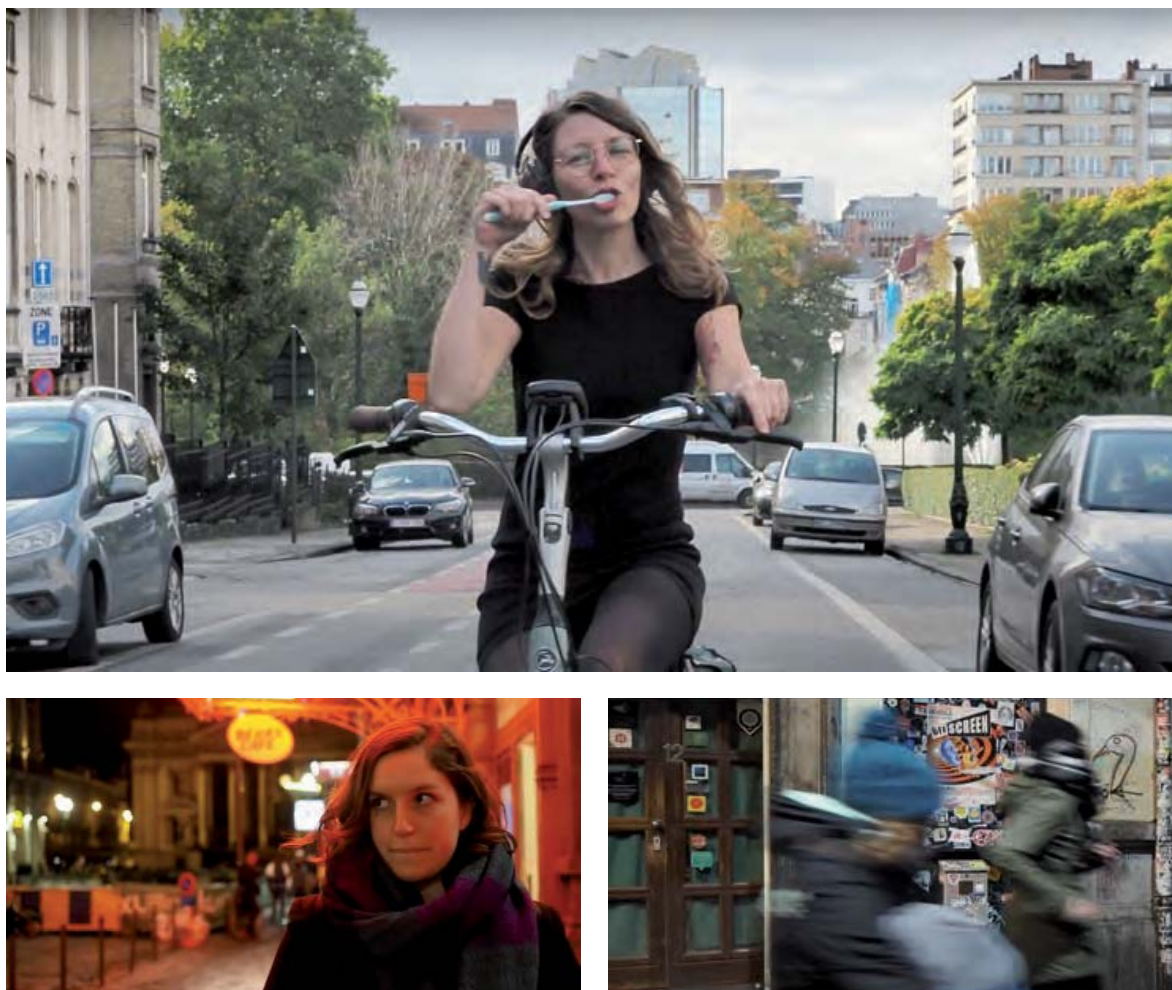
Nella prima parte dell'articolo rifletto su che cosa significhi fare un film geografico, concentrandomi anche sull'azione performativa delle riprese. Poi, esploro la recente ipotesi che la geografia filmica possa essere considerata un campo a sé rispetto al più generale ambito della geografia visuale, ragionando sulle differenze fra il video come strumento di presa diretta e il film come costruzione complessa di significati che si esprimono anche attraverso il linguaggio video. Nella seconda parte introduco il caso studio dell'*Atelier de la Traversée* soffermandomi sulla distinzione fra il film partecipato e il film collettivo e sulle potenzialità della finzione nello studio delle discriminazioni urbane. Uno spazio particolare è dedicato alla parodia, che intendo come uno strumento critico di analisi e rappresentazione delle disuguaglianze. Infine, con la metafora del 'gioco del ripigliino' presento brevemente il processo di realizzazione dei tre film. Concludo con una riflessione sul potenziale delle favole urbane nello studio delle discriminazioni spaziali e sul contributo che possono dare alla geografia pubblica rispondendo alla necessità di superare le mura accademiche e farsi possibile strumento di dibattito politico.

¹ L'attività di ricerca è stata interrotta a causa della pandemia all'inizio del marzo 2020 ed è ripresa a metà del settembre dello stesso anno.

² Il film è visibile al link: <https://vimeo.com/533957684>.

³ Il film è visibile al link: <https://vimeo.com/533947273>.

⁴ Il film è visibile al link: <https://vimeo.com/533949299>.



Figg. 1-3 - Fotogrammi dei tre film: in alto (1) La ragazza che abita in bicicletta; in basso a sinistra (2) Cercasi pisciatrici!; in basso a destra (3) La liberazione di Jeanneke-Pis

2. FARE UN FILM GEOGRAFICO

2.1 *Corpi filmanti: riprendere lo spazio per conoscerlo.* – La scelta di produrre un sapere spaziale sulle discriminazioni urbane vissute dalle donne nelle città contemporanee attraverso la scrittura, le riprese e il montaggio di film collettivi si basa sul potenziale del video come strumento di presa diretta, già interesse della geografia a partire dalla fine degli anni Novanta. Lo strumento video ci permette di aprire una piccola finestra sulle realtà vissute dai soggetti nello spazio mostrando la multidimensionalità del fenomeno che stiamo studiando, permettendoci di conoscerlo mentre si verifica (Gandy, 2021) e mettendo “in evidenza la fisicità degli individui facendo sentire il loro respiro, il loro tono di voce e i suoni ambientali, dando conto del loro campo visivo e restituendo la temporalità delle traiettorie che compiono nel paesaggio” (Chenet, 2020, p. 9).

Il video è sempre più diffuso nelle ricerche che si interessano delle pratiche urbane (Simpson, 2012) perché paradossalmente, pur essendo uno strumento *oculo-centrico* (Driver, 2003), permette di superare la tirannia dello sguardo (Memoli e Governa, 2018) consentendo di cogliere, nei movimenti e nelle espressioni, anche informazioni non intenzionalmente esplicitate, non discorsive, non cognitive. La svolta non rappresentazionale (Thrift, 2008) ha contribuito alla diffusione di questo strumento proprio perché mostra direttamente i corpi e quindi è di aiuto nel tentativo di studiare anche le relazioni spaziali emozionali e affettive che si manifestano nella capacità (e nella modalità) dei soggetti di praticare lo spazio (Governa, 2017). Il video ha, quindi, una affinità particolare col mondo degli affetti, non solo perché riesce ad accoglierne almeno in parte le manifestazioni, ma perché affettivo è anche l'atto del *fare*, così come quello del *guardare*.

La dimensione affettiva del fare un video si manifesta nella pratica dello spazio durante le riprese, quando due dimensioni della realtà si incontrano nelle immagini: quella dei *corpi filmati* (umani, animali, piante, non viventi) che stanno di fronte all'obiettivo e che appaiono nell'immagine, e quella dei corpi che De Hasqu (2014) chiama *corpi filmanti* e cioè quelli che stanno dietro l'obiettivo, non entrano in scena, ma si trovano comunque nello spazio, nella posizione di chi osserva. Tuttavia, anche se l'atto di fare un video dipende dalla relazione fra i corpi filmati e quelli filmanti, la letteratura si concentra molto di più sui primi che sui secondi (Ernwein, 2020).

