

Silvy Boccaletti*, Barbara Brollo**

*Un forum su Geografia filmica di Elisa Bignante
e Maurizio Memoli (2025)*

Introduzione

INQUADRAMENTO. – Se fino a poco tempo fa si poteva affermare che la geografia filmica occupasse una posizione marginale nel dibattito geografico italiano, oggi sembra possibile riconoscere una sua più chiara emersione. Anche in passato non mancavano esperienze, pratiche o sperimentazioni; ciò che spesso mancava era piuttosto la possibilità di citarle e riconoscerle come forme pienamente scientifiche di produzione della conoscenza geografica. In questo quadro, alcuni segnali recenti indicano una crescente visibilità del tema anche in Italia.

Da un lato, l'esperienza di GeoVisum, piattaforma della Società Geografica Italiana dedicata ai prodotti di ricerca visuali e più-che-visuali, rappresenta un precedente significativo nella costruzione di spazi di raccolta, conservazione e discussione per lavori che rischierebbero altrimenti di restare dispersi o difficili da reperire. Dall'altro, il riconoscimento attribuito dalla stessa Società Geografica Italiana, nell'edizione 2023-2024 dei suoi premi, alla tesi di dottorato di Silvy Boccaletti, *Movimento fermo. Una filmic geography delle montagne di mezzo* – elaborato composto da un film geografico e da un testo scritto – segnala come la questione non riguardi più soltanto l'uso comunicativo del video, ma la sua possibile legittimazione come forma di ricerca geografica. A questi segnali si possono affiancare altri riconoscimenti recenti, come il premio AGEI per la miglior tesi di dottorato attribuito nel 2023 ad Alice Salimbeni (2023), autrice di una ricerca di impianto più tradizionale ma attraversata da un'attenzione significativa per i video geografici, e il premio "Federica Letizia Cavallo", che contribuiscono a delineare un quadro di crescente visibilità e legittimazione delle pratiche filmiche e audiovisive nella geografia italiana.

* Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, via Pasquale Paoli, 14 00196, Pisa, silvy.boccaletti@cfs.unipi.it.

** Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Metodi e modelli per il territorio, l'economia e la finanza, Via del Castro Laurenziano 9, 00181 Roma, barbara.brollo@uniroma1.it.

Saggi proposti alla redazione il 18 maggio 2026, accettato il 15 giugno 2026.

Infine, la pubblicazione del volume *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo* di Elisa Bignante e Maurizio Memoli (2025) crea l'occasione per discutere del tema in questo forum: non tanto per recensire il libro, quanto per interrogare forme, condizioni e possibilità di una geografia prodotta anche attraverso film e video.

Il punto, dunque, non è soltanto chiedersi come la geografia possa 'usare' il film, oppure come il cinema rappresenti luoghi, paesaggi e territori. La questione riguarda ciò che accade alla geografia quando il film diventa uno dei suoi modi di pensare, indagare, confrontarsi con il campo e restituire il mondo. Fare ricerca geografica producendo film e video significa infatti assumere il film come metodo di indagine, come strumento di confronto e apprendimento, come forma espressiva e come linguaggio comunicativo. Significa anche riconoscere una pratica di ricerca sensibile al campo, ai corpi, alle relazioni, alle atmosfere e alle temporalità.

Nel dibattito internazionale, questa soglia è stata attraversata da più direzioni. Negli ultimi anni l'attenzione si è progressivamente spostata dal film come testo da interpretare al film come metodo, dispositivo collaborativo e possibile *output* della ricerca. La proposta di una *filmic geography* invita a considerare il film non come semplice illustrazione del territorio, ma come pratica capace di produrre conoscenza attraverso durata, montaggio, voce, ritmo, atmosfera, esitazione e relazione situata (Jacobs, 2013; 2016).

Questa prospettiva consente anche di superare una concezione troppo strettamente 'visuale' del film. Il film geografico non è fatto soltanto di immagini: è una forma audiovisiva, corporea e materiale. Permette di trattenere elementi dell'esperienza spaziale che spesso sfuggono alla scrittura accademica tradizionale: il tono di una voce, la densità di un silenzio, il movimento di un corpo, la temporalità dell'attesa, la qualità affettiva di un incontro, la presenza dell'ambiente sonoro (Garrett, 2011; Ernwein, 2022). Per questo la geografia filmica non riguarda solo il rapporto tra geografia e cinema, ma più ampiamente l'apertura della disciplina a linguaggi che si intrecciano con l'arte, con la comunicazione pubblica e con pratiche di restituzione capaci di coinvolgere pubblici diversi.

Particolarmente rilevante è infatti anche il campo del video partecipativo. Qui il problema non riguarda solo la comunicazione dei risultati, ma la costruzione stessa dello sguardo geografico: chi filma, chi decide, chi monta, chi autorizza la circolazione delle immagini, chi resta fuori campo? Il video partecipativo non 'dà voce' in modo automatico, né garantisce di per sé processi emancipativi; piuttosto, apre uno spazio di negoziazione, conflitto e responsabilità intorno alla produzione delle immagini e alla loro vita pubblica (Kendon, 2003; Parr, 2007; Jacobs e Salimbeni, 2024).

2. CONTRIBUTI. – Il forum raccoglie i contributi di geografe e geografi che hanno integrato la geografia filmica nei propri percorsi di ricerca, mettendone alla prova potenzialità, limiti e implicazioni metodologiche in contesti empirici differenti. A partire da esperienze concrete di produzione audiovisiva, gli autori e le autrici riflettono su alcune questioni centrali per lo sviluppo di questo ambito di studi.

Attraverso esperienze di ricerca-azione e collaborazioni con fotografi e documentaristi, Chiara Certomà e Caterina Pozzobon esplorano il ruolo delle metodologie visuali, in particolare fotografia e video, come parte integrante del processo scientifico. Queste pratiche consentono di far emergere contraddizioni, vulnerabilità e nuove chiavi di lettura delle relazioni tra società e oceano, ampliando le possibilità conoscitive della ricerca socio-geografica. Le autrici si soffermano sulla costruzione condivisa dello sguardo tra ricercatori, professionisti dell'immagine e comunità coinvolte, evidenziando come tale processo favorisca forme collettive e trasformatrici di produzione della conoscenza. In questa prospettiva, l'immagine cessa di essere un documento neutrale per assumere una rilevante funzione epistemologica, narrativa ed euristica.

Francesca Sabatini, a partire dalla rilettura del cortometraggio geografico *Dire Parioli* (2017), indaga le potenzialità della geografia filmica come pratica di ricerca. Ripercorrendo l'esplorazione dell'immaginario dei quartieri Parioli e Pinciano, l'autrice interroga il proprio posizionamento, le dimensioni affettive dell'indagine e le relazioni di potere attivate dalla videocamera. Ne emerge una riflessione sul carattere situato della conoscenza prodotta attraverso il film, capace di rendere visibili le implicazioni etiche, politiche e relazionali che attraversano il fare ricerca.