Ragionare sui corpi filmanti significa portare l'attenzione non solo su ciò che avviene all'esterno di chi filma ovvero su ciò che si trova di fronte alla fotocamera, ma anche sul proprio modo di praticare lo spazio mentre si filma, sulla propria postura e sulla propria posizione, ovvero su chi tiene la fotocamera fra le mani.

Per Kullman (2014) trovarsi nello spazio con l'obiettivo di filmare è già di per sé significativo ai fini della ricerca spaziale, a prescindere dal materiale che si produce, perché l'atto stesso di portare con sé la fotocamera per relazionarsi allo spazio pone il corpo in uno stato di attenzione accresciuta, di prontezza e sensibilità agli stimoli del contesto (Whatmore, 2006; Pink, 2001, 2007; Lorimer, 2010; Jacobs, 2013; Garrett e Hawkins, 2014). Ernwein (2020) distingue l'atto di "osservare per filmare" e cioè osservare attraverso ciò che si filma (cfr. anche Lallier, 2009) ovvero utilizzare il video come una "nota visuale" (Loi e Salimbeni, in pubblicazione) da quello di "filmare per osservare" (Ernwein, 2020, p. 7) e quindi utilizzare la fotocamera per accrescere la propria sensibilità al contesto nel qui e nell'ora dell'esperienza. In questo secondo caso, "non osservo ciò che ho filmato; piuttosto, mi metto in condizione di osservare attraverso l'atto stesso del filmare" (*ibidem*). A partire da queste considerazioni, mi sembra che l'atto di filmare sia una "pratica del guardare" (Kendon, 2003, p. 143; cfr. Kendon, 2016; Crang, 2003), "multi-sensoriale, multi-modale, [...] mirata a come facciamo esperienza del nostro

ambiente” (Jacobs, 2016b, p. 481; Jacobs, 2016a; cfr. anche Pink, 2011 e Chenet, 2020); ma anche una *pratica dello stare* e del costruire una relazione col contesto e con gli altri corpi presenti, compreso quello della fotocamera.

L'attenzione per i corpi filmanti risponde anche all'esigenza femminista di situare e posizionare il sapere (Simandan, 2019). Il corpo filmante non è mai neutrale. *Cosa un corpo può filmare, e cosa un corpo filma*, per parafrasare Deleuze⁵, dipende dall'*agency* che ha rispetto al contesto e tale *agency* – ovvero la capacità di azione che in questo caso diventa la capacità del corpo filmante di interagire col contesto – è diversificata e gerarchizzata sulla base degli assi del potere: il genere, la classe sociale, l'orientamento sessuale, il colore della pelle. Proprio perché filmare è un atto che si costituisce nella relazione sociale e politica fra uno o più corpi e lo spazio, il video, ovvero il prodotto visibile di questa relazione, è prodotto da, e riproduce, queste stesse dinamiche di potere (Rose, 2001, 2003; Pink, 2001). In tal senso, il video è in grado di materializzare in una rappresentazione unica un rapporto complesso che ho provato a definire come l'incontro fra la fenomenologia (ciò che accade nel 'qui e ora') e le strutture (le gerarchie di potere) (Salimbeni, 2022).

La dimensione affettiva del guardare, invece, si manifesta in quella che Gandy (2021) chiama “risonanza”, ovvero la capacità del video di andare oltre se stesso, oltre la sua forma virtuale e di produrre reazioni nello spettatore. Fra i corpi dello spettatore coinvolti nella visione e lo spazio, i temi, i significati e i soggetti rappresentati nel video, si genera una “interazione affettiva” (McCormack, 2018). Il video rappresenta il pretesto per riconoscere e discutere lo spazio e il suo ruolo attivo nella riproduzione delle dinamiche sociali.

2.2 *Dal video come strumento al film come processo.* – Quando il video fa parte di un progetto più ampio di narrazione allora si può parlare anche di film. Questi due termini, video e film, “anche se a volte vengono usati in modo interscambiabile, hanno estetiche e storie diverse, usano media e dispositivi diversi e sono spesso usati per riferirsi a prodotti finali diversi” (Jacobs, 2016b, p. 483). Nella letteratura geografica recente (Jacobs, 2016a, 2016b; Gandy, 2021) “quando il filmato è descritto come un «video» piuttosto che un film, l'implicazione è spesso che si stanno raccogliendo fatti piuttosto che creare una finzione” (Jacobs, 2016b). Sta crescendo, quindi, la distanza fra gli approcci che usano il video come “nota visuale” per prendere gli appunti sullo spazio (Loi e Salimbeni, 2022) – pure se nelle due diverse modalità: osservare per filmare o filmare per osservare – e il film come narra-

⁵ La parafrasi si riferisce, in particolare, al titolo del volume che raccoglie le sue lezioni: *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza* e all'interrogativo che al suo interno viene affrontato sulla capacità dei corpi di *affettarsi* vicendevolmente, determinando *cosa può fare* ciascuno di questi in relazione all'altro.

zione composita che fa uso *anche* del video, e che a questo aggiunge la scrittura di una trama, la pianificazione delle riprese, la scelta di suoni, delle musiche, dei testi, il montaggio, la diffusione. Questo “spostamento dall’uso del film come semplice mezzo per registrare gli eventi verso una maggiore enfasi sul ruolo del *filmmaking* come metodologia distintiva in sé” (Gandy, 2021, p. 606) si sta traducendo nell’affermarsi di una letteratura più specifica, con un importante corpus anche visuale (filmgeographies.com), che considera nel dettaglio tutte le questioni che chi fa un film si trova a dovere affrontare (Jacobs, 2016a,b).

Sono diversi i modi mediante i quali ci si riferisce a questo corpus, che nella letteratura scientifica anglofona sta acquisendo autonomia distinguendosi all’interno della più generale cornice degli approcci visuali: *geografie dei film* [film geographies] (filmgeographies.com) e *geografia filmica* [filmic geography] (Jacobs, 2013; Ernwein, 2020; cfr. Boccaletti, 2021). Ai prodotti filmici ci si riferisce con l’espressione *film geografici* [geographical film], *film di geografia* [geography film, film of geography]; *film in geografia* [film in geography] (Gandy, 2021). Ho scelto di utilizzare l’espressione *geografia filmica* (Salimbeni, 2022) per parlare dell’ambito di ricerca, e *film geografici* per riferirmi ai prodotti filmici. Mi è parso che, rispetto a *film di geografia* e *film in geografia*, questa dicitura riuscisse a rievocare più intensamente le qualità specifiche che associo a questa tipologia di rappresentazione. Il film geografico è un film di geografia (tratta i temi della disciplina), in geografia (si posiziona all’interno dei suoi discorsi), ma soprattutto è un film in cui la geografia la fanno i corpi e le situazioni, le relazioni e gli scambi, lo stare e il guardare, in tutte le fasi di cui un film geografico si compone: dalla raccolta dei dati, alla scrittura, alle riprese, al montaggio, alla diffusione.

Un film geografico presuppone l’attenzione verso un tema spaziale e una fase investigativa di raccolta del materiale, che poi viene interpretato e rielaborato per creare una narrazione all’interno della quale lo spazio occupa una posizione centrale. Il film geografico “esplora il rapporto delle persone con il loro ambiente [...] è basato sul luogo [...] dove quel «luogo», spesso liquidato come «sfondo» in altri film, è trattato come un personaggio con una *agency* e una voce” (Jacobs e Palis, 2021). Mettendo al centro lo spazio, il film geografico esplora la sua capacità di produrre le differenze e di trasformarle in disuguaglianze, permettendo di cogliere il funzionamento anche delle discriminazioni poco evidenti, che in questa tipologia di rappresentazione possono più facilmente risuonare e diventare palpabili.

Un film geografico si posiziona all’incontro fra diverse geografie nello spazio e, in particolare, fra due soprattutto (Salimbeni, 2022). Da un lato, le geografie fenomenologiche del ‘qui e ora’, che attraverso il film mostrano cosa stava accadendo durante le riprese e aprono una finestra sulla realtà, sullo spazio, seppure mai veritiera, sempre parziale, distorta (Chenet, 2020). Dall’altro, le geografie del potere che significano ciò che accade ‘qui e ora’ secondo particolari geometrie (Massey,

2007) sociali e politiche. Il film geografico è, per me, il prodotto di questo incontro fra la fenomenologia e le strutture: una rappresentazione complessa, stratificata, una geografia di relazioni spaziali affettive e geometrie del potere.

Nonostante le qualità che ho menzionato, c'è ancora un diffuso "scetticismo, soprattutto nell'ambito delle scienze sociali, verso il ruolo del film nella ricerca accademica" in geografia (Gandy, 2021, p. 617). Per Garrett, malgrado le opportunità che offrono, i film – a differenza dei video – restano tutt'ora "stranamente, drasticamente, sottoutilizzati" (Garrett 2011, p. 2). Una delle ragioni affrontate in letteratura (Baptiste, 2016; Gandy, 2021) è che l'accademia non ha ancora trovato un modo per valutare la qualità e la rilevanza scientifica dei film come prodotti della ricerca.

3. TRE FILM COLLETTIVI, FINZIONALI, PARODICI

3.1 *Contesto di studio.* – Per proseguire nella direzione del film collettivo è necessario introdurre il contesto di studio all'interno del quale i nostri tre film sono stati realizzati: l'*Atelier de la Traversée* (AT). Ho organizzato l'AT a Bruxelles per intercettare e interrogare il rapporto fra le donne e lo spazio urbano. L'AT è stato ospitato da un'associazione femminista attivista e politicizzata che ha in gestione una caffetteria femminista: *Le Poisson sans bicyclette*⁶. L'associazione si definisce uno spazio di resistenza, sperimentazione e apprendimento, e si pone come obiettivo quello di "partecipare alla decostruzione dei sistemi di dominazione e di creare una rete di resistenza e di solidarietà femminista"⁷ attraverso l'organizzazione di momenti formali e informali di condivisione e dibattito.

Ho scelto di lavorare con un'associazione di questo tipo perché per la mia decisione radicale di provare a decolonizzarmi (Borghini, 2020) volevo intercettare donne simili a me allo scopo di dare un contributo teorico ed empirico alla letteratura sulla *bianchezza* (Nash, 2003; Ahmed, 2007, 2010; cfr. bell hooks, 2020). Le donne bianche sono soggetti discriminati, ma anche discriminanti, oppressi, ma anche oppressori, che vivono esperienze dello spazio mediate da una complessa articolazione di privilegi mancati e di altri acquisiti a discapito di donne sulle quali si intersecano forme di discriminazioni ulteriori (classe sociale, colore della pelle, ecc.). Il pubblico dell'associazione mi era particolarmente affine, e quindi potenzialmente affine a questa intenzione di decostruire il privilegio della bianchezza dall'interno, prima di tutto riconoscendolo e considerandolo come tale, e poi assumendolo come un elemento importante, e soprattutto non banale, nell'esperienza dello spazio. I

⁶ Il nome è tratto da uno slogan ideato da Irina Dunn, una femminista australiana, negli anni Settanta: "una donna senza un uomo è come un pesce senza bicicletta".

⁷ L'informazione è tratta dal sito ufficiale www.lepoissonsansbicyclette.be, consultato il 23 dicembre 2021.

valori comuni degli approcci basati sull'affinità cercano di riconoscere e rispettare le differenze fra donne diversamente posizionate secondo le geometrie del potere, ma anche di esplorare le discriminazioni che costituiscono un terreno comune per le donne, intese come soggetto politico collettivo (bell hooks, 2020).

Le 12 partecipanti, tutte autodefinitesi donne, hanno dai 21 ai 52 anni e tutte, tranne una, sono in possesso di un titolo di studio universitario, o frequentano l'università. Sono architetto, impiegate, cameriere, artiste e libere professioniste. La maggior parte vive situazioni economiche relativamente agiate, da classe media, mentre due vivono difficoltà economiche legate alla precarietà del lavoro, in un caso, e alla disoccupazione nell'altro. Anche in questa piccola realtà ci sono esperienze di violenza che interferiscono con un uso sereno della città, rievocando ora inquietudini intime, memorie difficili, sensazioni di incertezza, paura e disagio, che si traducono nel desiderio di non trascorrere il proprio tempo nello spazio pubblico. Tutte avevano vissuto almeno una esperienza negativa in città, e questo ha costituito il primo terreno politico ed emotivo comune fra noi. Alcune hanno trascorso a Bruxelles tutta la loro vita, due si sono appena trasferite lì per lavoro e tre da un anno per la stessa ragione, e infine altre due stanno trascorrendo un periodo di studio in Belgio. Nel questionario compilato per iscriversi all'AT compare anche una domanda sulle motivazioni alla base della partecipazione. Le risposte sono varie: "condividere e produrre qualcosa di utile", "esplorare e comunicare il rapporto con la città", "riconciliarsi con la città", "conoscere l'ambiente femminista di Bruxelles", "imparare qualcosa di nuovo".

L'AT era diviso in due grandi momenti. Nel primo, le partecipanti individualmente si sono recate nei luoghi della città di Bruxelles significativi per sé e hanno prodotto rappresentazioni visuali (foto e video) testuali (note e poesie) e sonore (registrazioni e monologhi) del proprio stato emotivo e affettivo in relazione allo spazio. Ciascuna di queste rappresentazioni è stata dibattuta nella dimensione relazionale del gruppo e ha fatto emergere condizioni discriminate proprie dell'esperienza di genere che si manifestano come questioni apparentemente soggettive, ma che esprimono significati socio-spaziali che sollecitano una riflessione sull'inclusività dei discorsi e delle politiche urbane (Fig. 4).

Nel secondo momento, ho condiviso con le partecipanti la proposta di lavorare alla realizzazione collettiva di alcune *small stories* filmiche. L'obiettivo era continuare a riflettere sul tema del rapporto fra il corpo delle donne e lo spazio, con il nuovo obiettivo di individuare alcune condizioni dell'esperienza urbana di genere comuni alle partecipanti. Nella dimensione interattiva dell'AT abbiamo affrontato questo obiettivo mobilitando la nostra sensibilità relazionale e collettiva (Lorimer, 2010) attraverso la molteplicità di momenti e di linguaggi di cui si compone la realizzazione di un film (la scrittura delle narrazioni, la performance delle riprese, il montaggio, la diffusione) (Fig. 5).

La proposta che ho fatto al gruppo non è stata quella di fare *io* (da regista e ricercatrice) un film etnografico sulle *loro* esperienze della città; quanto invece di fare *noi* – come gruppo – uno o più film di cortometraggio sull’esperienza urbana delle donne scrivendo nuove *small stories* di finzione ispirate alle nostre personali. L’obiettivo è stato attivare un discorso sociale e politico sulla forza discriminante dello spazio pubblico e sui più specifici spazi scelti dal gruppo nel contesto bruxellese facendo risuonare, così, nella ricerca una “«voce» politica” (Kindon, 2016, p. 497), e costruendo l’occasione per alimentare una forma di “coscientizzazione” (*ibidem*) del disagio e dell’oppressione.



Figg. 4 e 5: a sinistra, una fotografia di una delle giornate di dibattito sulle esperienze individuali; a destra, la prima giornata di riflessione sulla scrittura delle storie

I foglietti colorati sul vetro indicano le prime tematiche individuate.

3.2 *Lavorare assieme sulla finzione e con la parodia.* – I film nei quali le partecipanti alla ricerca svolgono un ruolo attivo sono chiamati, in letteratura, film partecipati. Per Kindon (2016) mentre il film è considerato una “pratica di guardare a”, il film partecipato è una “pratica di guardare durante” (Kindon, 2016, p. 143), “dove la ricercatore è chiamata a collaborare con le sue partecipanti, non solo ad osservare, e le partecipanti sono incoraggiate a co-creare attivamente la conoscenza” (*ibidem*). Ho riscontrato che questa modalità di fare ricerca è utilizzata soprattutto in contesti in cui c’è una asimmetria di potere intersezionale fra la ricercatrice e le partecipanti (cf. Bignante, 2011; Mistry e Shaw, 2021) che l’utilizzo della fotocamera permette di negoziare più agevolmente. Tuttavia, se questo è ciò che in letteratura si identifica con i film partecipati, allora forse i tre cortometraggi prodotti durante l’AT non possono essere a loro volta definiti come tali. Una definizione più rappresentativa è quella di film collettivi, sia in ragione delle contenute asimmetrie di potere interne al nostro gruppo, sia perché all’interno del processo

filmico ogni decisione è stata presa di concerto coerentemente con un modo di intendere la ricerca come una “impresa inevitabilmente collettiva, non qualcosa di «posseduto», «iniziato» o «eseguito» solo dallə ricercatorə” (Lancione, 2017, p. 575).