Pietro Agnoletto e Fausto Di Quarto, prendendo come caso di studio il film geografico *Eroi di Capraia* (2025), approfondiscono due aspetti centrali della geografia filmica: da un lato, la necessità di acquisire competenze di lettura e interpretazione del linguaggio audiovisivo come presupposto della geografia filmica; dall'altro, il ruolo della componente sonora nella realizzazione dei documentari geografici.

Infine, muovendo dall'esperienza di realizzazione del film geografico *Movimento fermo*, Silvy Boccaletti affronta le persistenti resistenze del mondo accademico nei confronti delle produzioni audiovisive, spesso considerate insufficienti in assenza di un testo scritto che ne certifichi il valore scientifico. L'autrice propone una lettura critica dei criteri contemporanei di valutazione della ricerca, interrogandosi sulla necessità di riconoscere forme di impatto pubblico, dialogo e coinvolgimento sociale che eccedono gli indicatori bibliometrici e i paradigmi tradizionali della scrittura accademica. Il contributo invita così a considerare le pratiche visuali non soltanto come strumenti di comunicazione, ma come modalità autonome di elaborazione e trasmissione della conoscenza.

Bibliografia

- Bignante E., Memoli M. (2025). *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Boccaletti S. (2023). *Movimento fermo. Una filmic geography delle montagne di mezzo*. Tesi di dottorato, XXXV ciclo, Dottorato in Studi storici, geografici e antropologici. Università degli Studi di Padova.
- Boccaletti S. (2023). Il film geografico: dalla scelta dell'attrezzatura audiovisiva alle potenzialità multimediali. Alcuni spunti di riflessione tra teoria e pratica. *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 35(2): 21-35. DOI: 10.13133/2784-9643/18328.
- Ernwein M. (2022). Filmic geographies: Audio-visual, embodied-material. *Social & Cultural Geography*, 23(6): 779-796. DOI: 10.1080/14649365.2020.1821390.
- Garrett B.L. (2011). Videographic geographies: Using digital video for geographic research. *Progress in Human Geography*, 35(4): 521-541. DOI: 10.1177/0309132510388337.
- Jacobs J. (2013). Listen with your eyes; Towards a filmic geography. *Geography Compass*. 7(10): 714-728. DOI: 10.1111/gec3.12073.
- Jacobs J. (2016). Filmic geographies: The rise of digital film as a research method and output. *Area*, 48(4): 452-454. DOI: 10.1111/area.12309.
- Jacobs J., Salimbeni A. (2024). Responsive and responsible methodologies. Emplacing care with collaborative filmmaking. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 50(2): 1-13. DOI: 10.1111/tran.12684.
- Kindon S. (2003). Participatory video in geographic research: A feminist practice of looking? *Area*, 35(2): 142-153. DOI: 10.1111/1475-4762.00236.
- Parr H. (2007). Collaborative film-making as process, method and text in mental health research. *Cultural Geographies*, 14(1): 114-138. DOI: 10.1177/1474474007072822.
- Salimbeni A. (2023). *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*. Milano: FrancoAngeli.

Chiara Certomà, Caterina Pozzobon*

*Immagine come scoperta. Collaborazioni ibride
per la geografia sociale del mare*



Fonte: foto di Giuseppe Lupinacci (Raw-News).

Fig. 1 - Acqua sorgiva

Tra le fotografie realizzate nell'ambito dei diversi progetti che compongono l'attività del gruppo di ricerca CO>SEA¹, una delle più emblematiche è sicuramente quella che ritrae una bottiglia di plastica incastrata tra gli scogli del fondale mari-

* Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Metodi e modelli per il territorio, l'economia e la finanza, via del Castro Laurenziano 9, 00161 Roma, chiara.certoma@uniroma1.it, caterina.pozzobon@uniroma1.it.

¹ CO>SEA è un gruppo di ricerca interdisciplinare presso il Dipartimento MEMOTEF dell'Università Sapienza di Roma che si occupa, in collaborazione con la società di video-documentazione Raw-News, di analizzare e studiare le relazioni tra società e ambiente marino attraverso approcci partecipativi, socio-geografici e visuali. Nell'ambito della "geografia sociale del mare" integra ricerca scientifica, pratiche partecipative e documentazione visuale attraverso collaborazioni transdisciplinari e trasversali.

no di Anzio (Roma) e parzialmente ricoperta dalle concrezioni di coralligeno, una biocostruzione che solitamente colonizza rocce affioranti e che in questo caso si è invece sviluppata – come avviene con sempre maggior frequenza – su un substrato di origine antropica. Il fotografo, parte del gruppo di ricerca, ha intitolato l'immagine, scattata a circa dodici metri di profondità, "Acqua sorgiva", quale parte del reportage "Esplorazioni della plastisfera" realizzato nel maggio del 2023².

Molto è stato scritto sul rapporto natura-cultura e sugli ibridi (Haraway, 2016), così come sugli impatti dell'inquinamento da plastica prodotto dalle società umane sugli ecosistemi marini (ad esempio, Amaral-Zettler *et al.*, 2020). Tuttavia, questa immagine scattata a poche centinaia di metri dalla costa ha prodotto nei partecipanti al progetto di ricerca SeaPaCS (SeaPaCS, 2023) un effetto straniante e rivelatore, stimolando riflessioni e dibattiti sia sulle relazioni socio-ambientali che prendono forma nello spazio marino, sia sulla trasformazione e ibridazione degli ecosistemi e sulle implicazioni operative che queste comportano (Certomà e Fornaro, 2025). L'immagine sembra infatti porre una domanda tanto semplice quanto irrisolvibile: è preferibile rimuovere la bottiglia per contribuire alla pulizia del mare, causando però la morte di parte del coralligeno che vi si è sviluppato, oppure lasciarla sul fondale, permettendo al coralligeno di continuare a crescere su di essa? La letteratura scientifica si è spesso divisa sul tema (si veda Bergmann, 2022; Bowker e Star, 2000), tuttavia immagini come questa ci portano a riflettere sul ruolo del visuale nei processi di costruzione della conoscenza geografica e sul suo ruolo di attivatore di processi sociali.

Nell'ambito della ricerca-azione condotta negli ultimi anni, abbiamo adottato tecniche visuali – in particolare fotografia e video – attraverso la collaborazione con professionisti³ che hanno partecipato all'elaborazione e realizzazione dei processi partecipativi e ci hanno permesso di esplorare alcune delle molteplici sfaccettature e implicazioni della relazione tra società e oceano⁴.