Per agevolare il processo di creazione di storie in cui ciascuna delle partecipanti potesse identificarsi ho proposto di muoverci nel mondo della finzione per superare i limiti della verosimiglianza e potere attingere, nella creazione dei racconti, anche all’universo del non-sense, del libero pensiero e della distorsione della realtà.

Con la finzione abbiamo creato quelle che Haraway chiama “fabule speculative” (Haraway, 2019), ovvero storie che mettono assieme fatti e finzioni, in cui realtà e immaginazione si intrecciano per dare forma a racconti che rappresentano esperienze immaginarie basate sulle storie reali delle partecipanti. Le ho chiamate “favole urbane” (Salimbeni, 2022) alludendo anche al fatto che ciascuna delle storie che abbiamo scritto e tradotto in un film ha anche una morale, contiene un messaggio politico sullo spazio, mette in evidenza necessità, pratiche discriminanti e sensazioni discriminate che da un lato arricchiscono il sapere geografico sull’esperienza spaziale di questi soggetti, dall’altro assolvono anche alla necessità di fare della ricerca un terreno di dibattito pubblico. Le favole urbane che abbiamo scritto attingono alle storie soggettive delle partecipanti⁸ e le distorcono per presentare significati autentici e mostrare i processi dominanti (Polletta, 2006). Per riuscire in questo intento, abbiamo utilizzato la parodia, un atto di duplicazione che si costituisce di tre momenti: ripetere, riconfigurare e poi rivisitare la realtà (Braidotti e Balzano, 2017) in cui “l’originale è posto «accanto a se stesso», e la copia è usata come scherzo/battuta” (Hariman, 2008, p. 249). Si tratta di un processo di duplicazione creativa, non di mimesi statica (Braidotti, 2011), in cui l’atto originale viene imitato, alterato (Hariman, 2008, p. 5), e poi esasperato e stravolto in un modo che ne palesa i limiti, le debolezze e le incoerenze e mostra le “possibilità che emergono quando la legge si rivolta contro se stessa e genera inaspettate permutazioni” (Butler, 1990, p. 119).

Nel caso di questa ricerca, la parodia è utilizzata nei film dell’AT come uno strumento critico di analisi e rappresentazione delle disuguaglianze che nella fase di scrittura ha permesso di mettere a fuoco aspetti delle esperienze urbane che prima non erano emersi. La parodia, suggerendo la ripetizione e lo stravolgimento ironico della realtà, ha offerto molti spunti di riflessione indirizzando il gruppo verso l’individuazione, e poi la selezione, di alcune delle norme spaziali discriminanti e delle pratiche discriminate che influenzano lo svolgersi della vita quotidiana delle donne nella città. Nella fase delle riprese e del montaggio, la parodia è diventata anche uno stile di rappresentazione che ci ha permesso di trattare le discriminazioni urbane, in questo caso di genere, con leggerezza e simpatia, anche

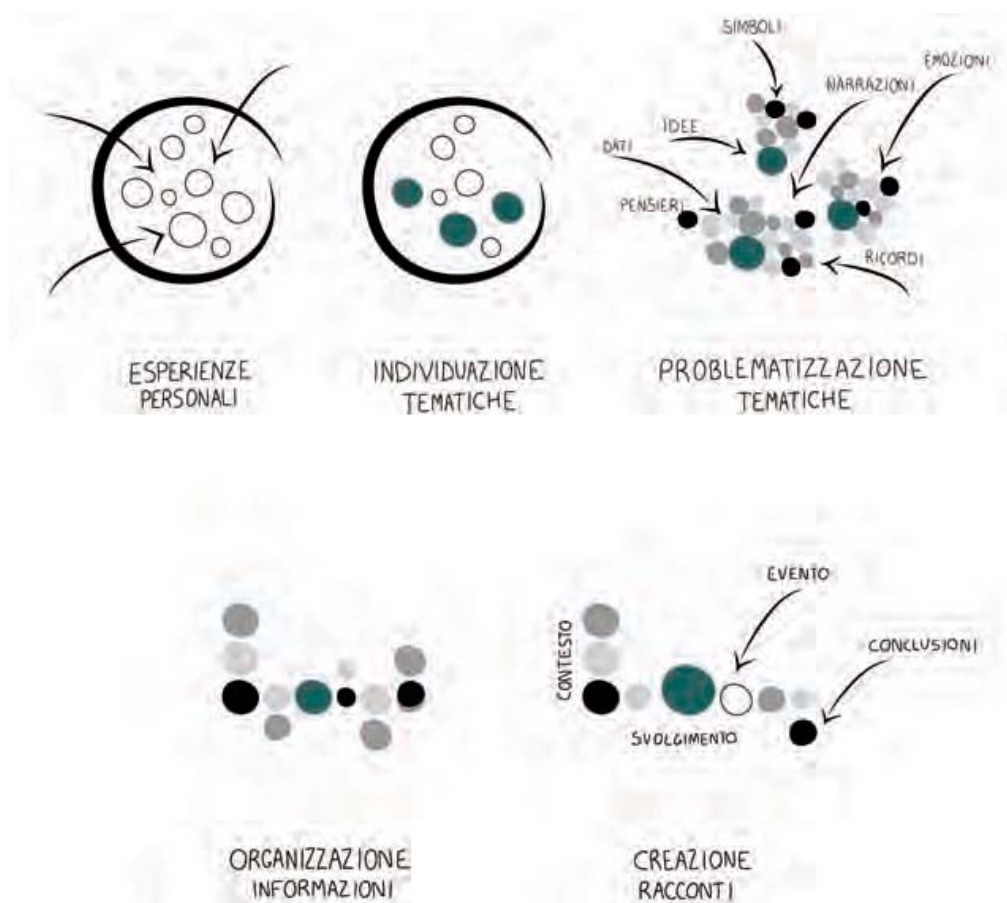
⁸ Storie di spazi, pratiche, inquietudini, ricordi, paure, atmosfere, alberi, suoni, odori.

se con l'obiettivo profondo di esplorarle, mostrarne il funzionamento, metterne in discussione criticamente gli schemi e sollecitare una trasformazione sociale che trovasse la sua origine possibile nello spazio.

3.3 *Il gioco del ripigliano per realizzare i film.* – Quando si lavora con un gruppo di persone che non ha già condiviso esperienze nella realizzazione filmica – come nel nostro caso – allora il processo di scrittura, riprese e montaggio può essere molto caotico (Gandy, 2021). Da questo punto di vista, la realizzazione di film collettivi pone una problematica considerevole. Da un lato, si cerca di barcamenarsi fra la cura dei soggetti coinvolti che, attuando un processo critico e creativo, non devono vivere la frustrazione dell'inesperienza. Dall'altro, si affronta la necessità di pervenire ad un risultato che soddisfi le stesse partecipanti, che sia in grado di accogliere, fare risuonare e comunicare la morale spaziale e quindi che assolva all'obiettivo ultimo e pubblico di farsi strumento di discussione e dibattito, tramite di costruzione di consapevolezza e stimolo di nuovi interrogativi. Il processo filmico dell'AT è attraversato da questa costante difficoltà perché nessuna delle donne del gruppo, tranne me, aveva mai scritto o girato un film. Del caos che ha modellato il processo filmico, tuttavia, ho cercato di considerare gli aspetti positivi che provo a spiegare con una metafora altrettanto caotica, quella del "gioco del ripigliano" [*a cat's cradle game*] di Haraway (2019). Il gioco del ripigliano è quel gioco che le bambine fanno intrecciando uno spago fra le mani e collaborando per creare figure via via più complesse. Al gioco del ripigliano non si perde e non si vince perché "rappresenta una pratica e un processo, è il con-divenire l'uno insieme all'altro in una staffetta sorprendente" (*ibidem*, p. 2) in cui ci si passa la matassa di filo, ripigliandola a turno, per continuare a intrecciare, e annodare collaborativamente nuove figure.

La realizzazione dei nostri film, come il gioco del ripigliano, "rappresenta una pratica e un processo" (*ibidem*) di "co-creazioni rischiose" (*ivi*, p. 30), un gioco speculativo e creativo che disegna trame in cui fatti e favole "con-divengono" generando "racconti che si rinnovano continuamente al mutare dei soggetti e delle relazioni" (Pierazzuoli, 2019). È in questa speculazione interagente, collettiva e relazionale, che tiene assieme il personale e il sociale nelle azioni singolari e nelle figure che la collaborazione produce, la contemporaneità trova una sua analisi critica possibile (Curti, 2019).

I film attingono a una matassa di informazioni, esperienze, emozioni, spesso caotica e in più casi inizialmente senza forma cui noi, assieme, abbiamo iniziato a dare un ordine proprio facendo il gioco del ripigliano, ovvero annodando le nostre diverse idee per creare nuove figurazioni. Prima abbiamo scelto gli spazi e le pratiche per noi più significative ripartendo dalle storie personali condivise nel momento precedente e iniziando a chiederci quali spazi fossero i protagonisti delle discriminazioni emerse e in quali altri avevamo la più generale percezione "che



Fonte: elaborazioni dell'autrice.

Fig. 6 - Una sintesi grafica del nostro gioco del ripigliano

gli uomini si impon[essero]” (Lizou, una partecipante). Tutti questi spazi, fonte del disagio urbano di una o più di noi, sono stati riportati al centro delle nostre discussioni: spazi del potere economico, del consumo, dell’alienazione, della marginalità, del nascondimento; spazi che evidenziano l’iniquità nell’accesso ai servizi igienici e alla vita pubblica di alcuni soggetti, ma non di altri; spazi in cui le stesse rappresentazioni dei corpi appaiono inique nelle vetrine e nelle sculture; spazi che cambiano volto dal giorno alla notte.

Fra tutti questi abbiamo scelto quelli che erano protagonisti di vicende dal forte portato simbolico e che per questo si prestavano alla costruzione di narrazioni collettive. Ne abbiamo fatto anche una questione di comunicatività, privilegiando gli spazi riconoscibili nella tipologia (spazi del consumo, stazioni, parchi) e nella notorietà (la Borsa, il Palazzo di Giustizia, lo spazio antistante ad una famosa scultura), per situare le nostre narrazioni collettive laddove lo spazio stesso potesse farle risuonare rendendo intellegibile il senso delle discriminazioni rappresentate anche agli occhi di chi poi avrebbe visto il film.

Abbiamo iniziato a discutere sugli spazi e le pratiche scelte e piano piano si sono distinte tre trame che, in seguito alle continue elaborazioni, hanno acquisito una identità meglio definita e ognuna più chiaramente indipendente dalle altre. Poi, i contesti spaziali vivi e interagenti del qui e ora e i corpi in scena hanno partecipato a questo gioco durante le riprese, annodandosi alle storie e portando con sé le atmosfere del momento così come le condizioni impreviste e inattese del “qui e ora” (Loi e Salimbeni, 2022). Infine, il montaggio ha assestato la configurazione finale (*ibidem*). Per l’esplorazione di dettaglio degli spazi e dei significati sociali integrati e rappresentati in ciascun film occorre uno spazio maggiore di quello concesso da un solo articolo proprio perché ogni film attinge a esperienze diverse, si svolge in spazi protagonisti diversi e significativi per il racconto e per le partecipanti, mette in scena pratiche dominanti di varia natura e ha una morale spaziale e politica a sé, che riguarda il gruppo, ma stimola una riflessione sulle politiche urbane, sull’inclusione, sui privilegi concessi e su quelli negati.

Il primo film si intitola *La ragazza che abita in bicicletta* (Fig. 7) e racconta la storia di Coralie, una ragazza che fa la bizzarra scelta di vivere in bicicletta. Mentre pedala attraverso gli spazi della città, questa volta soprattutto quotidiani, ma iconici e quindi in grado di situare la narrazione a Bruxelles e di enfatizzare la



Fig. 7 - Un estratto di *La ragazza che abita in bicicletta* che riprende Coralie mentre pedala di fronte ad un edificio nel tradizionale stile floreale bruxellese

Per questioni legate all’interruzione delle riprese durante la pandemia nella primavera del 2020, l’immagine è stata girata in autunno. Per continuità della narrazione Coralie ha indossato abiti estivi anche se la temperatura era prossima ai 10°.

leggerezza del racconto, Coralie spiega perché ha deciso di mettersi in movimento: “cucinare, fare la doccia, vestirsi non è facile” (estratto dalla voce fuori campo), ma la velocità le permette di gestire il rapporto tra il suo corpo e la città. Attraverso il *catcalling*, il film suppone che le iniquità di genere si manifestino anche nella necessità delle donne di accelerare il passo per sfuggire alle situazioni di disagio. La narrazione ha stimolato un ragionamento circa l’ipotesi che il *privilegio alla lentezza*, oltre a essere un privilegio di classe (Ollivro, 2005), sia un privilegio di genere (Salimbeni, 2022).

Il secondo film si intitola *Cercasi pisciatrici!* (Salimbeni, in pubblicazione; Fig. 8) e racconta la storia di un gruppo di donne rivoluzionarie che si organizza segretamente per riconquistare la città urinando negli spazi che simbolicamente rappresentano la discriminazione di genere per lasciare un segno territoriale nello spazio. Una stratega nascosta in uno scantinato tiene sotto controllo la situazione e si occupa di guidare le ‘pisciatrici’ attraverso la riconquista del contesto urbano attraverso la pratica di urinare negli spazi che le partecipanti avevano definito di grande disagio. Utilizzando come espediente una trasmissione radio, il film pone alcuni interrogativi sul senso di appartenenza delle donne allo spazio urbano svelando con ironia la minore potenza di agire dei loro corpi che in questo caso si traduce in una minore ‘potenza di urinare pubblicamente’, rispetto agli uomini cisgender. La narrazione stimola una riflessione sul significato delle “alleanze dei corpi”, e degli “spazi di apparizione” (Butler, 2017) che tali alleanze generano attraverso i processi collettivi di costruzione filmica.

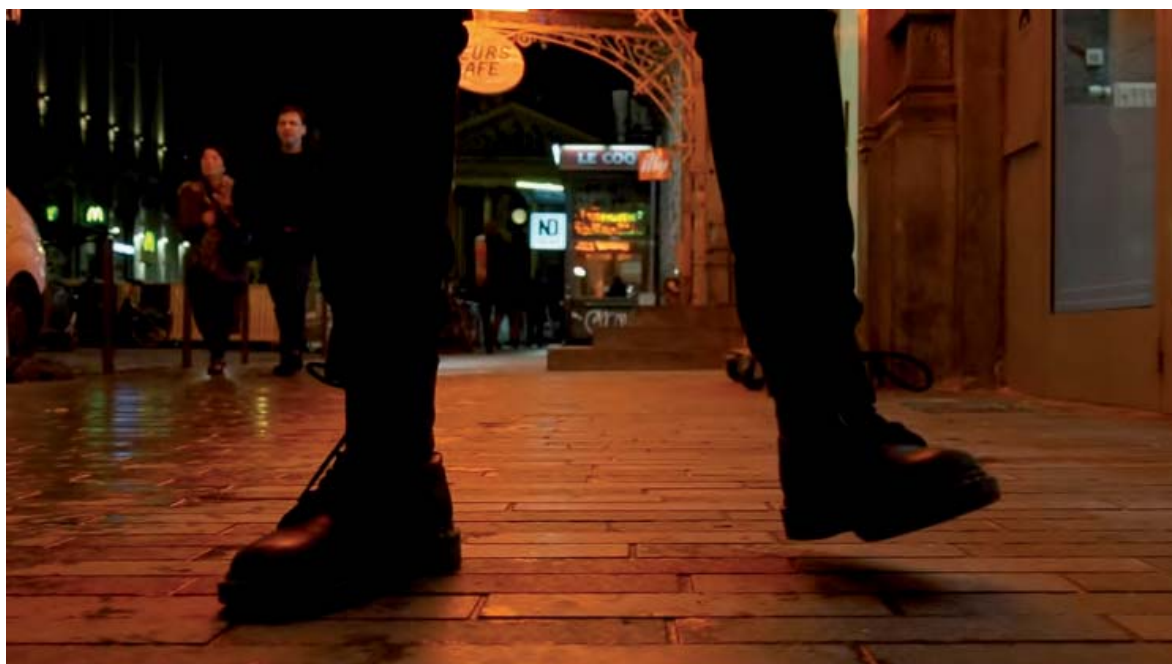


Fig. 8 - Un estratto di Cercasi Pisciatrici!