Il percorso di ricerca è stato costruito dalle ricercatrici in stretta collaborazione con i professionisti coinvolti, integrando diverse competenze (di ricerca, metodologiche, tecnico-operative) maturate nel corso dei progetti di ricerca-azione che si sono susseguiti nel tempo (ad esempio, FishArt⁵, Seapacs, CO>Sea_Lab⁶,

² Si veda per informazioni: <https://chiaracertoma.net/2023/05/23/photo-exhibition-on-new-hybrid-ecologies-of-the-mediterranean-sea/> (consultato il 24 luglio 2026).

³ Desideriamo ringraziare per la passione nella realizzazione dei progetti del gruppo di ricerca CO>SEA, Giuseppe Lupinacci e Federico Fornaro, nonché per il contributo alla riflessione sulla documentazione fotografica e video nell'ambito della ricerca geografica. Inoltre, ringraziamo tutti i partecipanti e i collaboratori dei progetti realizzati, il cui entusiasmo e disponibilità hanno resi possibili queste riflessioni.

⁴ Si veda <https://chiaracertoma.net/cosea/> (consultato il 24 luglio 2026).

⁵ Si veda <https://chiaracertoma.net/fishart/> (consultato il 24 luglio 2026).

⁶ Si veda https://chiaracertoma.net/cosea_lab/ (consultato il 24 luglio 2026).

PartArt4OW⁷, Tentacular Thinking⁸). Questo intreccio ha favorito la co-produzione del disegno di ricerca e delle domande che l'hanno guidata, ma ha anche richiesto una continua negoziazione di linguaggi, tempi e aspettative tra ricerca e pratiche professionali. Nell'elaborazione del processo di ricerca e documentazione congiunto, ricercatori e professionisti hanno organizzato insieme gli incontri pubblici di elaborazione delle domande e del piano di ricerca, identificazione delle strategie e discussione dei risultati, accompagnando tali occasioni a meeting dedicati pre- e post-eventi finalizzati a identificare – sulla base della ricerca di contesto e le suggestioni derivanti dai partecipanti – la prospettiva, la narrativa e la logica della ricerca. In fase di documentazione, sono stati organizzati incontri periodici di confronto e validazione incrociata dei dati raccolti dai ricercatori e dai professionisti al fine di elaborare una struttura argomentativa comune per la restituzione dei risultati pur nel rispetto dei linguaggi e delle forme comunicative proprie dei settori. Alcuni dei prodotti visuali sono passati al vaglio sia della comunità locale attraverso proiezioni e mostre pubbliche sia del mondo dei festival documentaristici.

In tali circostanze, ci siamo interrogate sul modo in cui l'integrazione del visuale contribuisca al processo scientifico, in quale modo, direzione, da quali prospettive, fatto da chi e per chi, consapevoli, come ricordano Bignante e Memoli, che “‘filmare il mondo’ rappresenti tanto uno strumento di apparente facilitazione e apertura di nuove possibilità per la ricerca geografica quanto un linguaggio delicato e rischioso nella comprensione e nell'interpretazione dei fatti spaziali” (2025, p. 18).

Gli studi di geografia visiva hanno identificato principalmente tre funzioni chiave della documentazione visiva: la raccolta di dati scientifici attraverso immagini di fenomeni precedentemente identificati (Emmison *et al.*, 2012); la comunicazione di risultati scientifici in modo comprensibile anche ai non esperti, che faciliti la discussione su questioni controverse; il coinvolgimento dei cittadini nella produzione di conoscenza e nei processi decisionali (Mitchell *et al.*, 2017). Tuttavia, nella nostra ricerca suggeriamo di considerare una quarta funzione della documentazione visiva, quella euristica, in linea con l'evocativa intuizione di Bignante e Memoli che “la geografia come il cinema piuttosto che accontentarsi di rappresentare il mondo, lo costruisce” (2025, p. 22). A nostro parere, le tecniche visive possiedono un potere di scoperta unico che spinge i ricercatori ad adottare prospettive diverse e arricchisce la loro comprensione, evidenziando aspetti trascurati dalle teorie esistenti e rimodellando le narrazioni del mondo. Di fronte a crisi e relazioni socio-ambientali sempre più complesse, stratificate e interconnesse, il visuale può contribuire a costruire forme di conoscenza capaci non solo di descriverle ma anche di far emergere le contraddizioni, le vulnerabilità e le possibili strategie per studiarle e affrontarle (Helmreich, 2009). Per tale ragione l'elemento visi-

⁷ Si veda <https://partart4ow.eu/> (consultato il 24 luglio 2026).

⁸ Si veda <https://chiaracertoma.net/tentacular-thinking/> (consultato il 24 luglio 2026).

vo contribuisce all'evoluzione e all'arricchimento del discorso scientifico attraverso prospettive e intuizioni che danno modo ai ricercatori di osservare il fenomeno da una prospettiva diversa, e influenzano la consapevolezza di come viene prodotta la conoscenza.

Il termine 'euristico' qui non viene utilizzato in senso strettamente filosofico-scientifico, come nel caso dei metodi euristici che guidano la scoperta attraverso l'inferenza (Lakatos, 1976). Piuttosto, con potenziale euristico intendiamo la capacità che il visuale ha nell'ambito della ricerca socio-geografica di produrre risultati scientifici attraverso processi di scoperta basati su strategie, tecniche e procedure specifiche del visuale che integrano, sostengono e potenziano gli approcci tradizionali all'analisi e all'esplorazione di un determinato fenomeno. Riconoscere e lavorare su e con questo potenziale euristico può facilitare la restituzione del quadro teorico di riferimento in un prodotto visuale che il testo di Bignante e Memoli indica come uno degli elementi più difficili da elaborare praticando la geografia visiva (2025). Riconoscere il potenziale euristico del visuale implica quindi ampliarne il ruolo all'interno della ricerca socio-geografica non solo in termini comunicativi o rappresentativi ma soprattutto epistemologici (Canova e Perrin, 2023).

In particolare Bignante e Memoli sottolineano come produrre immagini implica "operare delle scelte (cosa filmo o fotografo e cosa no, da quale prospettiva, con quale postura, includendo ed escludendo quali elementi) che è importante esplicitare non solo per 'smontare' l'idea dell'immagine (fissa o in movimento) come documento oggettivo, non filtrato, ma anche per valorizzare il ruolo interpretativo della geografia, presupponendo un cambiamento di visione di paradigma" (Bignante e Memoli, 2025, p. 23).

Nel nostro lavoro sulla geografia sociale del mare (Certomà *et al.*, 2025) operare queste scelte e renderle esplicite ha significato costruire delle collaborazioni strette con professionisti del visuale (nello specifico fotografi e documentaristi) fondamentali soprattutto in ragione delle condizioni specifiche legate al contesto di ricerca. Come ci ricorda Casati, la nostra comprensione del mare richiede in una qualche forma di essere costruita attraverso l'esperienza diretta (Casati, 2022). L'inaccessibilità dell'ambiente marino pone però problemi logistici, tecnici, economici e infrastrutturali (Certoma, 2025) che hanno spesso condotto la ricerca sociale a concentrarsi sugli habitat costieri e intercotidali (l'ambiente costiero compreso tra i livelli di bassa e alta marea) evitando le complessità del mare aperto (Garcia-Soto *et al.*, 2017). In tali contesti, la possibilità di svolgere una ricerca partecipativa molto estesa è fortemente limitata da vincoli di natura personale e strutturale, anche quando ai partecipanti è richiesto di scattare fotografie o registrare video per raccontare le loro prospettive terrestri sul mare, sia dalla terraferma che a bordo di una nave.

Collaborare con professionisti del visuale in grado di lavorare in mare ha permesso non solo di superare alcune di queste criticità, ma anche di sperimentare da

una parte come la telecamera e la macchina fotografica potessero diventare strumenti di produzione di una conoscenza personale, e dall'altra – attraverso un lavoro capillare, costante, lungo e denso di interazioni – come fosse possibile produrre collettivamente una conoscenza trasformativa che nella restituzione fotografica e filmica, come in quella più classica testuale, restituisse il sapere e l'emozione tacita dei partecipanti.

Anche Bignante e Memoli riconoscono infatti che “il percorso di produzione di un film [...] può rappresentare l'esito di una collaborazione con *filmmaker* professioniste in un rapporto in cui i ruoli, gli sguardi, le competenze di intrecciano e contaminano vicendevolmente” (2025, p. 61). Per quanto riconosciamo, dunque, che “è fondamentale che le competenze tecniche nella realizzazione di filmati non siano anteposte ai più ampi benefici sociali e psicologici della partecipazione”, nell'ambito della ricerca di CO>SEA la costruzione collettiva del percorso di esplorazione dei contesti in cui abbiamo operato ha richiesto e permesso sia ai ricercatori che ai professionisti del visuale di impegnarsi in una traduzione quanto più inclusiva e fedele possibile dell'interpretazione collettiva dei fenomeni studiati in prodotti visuali e testuali professionali. Restiamo in questo pienamente consapevoli della scelta fatta, sia nella costruzione del team di ricerca, che nella elaborazione costante di uno sguardo congiunto e capace di dialogo ed evoluzione, con una produzione visuale e verbale eccedente, per permettere una continua negoziazione con le comunità coinvolte, il rimodellamento delle immagini e dei significati, come anche la loro appropriazione e utilizzo da parte delle collettività (esemplificativi a questo proposito l'utilizzo libero e spontaneo dei prodotti visuali di CO>SEA nelle scuole, come anche in ristoranti o centri sportivi).

La padronanza del linguaggio visivo (che si concretizza nella scelta di cosa fotografare o filmare e delle modalità attraverso cui farlo), le competenze tecniche necessarie all'utilizzo della camera in ambiente subacqueo e la sensibilità maturata nel lavoro con le immagini si intrecciano con un coinvolgimento attivo nello sviluppo e nell'implementazione del progetto di ricerca anche sul piano teorico, danno luogo a un'integrazione profonda fra ricerca visuale e ricerca geografica. Nello specifico, questa stretta collaborazione si è nel tempo confrontata con la nostra ipotesi dell'esistenza di un potenziale euristico distintivo della documentazione visuale nell'ambito dei processi di ricerca partecipativa descritti in precedenza.

Inoltre, la collaborazione con professionisti del visuale può accompagnare il processo scientifico stesso documentando le pratiche, i fallimenti, i presupposti e i momenti creativi che lo caratterizzano, perché la narrazione visiva ha il potenziale di rappresentare la ricerca offrendo una meta-riflessione su come viene prodotta, da chi e a quale scopo. Le pratiche visive possono rimodellare la comprensione che gli stessi ricercatori e le stesse ricercatrici hanno del proprio lavoro, incoraggiare l'autoriflessione critica e l'autoetnografia. La contaminazione vicendevole tra ruoli,

sguardi, competenze di chi fa ricerca e professionisti del visuale può quindi assumere un valore che va oltre la dimensione operativa, incidendo non soltanto sul modo di fare ricerca, ma anche su ciò che la ricerca stessa è in grado di scoprire del mondo e di se stessa.

La produzione del racconto visuale ha una consonanza strettissima con quella della narrativa scientifica, al punto che nel lavoro di CO>SEA i percorsi di ricerca sono stati costruiti dal principio pensando insieme a professionisti e partecipanti la domanda di ricerca, i metodi e le tecniche di esplorazione e raccolta di informazioni e dati, la loro elaborazione e forme di mobilitazione. Nell'attuazione dei progetti sopra descritti è stato adottato uno schema flessibile di ricerca-azione finalizzato alla produzione di conoscenze di tipo trasformativo attraverso la collaborazione tra ricercatori, istituzioni locali e cittadini. Tale schema è stato implementato in quattro macro-fasi (con alcune variazioni per adattarsi agli obiettivi o ai partecipanti *target*): esplorazione partecipativa dei contesti socio-oceanici; analisi collettiva delle dinamiche relazionali tra società e oceano; divulgazione pubblica delle problematiche attraverso iniziative di sensibilizzazione; e co-creazione di piani partecipativi.

Il visuale in questo percorso non è stato solo utilizzato come tecnica di coinvolgimento, ma come parte integrante del percorso scientifico, nella costante ricerca di un linguaggio congiunto, in cui l'immagine non fosse solo rappresentazione della teoria o del dato o strumento di sensibilizzazione e comunicazione, quanto piuttosto continuasse, espandesse, approfondisse il ragionamento scientifico con altri linguaggi. Lo sguardo dell'operatore conferisce significato all'immagine catturata, guidando gli spettatori nel processo di scoperta e plasmando la loro percezione del problema. Per garantire che la documentazione visiva diventi un valido alleato nella ricerca scientifica, è necessario quindi dedicare particolare attenzione alla sequenza, alla rappresentazione delle scene da diverse angolazioni e lunghezze focali, e allo sviluppo di una sensibilità narrativa dietro la macchina da presa, sempre prestando attenzione a costruire narrative convincenti e avvincenti in grado di arrivare ad un pubblico eterogeneo.

Tornando all'immagine della bottiglia inglobata dal corallo, questa restituisce emblematicamente la capacità euristica del visuale di rafforzare e ampliare le domande che guidano la ricerca geografica. Le immagini e le competenze che servono per crearle possono in ultima istanza contribuire a rendere un fenomeno pensabile, discutibile e interpretabile all'interno della ricerca geografica, contribuendo a espandere ciò che questa può conoscere e a comprendere come, per quali fini e con quali alleanze epistemiche si approcci al processo di produzione della conoscenza.