L'estratto riprende una 'pisciatrice' mentre si prepara a fingere di urinare sullo sfondo della Borsa di Bruxelles, uno degli spazi che le partecipanti hanno considerato di disagio per questioni simboliche legate alla vocazione al consumo e alla violenza dell'esclusione sociale esercitata nei confronti dei corpi non bianchi.

Infine, il terzo film si intitola *La liberazione di Jeanneke-Pis* e racconta la storia di tre donne che decidono di liberare la 'compagna Jeanne'. Nel film, si scopre che Jeanne è in realtà Jeanneke-Pis (Fig. 9), la scultura di una bambina che urina ingabbiata in una nicchia di un vicolo buio e cieco del centro storico di Bruxelles. Jeanneke-Pis è rinchiusa da quando, circa quarant'anni fa, era stata posizionata lì per equilibrare dal punto di vista del genere la presenza del molto più famoso Manneken-Pis, la scultura di un bambino che urina in un crocevia arioso poco distante. Mentre il Manneken-Pis, posizionato nello stesso luogo dal Quattrocento, è diventato il simbolo della città, Jeanneke-Pis è nota solo a chi si interessa dei tour 'alternativi' di Bruxelles. Nella notte, le tre donne scassinano la serratura della gabbia della compagna Jeanne e portano il suo corpo nel Belvedere di *Poelaert*. Il film si conclude con l'assunzione della prospettiva dello sguardo di Jeanne sulla vastità del panorama urbano visibile dal nuovo podio, per simboleggiare il passaggio dalla passività associata al corpo delle donne nello spazio pubblico all'acquisizione



Fig. 9 - Un estratto di La liberazione di Jeanneke-Pis che riprende l'atto in cui due delle tre donne cercano di scassinare la serratura. La terza donna controlla l'ingresso del vicolo

L'immagine è stata girata alle 5 del mattino nell'unico giorno in cui il café Delirium, presente nel vicolo, restava chiuso dalle 3 alle 9. Maurizio Memoli e Martina Loi erano presenti con noi sul set. Grazie al loro supporto siamo riuscite a portare a compimento questa scena.

di una nuova posizione attiva e agente. Il film stimola un ragionamento sulle rappresentazioni urbane dei corpi, sulle posizioni spaziali di tali rappresentazioni e sui significati simbolici di cui si fanno portatrici.

Nelle settimane successive alla scrittura abbiamo organizzato le riprese e definito con le partecipanti il ruolo che desideravano svolgere nella troupe amatoriale (Garrett, 2011). A parte i ruoli delle attrici, fissati una volta per tutte, gli altri sono stati ricoperti a turno perché la maggior parte delle partecipanti voleva sperimentare attività diverse.

Questa organizzazione delle riprese, alle quali hanno partecipato diciassette persone senza un ruolo fisso e che si spostavano dai microfoni, alle camere, ai ciak ogni volta che si annoiavano del compito precedente, ha prodotto il massimo livello di caos nel processo filmico. Provo a restituirlo nelle mie note di campo:

Oggi c'erano dodici persone sul set. Eravamo nello scantinato di *Le poisson sans bicyclette*. [...] Sara era in scena. Ernesto aveva le cuffie e teneva il microfono in mano. Purtroppo anche il microfono, questa volta come tante altre, era dentro l'inquadratura, ma chi ha avviato la registrazione video (ed erano in due...) non ci ha fatto caso. Pauline si occupa della segreteria di edizione, ma una volta su due si scorda di segnare il riferimento alla scena rendendo difficile, in fase di montaggio, lavorare con file ordinati. Simone si occupa dei ciak, ma li fa sempre così vicini alla fotocamera che non si vede mai il momento in cui legno batte su legno e produce il suono secco che serve per sincronizzare l'audio e i video. Adèle sta dietro alla camera 1 con Pauline e piazzano il cavalletto, non lo fissano bene e l'immagine, durante la registrazione, inizia a inclinarsi inesorabilmente verso destra. Ci mancava poco che la fotocamera non cadesse a terra. Noémie si trova dietro alla camera 2 con i suoi fogli, ma una volta su due di scorda di segnare il numero della scena perché fra una cosa e l'altra dà anche una mano ad Ernesto che a sua volta sta cercando di aiutare Pauline e Adèle a mettere a fuoco, mentre io e Simone ripassiamo assieme a Sara i gesti che dovrà fare.

Altre due partecipanti sono andate a comprare le *frites* e a fare un'altra caraffa di quell'imbevibile caffè rovente e annacquato. Sul set ci sono bucce di mandarancio dappertutto, sciarpe e guanti qui e lì. "Pronte?" chiedo. "Pronte", mi rispondono (note di campo, 9 febbraio 2020)⁹.

Dal punto di vista performativo e spaziale, in particolare per le scene che abbiamo girato nello spazio pubblico (quasi tutte), fare le riprese è stato un modo per stare nello spazio assieme e per tracciare "uno spazio nello spazio, uno spazio di resistenza, di incarnazione del messaggio, di rottura, di creazione, di sospensione delle norme dominanti e di contro-produzione" (Borghi, 2019, p. 120), uno spazio nel quale ci muovevamo come un unico corpo collettivo. Praticare assieme azioni dissidenti rispetto alle norme dello spazio pubblico è stato come territorializzarne una parte, decidendo che per il tempo delle riprese quello spazio si sarebbe costituito della dimensione di agio e di potere di sovversione del nostro corpo collet-

⁹ Questa scena è visibile nei titoli di coda del film *Cercasi Pisciatrici!*.

tivo. È stata la fotocamera a rendere possibile questo processo perché giustificava e riconosceva il nostro essere là, le nostre azioni talvolta bizzarre, autorizzando la nostra presenza in spazi altrimenti negati, palesando che avevamo una ragione per fare ciò che facevamo. Come spiega Lizou, una partecipante, “ero ancora un po’ a disagio, ma la fotocamera mi dava un altro rapporto con la strada, perché avevo una funzione, sai [...] ero lì per... era la mia funzione essere lì, avevo qualcosa da fare... era la nostra modalità che era... sì, era emancipante”.



Fonte: documentazione collettiva condivisa dalle partecipanti nel gruppo WhatsApp.

Figg. 10-15 - Scatti dietro le quinte

Fare assieme i film ha prodotto delle variazioni nell'esperienza soggettiva dello spazio che hanno ricadute sul corpo delle singole partecipanti, su quello collettivo del gruppo e infine sui corpi di coloro che guardano il film.

Nel primo caso, la ricaduta più significativa si legge nell'esperienza di Sara che si è iscritta all'AT esprimendo la necessità di trovare un modo di riappacificarsi con la città. Per diversi anni, Sara ha limitato i suoi spostamenti nello spazio urbano a quelli strettamente necessari per evitare di confrontarsi con le inquietudini che la violenza subita ha lasciato nella sua vita urbana quotidiana. Nel suo caso, la realizzazione collettiva dei film ha risignificato positivamente i momenti trascorsi assieme al gruppo nello spazio. Come spiega lei stessa,

nel processo di ricostruirmi, di rimettere le cose al loro posto, di proiettarmi nell'avvenire, di superarmi un po', di andare oltre dove potevo andare, francamente, è stato formidabile [...]. Non è stato sempre facile per me, ma questa è un'altra cosa. La difficoltà [*di stare nello spazio pubblico*] non è un freno in sé, queste sono stupidate. Il problema, per me, è muovermi nello spazio. Per partecipare [*all'AT*] mi sono dovuta spostare ogni volta, ho dovuto trovare l'energia per farlo [...] tu non ti immagini nemmeno, è stata un'avventura! Ma è soprattutto di ciò che mi resta che sono meravigliata!