Bibliografia

- Amaral-Zettler L.A., Zettler E.R., Mincer T.J. (2020). Ecology of the plastisphere. *Nature Reviews Microbiology*, 18(3): 139-151. DOI: 10.1038/s41579-019-0308-0.
- Bergmann S. (2022). Dawn of the plastisphere: An experiment with unpredictable effects. In: Bergmann S., a cura di, *Plastic Legacies: Pollution, Persistence, Politics*. Athabasca: Athabasca University Press.
- Bignante E., Memoli M. (2025). *Geografia filmica: il film geografico e il video partecipativo*. Milano: Mimesis.
- Bowker G.C., Star S.L. (2000). *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Canova N., Perrin T. (2023). Audiovisual geographies: Past and future approaches. *Territoire en Mouvement. Revue de Géographie et Aménagement*, 57. DOI: 10.4000/tem.11075.
- Casati R. (2022). *Oceano: una navigazione filosofica*. Torino: Einaudi.
- Certomà C. (2025). "I felt as someone special today". Advancing marine citizen science through participatory and critical geography explorations. *Local Environment*, 31(4): 565-586. DOI: 10.1080/13549839.2025.2513888.
- Certomà C., Pozzobon C., Salari C., Bertocci L., Boldrini A., Valente T., Fornaro F. (2025). *CO>SEA nel Golfo di Anzio. Report tecnico-scientifico*. Zenodo, testo disponibile al sito: <https://zenodo.org/records/16313580> (consultato il 24 luglio 2026).
- Certomà C., Fornaro F. (2025). Plastisphere in Chthulucene. "Staying with the problem" in oceanic natureculture assemblages. In: Certomà C., a cura di, *Blue Kinships. An Exploration of Society & the Ocean*. New York: Palgrave Macmillan.
- Emmison M., Smith P., Mayall M. (2012). *Researching the Visual*. London: Sage.
- Garcia-Soto C. et al. (2017). *Advancing Citizen Science for Coastal and Ocean Research*. Position Paper 23. Ostenda: European Marine Board.
- Haraway D.J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Helmreich S. (2009). *Alien Ocean: Anthropological Voyages in Microbial Seas*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press.
- Lakatos I. (1976). *Proofs and Refutations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitchell C., Lange N.D., Moletsane R. (2017). *Participatory Visual Methodologies: Social Change, Community and Policy*. London: Sage.
- Regazzoni S. (2022). *Oceano: filosofia del pianeta*. Milano: Ponte alle Grazie.
- SeaPaCS (2023). *Participatory Citizen Science against Marine Pollution*. Horizon EU IMPETUS for Citizen Science. Disponibile al sito: <https://chiaracertoma.net/seapacs/> (consultato il 24 luglio 2026).

Francesca Sabatini*

*Prendere sul serio le note di campo.
Rileggere 'Dire Parioli' attraverso 'Geografia filmica'*

“Da quindici anni abito in questa zona e per quindici anni sono stata convinta di vivere ai Parioli. La prima cosa che è emersa realizzando questo cortometraggio geografico è che non so dove abito”.

È un estratto delle note di campo di *Dire Parioli*¹: cortometraggio geografico che ho realizzato nel 2017 con regia, sceneggiatura e montaggio propri. Il cortometraggio era parte di una ricerca sui quartieri Pinciano e Parioli di Roma, sviluppata nell'ambito del progetto dell'Atlante sociale di Roma: una proposta didattica e di ricerca, coordinata da Claudio Cerreti e realizzata da studentesse², tesisti e dottorandæ che, dal 2012 in poi, hanno preso parte ai corsi di Geografia sociale e Geografia culturale al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre³.

All'epoca, mi avvicinavo alla fotografia e al *video-making* come passioni amatoriali, imparando rudimenti di riprese e montaggio attraverso qualche corso e dando sporadicamente una mano su set di amici e amiche. Mi piaceva usare la camera e mi incuriosiva utilizzarla per le prime, caotiche, ricerche. Di certo, non interpretavo – e tuttora, per inesperienza, faccio fatica a interpretare – questa passione all'interno di un preciso campo di studi teorico-metodologici: quelle geografie filmiche (Kennedy e Lukinbeal, 1997; Lukinbeal e Zimmermann 2006; Lukinbeal e Sommerland, 2022; Boccaletti, 2023; Jacobs e Salimbeni, 2025) in cui

* Universitas Mercatorum, Piazza Mattei 10, 00186 Roma, francesca.sabatini@unimercatorum.it.

¹ Disponibile su Geovisum all'indirizzo: www.geovisum.com/2025/03/03/dire-parioli/ (consultato il 3 giugno 2026).

² Il contributo adotta un linguaggio non sessista, alternando il maschile, il femminile sovraesteso e lo schwa.

³ Nel corso degli anni, sono state raccolte interviste, narrazioni, dati statistici, foto e video per delineare alcuni caratteri salienti della territorialità a Roma: forme di abitare, identità urbane, integrazione e segregazione, relazioni intergenerazionali e interetniche, accesso al lavoro, stratificazione sociale. Tali materiali consentono una lettura significativa e sfaccettata della situazione socio-territoriale della città, attualmente in fase di elaborazione e restituzione.

Geografia filmica di Elisa Bignante e Maurizio Memoli (2025) si inserisce e rispetto al quale, a mio avviso, contribuisce in diversi modi, tra cui due mi sembrano particolarmente significativi. Innanzitutto, offre una ricca panoramica di un dibattito prevalentemente internazionale, mettendolo in relazione ad alcuni contributi italiani per rafforzare la – ancora timida – emersione delle metodologie filmiche nella geografia italiana. In secondo luogo, illustra approcci, fasi e tecniche di realizzazione di film geografici e video partecipativi a partire da esperienze concrete, descritte mobilitando motivazioni e posizionamento di autori e autrici. Da questo punto di vista, è molto utile ed evocativa la scelta di inserire nell’argomentazione inserti di note di campo e micro-racconti che ricostruiscono il contesto biografico e le esperienze personali entro cui, volta per volta, si realizzano film geografici e video partecipativi. Questi inserti corsivi che restituiscono il carattere situato dei prodotti filmici sono pensati affinché “chi legge possa trarre una propria interpretazione e desumere alcuni passaggi cui ispirarsi volendo, a sua volta, fare geografia con film e video” (Bignante e Memoli, 2025, p. 13).

Una scelta che, nel mio caso, trovo pienamente riuscita in quanto, quasi dieci anni dopo, mi ha costretta a un’analoga – e scomoda – operazione. Riprendere il diario di campo che avevo scritto all’epoca per far emergere una serie di domande e questioni che hanno implicitamente attraversato *Dire Parioli*. Questioni a cui, filmando, non avevo dato spazio e che la lettura di questo libro, e di altri contributi del dibattito in cui si inserisce, mi impone di riprendere. Quello che segue è un breve dialogo tra i capitoli di *Geografia filmica* che trattano di film geografici, ed estratti del diario di campo che ha accompagnato la realizzazione di *Dire Parioli*.

Attraverso video-interviste e riprese, il cortometraggio tratteggia l’immaginario del quartiere Parioli, nel Municipio II di Roma, e le sue relazioni con il confinante quartiere Pinciano⁴. Le interviste chiedevano a diversi attori cosa significhi “dire Parioli”, considerando questo come uno dei quartieri della classe borghese romana⁵, rappresentativo di quella ‘Roma Nord’ descritta in serie tv⁶, film, romanzi a cui sarebbe interessante dedicare un’analisi di geografia culturale.

⁴ Affacciati su Tevere e Aniene, per lungo tempo, i colli del Pincio e dei Parioli hanno ospitato casali suburbani, latifondi, stalle e maneggi, configurando un paesaggio di confine tra la città e l’Agro Romano frequentato dall’aristocrazia romana. Su questi colli, nel 1909, il Piano Regolatore di Sanjust di Teulada individua i quartieri Pinciano e Parioli che si sviluppano intorno ad alcuni perni, tra cui la presenza della famiglia Savoia e dei quadri dirigenti del Partito Nazionale Fascista, e l’Esposizione Universale del 1911 che porta la Galleria Nazionale di Arte Moderna e istituti di cultura esteri.

⁵ La zona urbanistica Parioli presenta il reddito pro capite più alto della Città Metropolitana di Roma, rappresentando il cuore della “città ricca” (Lelo, Monni e Tomassi, 2021).

⁶ Ad esempio, la serie tv *Baby* (2018) di Andrea De Sica, Anna Negri e Letizia Lamartire tratteggia in modo significativo l’immaginario stereotipico di ‘Roma Nord’.

Le protagoniste sono attori urbani eterogenei: persone dai 19 ai 67 anni tra residenti storiche, commercianti e studente. Incontriamo e seguiamo queste persone negli spazi che scelgono per raccontare il quartiere: la strada, una villa, abitazioni private, bar ed esercizi commerciali, un'università e una scuola. A partire da un input localizzativo ("dove ci troviamo?"), le persone intervistate condividono diverse visioni sui confini e l'immaginario dei due quartieri. In particolare, emerge che il quartiere Parioli ha un'identità forte che si impone sul confinante quartiere Pinciano, toponimo sconosciuto a buona parte delle persone intervistate e anche a me, all'epoca abitante del quartiere.

Oggi, durante l'intervista con l'agente immobiliare è emerso che, dal punto di vista urbanistico, il quartiere in cui abito è il Pinciano, non proprio i Parioli. Forse quindi dovrei fare il cortometraggio sul Pinciano, però non mi sembra sensato distinguere tra i due quartieri dal momento che il Pinciano è una divisione urbanistica che non ha molto riscontro nell'immaginario comune. Forse mi interessa lavorare sull'immagine dei Parioli a cui si associa uno spazio percepito che va al di là dei confini urbanistici. Lavorare su cosa significa 'dire Parioli', lo stereotipo del pariolino, il quartiere borghese.

Come chiariscono Lukinbeal e Sommerland (2022), la geografia filmica intende la produzione di film non come strumento per raccogliere dati o comunicare gli esiti di una ricerca al pubblico, ma come dispositivo di ricerca che, nel processo stesso di produzione di film, genera conoscenze geografiche relazionali. In quel momento, avveniva una cosa importante che registravo nel mio diario di campo, ma a cui non diedi peso e di cui, infatti, non c'è granché traccia nella relazione che accompagnava il cortometraggio. Con le prime riprese e video-interviste, non solo conoscevo meglio i due quartieri, la loro storia, i loro luoghi significativi e confini ma, soprattutto, incontravo i miei sentimenti di appartenenza ed estraneità rispetto a questi quartieri.

Così, il cortometraggio si sviluppa esplorando l'immaginario dei Parioli e del 'pariolino' – figura stereotipica della borghesia romana caratterizzata da orientamenti politici di destra e stili di vita e di consumo legati a luoghi che funzionano da dispositivi di distinzione sociale (Bourdieu, 1979) – accostati a visioni alternative del quartiere, segnate anche dalle faglie delle disuguaglianze socio-economiche. Ad esempio, se per qualcuna i Parioli sono "il quartiere più bello perché è il quartiere del cuore", per qualcun'altra: "non mi piace come zona, non mi ci ritrovo, non sento mia questa zona". Se da una parte i Parioli sono 'casa' o il posto da cui qualcuno non andrebbe mai via, dall'altra ci sono persone non bianche – che in alcuni casi possono essere lavoratori e lavoratrici domestiche, in altri mendicanti o senzatetto – che implicitamente indicano le espulsioni, gerarchie e disuguaglianze che attraversano "un dormitorio di lusso", evocando altri possibili significati, iscritti in diversi posizionamenti, di "dire Parioli".

Se questa è la trama del cortometraggio, quello che dalla trama emerge poco o affatto è il processo riflessivo scatenato dalle riprese: l'interrogarsi di una studentessa-ricercatrice sul suo posizionamento rispetto a un quartiere ricco, segnato da disuguaglianze e violenze. Un processo che nelle fasi di lavorazione, montaggio e diffusione non si era sviluppato a pieno, ma di cui c'è traccia nelle scelte delle inquadrature – strette e larghe, panoramiche e fisse – che rivelano vicinanze e distanze, *comfort* e *discomfort* rispetto a contesti e soggetti filmati. Infatti, come scrivono lucidamente Bignante e Memoli (2025, p. 57):

Lavorare a un film, farlo con altre persone e competenze, e immergersi nello spazio, significa anche mettere in scena e in discussione il nostro posizionamento: esporre il nostro modo di essere nei luoghi (pensieri, prospettive, ansie, desideri), e mettere a nudo il nostro corpo e quello delle persone coinvolte. Tutte condizioni che, in una ricerca non visuale, potrebbero essere più facilmente protette, mimetizzate e opacizzate dal linguaggio accademico.

Ieri sera sono andata a Piazza Euclide, Viale Parioli e Piazza delle Muse per fare riprese dei 'luoghi dei pariolini'. All'inizio è stato divertente perché avevo una 'scusa' per stare in posti che non frequento la sera, ma poco dopo mi sono sentita a disagio a stare lì con la video-camera. A piazza Euclide non sono neanche scesa dalla macchina, ho ripreso mentre guidavo pianissimo. Come mi sono sentita a disagio l'altro giorno, quando ho chiesto alla signora che puliva l'ingresso della chiesa se potevo filmarla per un cortometraggio sul quartiere, c'era qualcosa che non andava. Alla fine, in momenti e con persone diverse ho vissuto Piazza Euclide con disagio, ma anche i disagi erano diversi.