Le ricadute sul corpo collettivo del gruppo si leggono ancora, a distanza di due anni dall'inizio dell'AT, sul gruppo WhatsApp che abbiamo creato per organizzare le riprese, ma che si attiva periodicamente per la condivisione di fatti urbani bruxellesi che riguardano le nostre favole urbane, e di fotografie che raccontano variazioni nell'uso degli spazi che avevamo discusso, scelto e messo in scena¹⁰. Se, come scrive Sontag (2009), l'atto stesso di scattare è una forma di appropriazione, allora questo periodico scambio di scatti racconta di un processo di appropriazione degli spazi presenti nelle narrazioni che è iniziato durante l'AT ed è ancora in corso.

Infine, solo ora sto iniziando una fase di diffusione più strutturata dei film. *La ragazza che abita in bicicletta* è già stato mostrato in più occasioni durante convegni e seminari pubblici, in ciascuno dei quali almeno una donna è intervenuta per dire che non aveva mai ragionato sull'ipotesi che l'accelerazione del suo corpo nello spazio potesse essere la parte più visibile di una discriminazione complessa. I film stanno rivelando la loro natura politica pubblica nella capacità di stimolare il dibattito critico, accendere il dubbio e aprire interrogativi sulle discriminazioni prodotte e riprodotte dagli spazi delle città contemporanee.

4. CONCLUSIONI: FAVOLE URBANE, LA CREAZIONE DI RACCONTI SULLO SPAZIO URBANO. – Il potenziale dei film geografici collettivi presentati in questo artico-

¹⁰ È così che, nel marzo 2022, ho saputo che Jeanneke-Pis è stata liberata per davvero. Le sbarre della sua gabbia sono state finalmente rimosse.

lo è racchiuso nell'acronimo "FS" di Haraway (2019) che sta per molti binomi: FantaScienza, FemminismoSpeculativo, FabulaSpeculativa e FattoScientifico. L'acronimo contiene fatti, scienza, favole, speculazioni e femminismi, e ispira questo lavoro suggerendo una modalità per tenere assieme il piano delle esperienze urbane reali con quello dell'invenzione di nuove figurazioni socio-spaziali che si muovono verso ragionamenti collettivi sulla politica della città. FS aiuta a spiegare il senso profondo delle tre favole urbane dell'AT. Le tre favole non sono altro che *small stories* scritte ex novo, storie di invenzione basate su fatti reali che permettono di parlare di come l'urbano è, e di come potrebbe essere; storie create per riuscire a ragionare sull'esperienza urbana delle donne a partire da una geografia della prossimità fatta dei loro racconti, e di contribuire anche a quel terreno comune di cui parla bell hooks (2020) che riguarda le donne come soggetto politico collettivo accomunato dalla lotta al sessismo.

Storie favolistiche che, attraverso tutte le fasi necessarie a farne dei film, in particolare la messa in scena in cui le stesse scrittrici agiscono gli spazi delle proprie narrazioni in maniera sovversiva, costituiscono uno strumento e un metodo di analisi urbana particolarmente utile per fare emergere e studiare il senso profondo delle discriminazioni attraverso l'esperienza diretta che i soggetti fanno della città. A questo scopo, è stata di grande aiuto la parodia, che considero prima uno strumento critico e radicale di analisi delle discriminazioni, poi un modo per rappresentarle e condividerle con semplicità, agevolandone la diffusione.

La produzione di film collettivi finzionali e la scelta della rappresentazione parodica rispondono all'esigenza di fare una geografia attiva, militante, responsabile, impegnata, coinvolta nei discorsi attuali, e in grado di prefigurare future trasformazioni sociali e spaziali. Per bell hooks "la nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale" (2020, 120). Considero i tre film come spazi creativi radicali di esplorazione scientifica che analizzano l'attuale per parlare del possibile, sollevando problemi e alimentando la consapevolezza delle discriminazioni. I film si prestano ad essere sottoposti al dibattito pubblico, e essere discussi, divulgati, utilizzati per esercitare anche al di fuori delle mura universitarie il diritto di porsi delle domande e figurare, immaginare e desiderare prospettive future alternative, di palesare il funzionamento di alcune discriminazioni veicolando, quindi, un messaggio politico "per realizzare un vero cambiamento sociale progressivo" (Fuller 2008, p. 938; cfr. anche Fuller e Askins, 2010).

Avere fatto i tre film "definisce e forma la nostra risposta alle pratiche culturali" e spaziali correnti e la nostra capacità di immaginare atti estetici nuovi e alternativi" (bell hooks 2020 [1998], p. 121). Il film è il linguaggio scientifico che abbiamo scelto. "Il linguaggio è anche un luogo di lotta" (*ibidem*) e con questo linguaggio favolistico, filmico e parodico abbiamo immaginato di potere costruire anche una coscienza collettiva sulle discriminazioni urbane di genere.

Un ringraziamento all'anonimo revisore per la lettura attenta e i commenti stimolanti, e a Maurizio Memoli, Martina Loi, Silvia Aru, Annachiara Autiero, Roberta Mingo e Andrea Simone per avere condiviso con me i loro preziosi pensieri su questo articolo.

Bibliografia

- Ahmed S. (2007). A Phenomenology of Whiteness. *Feminist Theory*, 8(2): 149-168.
- Ead. (2010). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: 10.1177/1464700107078139
- Aru S., Memoli M., Puttilli M. (2016). Fotografando Sant'Elia: sperimentazioni visuali della marginalità urbana. *Rivista Geografica Italiana*, 124: 383-400.
- Baptiste A.K. (2016). Can a research film be considered a stand-alone academic publication? An assessment of the film *Climate Change, Voices of the Vulnerable: The Fishers' Plight*: Film as a stand-alone academic publication. *Area*, 48(4): 463-471. DOI: 10.1111/area.12194
- bell hooks (2020a). *Elogio del margine: scrivere al buio*. Napoli: Tamu.
- Bignante E. (2011). *Geografia e ricerca visuale: strumenti e metodi*. Roma: Laterza. DOI: 10.1068/a46260
- Boccaletti S. (2021). Geografie mobili. Uno sguardo alle esperienze di filmic geography. *Semestrale di studi e ricerche di geografia*, 33(1): 29-44. DOI: 10.13133/2784-9643/17506
- Borghi R. (2019). Lo spazio-corpo come laboratorio: the body strikes back. In: Belingardi C., Castelli F., Olcuire S., a cura di, *La Libertà è una passeggiata. Donne e spazi urbani, tra violenza strutturale e autodeterminazione*. IAPH Italia: 119-134.
- Ead. (2020). *Decolonialità e privilegio: pratiche femministe e critica al sistema-mondo*. Milano: Meltemi.
- Braidotti R. (2011). *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Ead., Balzano A. (2017). *Per una politica affermativa: itinerari etici*. Milano: Mimesis.
- Butler J. (1990). *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Ead. (2017). *L'alleanza dei corpi: note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Roma: Nottetempo.
- Cameron E. (2021). New Geographies of Story and Storytelling. *Progress in Human Geography*, 36(5): 573-592. DOI: 10.1177/0309132511435000
- Chenet M. (2020). Filmer le travail: apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie. *Images du travail, travail des images*, 8. DOI: 10.4000/itti.392
- Crang M. (2003). Qualitative Methods: Touchy, Feely, Look-See? *Progress in Human Geography*, 27(4): 494-504. DOI: 10.1191/0309132503ph445pr
- Curti L., a cura di (2019). *Femminismi futuri: teorie, poetiche, fabulazioni*. Guidonia: Iacobelli.
- Deleuze G. (1983). *L'immagine-mouvement*. Paris: Editions de Minuit.

- Domosh M., Seager J. (2001). *Putting Women in Place: Feminist Geographers Make Sense of the World*. New York: Guilford Press.
- Driver F. (2003). On Geography as a Visual Discipline. *Antipode*, 35(2): 227-231. DOI: 10.1111/1467-8330.00319
- Ernwein M. (2020). Filmic Geographies: Audio-Visual, Embodied-Material. *Social & Cultural Geography*: 1-18. DOI: 10.1080/14649365.2020.1821390
- Fuller D. (2008). Public Geographies: Taking Stock. *Progress in Human Geography*, 32(6): 834-844. DOI: 10.1177/0309132507086884
- Id., Askins K. (2010). Public Geographies II: Being Organic. *Progress in Human Geography*, 34(5): 654-667. DOI: 10.1177/0309132509356612
- Gandy M. (2021). Film as Method in the Geohumanities. *GeoHumanities*, 7(2): 605-624. DOI: 10.1080/2373566X.2021.1898287
- Garrett B.L. (2011). Videographic Geographies: Using Digital Video for Geographic Research. *Progress in Human Geography*, 35(4): 521-541. DOI: 10.1177/0309132510388337
- Id., Hawkins H. (2014). Creative Video Ethnographies. Video Methodologies of Urban Exploration. In: Bates C., a cura di, *Video Methods: Social Science Research in Motion*. London: Routledge: 142-164.
- Gibson-Graham J.K. (2006). *A Postcapitalist Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ead. (2008). Diverse Economies: Performative Practices for “Other Worlds”. *Progress in Human Geography*, 32(5): 613-632. DOI: 10.1177/0309132508090821
- Governa F. (2017). Pratiche di ricerca: *practice turn e more than representational theories*. *Rivista Geografica Italiana*, 126: 227-244.
- Haraway D.J. (2019). *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Roma: Nero.
- Hariman R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94(3): 247-272. DOI: 10.1080/00335630802210369
- de Hasque J.F. (2014). Corps filmant, Corps Dansant. *Parcours Anthropologiques*, 9: 39-51.
- Jacobs J. (2013). Listen With Your Eyes; Towards a Filmic Geography: Film-Based Research and the Social Sciences. *Geography Compass*, 7(10): 714-728. DOI: 10.4000/pa.318
- Ead. (2016a). Visualising the Visceral: Using Film to Research the Ineffable. *Area*, 48(4): 480-487. DOI: 10.1111/area.12198
- Ead. (2016b). Filmic Geographies: the Rise of Digital Film as a Research Method and Output. *Area*, 48(4): 452-454. DOI: 10.1111/area.12309
- Ead., Palis J. (2021). *filmgeographies.com*. Consultato in data 15.01.22.
- Kindon S. (2003). Participatory Video in Geographic Research: a Feminist Practice of Looking? *Area*, 35(2): 142-153. DOI: 10.1111/1475-4762.00236
- Ead. (2016). Participatory Video as a Feminist Practice of Looking: “Take Two!”. *Area*, 48(4): 496-503. DOI: 10.1111/area.12246
- Kullman K. (2014). Children, Urban Care, and Everyday Pavements. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 46(12): 2864-2880. DOI: 10.1068/a46260
- Lancione M. (2017). Micropolitical Entanglements: Positioning and Matter. *Environment and Planning D: Society and Space*, 35(4): 574-578. DOI: 10.1177/0263775817710090

- Id. (2018). *Rethinking Life at the Margins: the Assemblage of Contexts, Subjects, and Politics*. London: Routledge.
- Loi M., Salimbeni A. (2022). Film geografici: Giocare al “ripiglino” con lo spazio urbano. *Tracce urbane. Rivista italiana transdisciplinare di studi urbani*, 7(11): 106-125. DOI: 10.13133/2532-6562/17928
- Ead., Ead. (in pubblicazione). Esercizi di improvvisazione: un’auto-etnografia nomade delle periferie intorno alla SS 554. *Atti del XXXIII Congresso Geografico Italiano*.
- Lorimer H. (2003). Telling Small Stories: Spaces of Knowledge and the Practice of Geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28(2): 197-217. DOI: 10.1111/1475-5661.00087
- Lorimer J. (2010). Moving Image Methodologies for More-Than-Human Geographies. *Cultural Geographies*, 17(2): 237-258. DOI: 10.1111/1475-5661.00087
- Massey D.B. (2007). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- McCormack D.P. (2018). *Atmospheric Things: on the Allure of Elemental Envelopment*. Durham: Duke University Press.
- Memoli M., Governa F. (2018). Corpo a corpo con la città: spazi, emozioni e incontri fra Murat e la Belle de Mai, Marsiglia. *Rivista Geografica Italiana*, 125(3): 313-330.
- Mistry J., Shaw J. (2021). Evolving Social and Political Dialogue through Participatory Video Processes. *Progress in Development Studies*, 21(2): 196-213. DOI: 10.1177/14649934211016725
- Nash C. (2003). Cultural Geography: Anti-Racist Geographies. *Progress in Human Geography*, 27(5): 637-648. DOI: 10.1191/0309132503ph454pr
- Ollivro C. (2005). Les classes mobiles. *L’information géographique*, 69(3): 28-44. DOI: 10.3406/ingeo.2005.3008
- Pierazzuoli G. (2019). *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Testo disponibile al sito: www.perunaltracitta.org/2019/12/10/chthulucene-sopravvivere-in-un-pianeta-infetto (consultato il 15/01/2022).
- Pink S. (2001). More Visualising, More Methodologies: On Video, Reflexivity and Qualitative Research. *The Sociological Review*, 49(4): 586-599. DOI: 10.1111/1467-954X.00349
- Ead. (2007). Walking With Video. *Visual Studies*, 22(3): 240-252. DOI: 10.1080/14725860701657142
- Ead. (2011). Images, Senses and Applications: Engaging Visual Anthropology. *Visual Anthropology*, 24(5): 437-454. DOI: 10.1080/08949468.2011.604611
- Polletta F. (2006). *It Was Like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Price P.L. (2010). Cultural Geography and the Stories We Tell Ourselves. *Cultural Geographies*, 17(2): 203-210. DOI: 10.1177/1474474010363851
- Rosa E. (2018). Entrer, sortir, traverser : une ethnographie visuelle aux marges de la ville. In: Bertoni A., Piccioni L., a cura di, *Raccontare, leggere e immaginare la città contemporanea - Raconter, lire et imaginer la ville contemporaine*. Firenze: L.S. Olschki: 147-158.
- Rose G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

- Ead. (2003). On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography ‘Visual’? *Antipode*, 35(2): 212-221. DOI: 10.1111/1467-8330.00317
- Salimbeni A. (2022). *Città, genere e discriminazioni. Interpretare le esperienze urbane attraverso le cartografie femministe nomadi e le parodie filmiche*. Tesi di dottorato discussa il 27 aprile 2022. Università degli Studi di Cagliari.
- Ead. (in pubblicazione). Urban Piss-Ups. Using parody in a collective film to contest gender spatial oppression. *Gender, Place and Culture*.
- Simandan D. (2019). Revisiting Positionality and the Thesis of Situated Knowledge. *Dialogues in Human Geography*, 9(2): 129-149. DOI: 10.1177/2043820619850013
- Simpson P. (2012). Apprehending Everyday Rhythms: Rhythmanalysis, Time-Lapse Photography, and the Space-Times of Street Performance. *Cultural Geographies*, 19(4): 423-445.
- Springgay S., Truman S.E. (2018). *Walking Methodologies in a more-than-Human World: WalkingLab*. New York: Routledge.
- Tanca M. (2020). *Geografia e Fiction: Opera, Film, Canzone, Fumetto*. Milano: FrancoAngeli.
- Thrift N. (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Valz Gris A., Iacovone C., Safina A., Pollio A., Governa F. (2022). Il ‘campo’ geografico di un’etnografia sottile. Cinque esperimenti di fieldwork. *Rivista Geografica Italiana*, 129(1): 5-31. DOI: 10.3280/rgioa1-2022oa13364
- Whatmore S. (2006). Materialist Returns: Practising Cultural Geography in and for a More-Than-Human World. *Cultural Geographies*, 13(4): 600-609. DOI: 10.1191/1474474006cgj377oa