Rileggere, dopo quasi dieci anni, questo cortometraggio attraverso *Geografia filmica* è, insieme, difficile e liberatorio. Difficile, perché mette a nudo un processo di riflessività abortito, evidenziando alcune domande di etica e posizionamento che, scrivendo, filmando e montando il cortometraggio, non mi sono posta o che, pur ponendomi, non hanno avuto molto spazio. In particolare, le domande sul 'peso' della camera, sulle relazioni di potere squilibrate in cui essa si inserisce e che attiva, così come sull'uso violento che, in alcuni casi, si rischia di farne.

Al contempo, rileggere, quasi dieci anni dopo, questo cortometraggio attraverso *Geografia filmica* è liberatorio perché offre approcci metodologici e aneddoti concreti per ripensare quella ricerca prendendo sul serio la dimensione affettiva che l'aveva accompagnata, facendosi guidare da quell'affettività.

Ma liberatorio è, più in generale, questo libro che invita a fare ricerca partendo da noi: dal nostro posizionamento e dalla nostra affettività che, a certe condizioni, permettono di riconoscere le relazioni che si instaurano tra noi, il nostro corpo, gli spazi, le persone che filmiamo e la camera. Un approccio necessario per vedere da dove e verso dove guardiamo, cosa escludiamo, chi siamo mentre guardiamo e le altre relazioni di potere entro le quali, volta per volta, produciamo le nostre, affettive e squilibrate, conoscenze geografiche. Filmiche e non.

Bibliografia

- Bignante E., Memoli M. (2025). *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo*. Milano: Mimesis.
- Boccaletti S. (2023). Il film geografico: dalla scelta dell'attrezzatura audiovisiva alle potenzialità multimediali. Alcuni spunti di riflessione tra teoria e pratica. *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 35(2): 157-171. DOI: 10.13133/2784-9643/18328.
- Bourdieu P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Lelo K., Monni S., Tomassi F. (2021). *Le sette Rome. La capitale delle disuguaglianze raccontata in 29 mappe*. Roma: Donzelli.
- Lukinbeal C., Zimmermann S. (2006). Film geography: A new subfield. *Erdkunde*, 60(4): 315-325.
- Lukinbeal C., Sommerlad E. (2022). Doing film geography. *GeoJournal*, 87(Suppl. 1): 1-9. DOI: 10.1007/s10708-022-10651-2.
- Jacobs J., Salimbeni A. (2025). Responsive and responsible methodologies: Emplacing care with collaborative filmmaking. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 50(2): 1-13. DOI: 10.1111/tran.12684.
- Kennedy C., Lukinbeal C. (1997). Towards a holistic approach to geographic research on film. *Progress in Human Geography*, 21(1): 33-50. DOI: 10.1191/03091329767350306.
- Salimbeni A. (2022). La favola urbana. Reimmaginare lo spazio attraverso la realizzazione collettiva di film finzionali e parodici. *Rivista Geografica Italiana*, 129(3): 78-102. DOI: 10.3280/rgioa3-2022oa14591.

Pietro Agnoletto*, Fausto Di Quarto**

*Dalla geografia filmica ai documentari per la geografia.
Appunti critici sul linguaggio audiovisivo*

1. FARE GEOGRAFIA, FARE DOCUMENTARI. – A partire dal *visual turn* dei primi anni Duemila (Rose, 2003), l'uso di strumenti audiovisivi è diventato una metodologia significativa all'interno della ricerca geografica. La caratteristica polisemica e polifunzionale del mezzo audiovisivo, infatti, risulta essere uno strumento particolarmente adatto per confrontarsi con le geografie umane. Se tali metodologie sono state ampiamente accolte nel panorama internazionale, specialmente anglosassone, queste risultano ancora poco recepite nel contesto italiano.

Cosa significa, dunque, fare geografia filmica in Italia? Significa muoversi in uno spazio di ricerca ancora marginale, spesso segnato da precarietà, scarsità di risorse e limitata visibilità istituzionale. Significa contribuire in modo decisivo a progetti di ricerca e attività di terza missione, senza che tali competenze trovino sempre un adeguato riconoscimento scientifico, professionale e valutativo.

In questo frangente, *Geografia filmica* (Bignante e Memoli, 2025) si è rivelata una pubblicazione necessaria: se per Stanley Kubrick “il miglior modo per imparare a fare un film è farne uno” (citato nell'incipit del volume), il miglior modo per iniziare a discutere di geografie filmiche in Italia è stato forse quello di pubblicare una prima monografia sull'argomento, offrendo un quadro teorico e metodologico utile sia a chi intende avvicinarsi alla geografia filmica, sia a chi già opera in questo campo.

Nonostante la rilevanza e l'urgenza del testo, emerge un nodo critico: se il film viene assunto come metodo di ricerca geografica non ci si può limitare a interrogarlo solo come dispositivo etico, relazionale o partecipativo. È necessario confrontarsi con il cinema come linguaggio dotato di una grammatica, di tecniche e

* Docente di discipline audiovisive e multimediali, geografo e filmmaker, Liceo Artistico di Verona “Nani-Boccioni”, agnoletto.pietro@arteivr.it.

** Docente di geografia, ricercatore indipendente e musicista, fausto.diquarto@gmail.com.

Le sezioni 1 e 4 sono state scritte congiuntamente dai due autori; la sezione 2 è opera di Agnoletto mentre la sezione 3 di Di Quarto.

di tradizioni documentarie. La letteratura geografica ha insistito, infatti, sulla presenza dei ricercatori nello spazio profilmico (Ernwein, 2022); rimane da esplorare invece tutta la dimensione filmica. Da qui si muovono alcune nostre riflessioni su questioni che il volume affronta esplicitamente e altre che, a nostro avviso, restano più in ombra.

Facendo riferimento all'esperienza condivisa del film *Eroici a Capraia*, vincitore del premio "Federica Letizia Cavallo" 2025, il contributo si concentrerà quindi su due nodi principali: l'alfabetizzazione al linguaggio audiovisivo come condizione necessaria per la geografia filmica e la questione della dimensione sonora nella produzione documentaristica in geografia.

2. GEOGRAFIA E LINGUAGGIO AUDIOVISIVO. – Costruire un dibattito sulla geografia filmica presuppone anzitutto di chiarire che cosa si intenda per film geografico. Esso non è una versione audiovisiva di un articolo scientifico, né coincide con un genere o una forma prestabilita. Bignante e Memoli lo definiscono infatti come il caso in cui la camera entra nella domanda di ricerca e quando la costruzione audiovisiva diventa parte del processo conoscitivo. Ciò che rende un film 'geografico' è dunque il modo in cui le domande di ricerca orientano l'intero processo filmico (Lukinbeal e Sommerlad, 2022).

Da qui deriva la rilevanza del geografo-regista, figura capace di tenere insieme interpretazione geografica e scelte cinematografiche grazie alla padronanza di entrambi i linguaggi. Infatti, se la geografia filmica richiede una specifica alfabetizzazione filmica (Jacobs, 2013), allora la competenza audiovisiva non può essere considerata un semplice complemento tecnico della ricerca geografica.

Chiaramente le opere realizzate in collaborazione tra geografi e *filmmaker* professionisti restano fondamentali, soprattutto quando la co-produzione permette un reale scambio di competenze (Varotto e Rossetto, 2016). Il punto è che se un film geografico è tale quando la pratica filmica diventa parte costitutiva della ricerca geografica, il linguaggio audiovisivo dev'essere assunto con consapevolezza teorica, storica, metodologica ed estetica. La formazione di figure ibride tra geografia e pratica filmica appare quindi come l'unica soluzione per evitare tanto la banalizzazione della geografia quanto quella del cinema. Investire nella ricerca filmica all'interno della disciplina significa consentire a geografi e geografhe di "utilizzare nuovi set di competenze, raggiungere nuovi pubblici e produrre diverse forme di conoscenza audiovisiva criticamente impegnata" (Gandy, 2021; cit. in Bignante e Memoli, 2025, p. 85). Occorre quindi valorizzare le competenze già presenti, evitando che restino ai margini dei processi di legittimazione scientifica.

Eroici a Capraia, ad esempio, è stato l'esito principale dell'indagine geografica su un ritorno alla produzione vinicola nell'isola di Capraia, sviluppata attraverso la pratica filmica e non in parallelo ad essa. La struttura del film consente di leggere

la produzione vinicola come una pratica territoriale in cui agricoltura, memoria carceraria e fragilità economica e demografica si misurano con i processi di turistizzazione e riconfigurazione territoriale dell'isola (Agnoletto *et al.*, 2024).

È soprattutto attraverso il montaggio che questa costellazione di elementi assume un senso geografico. Si passa dal dettaglio del gesto agricolo alla visione del paesaggio terrazzato, dalla voce individuale alla memoria collettiva; mentre la materialità del paesaggio si apre a processi più ampi, come spopolamento, stagionalità turistica, rarefazione dei servizi e accesso alla casa. Il montaggio diviene quindi un'operazione propriamente geografica nella misura in cui organizza filmicamente le relazioni attraverso cui il territorio si configura: nella durata delle inquadrature e nelle loro giustapposizioni, nella relazione tra voci, ambienti e immagini (Pearlman, 2009). Come suggeriva già un secolo fa Kuleshov (1974) con le sue "geografie creative", esso produce un paesaggio artificiale, una geografia autonoma e propria costruita dall'accostamento delle inquadrature.

Da questa riflessione emergono due acquisizioni critiche. La prima riguarda il montaggio: il film geografico può essere pensato come una forma di scrittura geografica con il montaggio come strumento privilegiato. La seconda, che introduce il tema del paragrafo successivo, riguarda il sonoro.

3. SUONI DIMENTICATI: LA DITTATURA DEL VISIBILE E LA DIMENSIONE SONORA NEI DOCUMENTARI GEOGRAFICI. – Che la cultura occidentale sia caratterizzata da un approccio fortemente visivo, è cosa ben nota in geografia, disciplina da sempre sviluppatasi attraverso immagini, rappresentazioni, punti di vista. Geografi e geografisti studiano e producono infatti da sempre rappresentazioni principalmente visive del mondo. In diversi ambiti, oggi, le tecnologie multimediali, attraverso informazioni strutturate con linguaggi di tipo prevalentemente visuale, privilegiano, il rapporto cervello-visione, rispetto a quello cervello-linguaggio-ascolto. Il senso della vista, dello sguardo, del punto di vista del soggetto che fissa e immortalava un'immagine-quadro, spesso si è sostituito alla realtà sensibile, in certi casi ri-creandola, e sostituendosi alla conoscenza stessa (Farinelli, 2009)¹. Se, come è ormai noto, l'esclusività dell'approccio visivo in campo geografico rappresenta un limite alla conoscenza (non solo geografica peraltro), in questo contributo si sente l'urgenza di rilanciare lo studio dei luoghi e del rapporto società-spazio non solo attraverso la loro immagine/rappresentazione, ma rilanciandone piuttosto l'intrinseca polisensorialità di questi, così come le loro emanazioni (sociali, economiche, ecc.). La dimensione acustica costituisce infatti un elemento significativo nella descrizione

¹ Alcuni autori collegano la 'cultura visiva' occidentale alla nascita della prospettiva pittorica, che si pose definitivamente in quanto forma simbolica (e oggettiva) di vedere e rappresentare il mondo, giunto a una tecnicizzazione dell'immagine visiva e del pensiero, insieme all'invenzione della stampa a caratteri mobili.

di contesti sociali, o anche solo un modo altro di analizzare stessi contesti: il suono come l'immagine, l'ascolto come lo sguardo, sono entrambi aspetti determinanti del modo di percepire e agire nel mondo. Tuttavia, soprattutto in ambito accademico, il suono è stato e resta un'appendice del visivo. L'aspetto sonoro è difatti la dimensione più trascurata nelle scienze sociali... incredibilmente, viene da pensare, visto che queste sono collegate alla capacità di saper ascoltare e del sapersi porre da parte del ricercatore/ricercatrice, come nel caso dell'«ascolto attivo» durante le ricerche di campo².

Il/la documentarista dovrebbe quindi essere consapevole di queste dinamiche per rappresentare il suono come un autentico marcatore di identità e dei luoghi. Il carattere immateriale e ondulatorio del suono si adatta a rappresentare il processo dinamico, d'interazione e di movimento dei processi socio-spaziali. Il suono, di fatti, a differenza di confini e limiti (fisici, politici, naturali) non si lascia limitare dallo spazio, facendo cadere la distinzione tra 'qui' e 'là', e generando un senso specifico e particolare di luogo (e non un'idea teorica e astratta di spazio). Il suono, inoltre, opera in simultaneità: non ha senso pensare a un dentro e un fuori, in quanto esso è superficie (due dimensioni) e profondità (tre dimensioni) al tempo stesso; inoltre, non essendo uniforme, non lo si può percorrere in linea retta come lo spazio visivo (Back e Bull, 2003). Ogni ascoltatore attribuisce al suono udito un significato referenziale che suscita emozioni e pensieri che vanno oltre la funzione di segnale utile a innescare semplicemente l'ascolto; inoltre, le situazioni acustiche si sovrappongono tra loro e variano a seconda della stagione o dell'ora (come ogni documentarista sa bene). In questa ottica, restano preziosi gli studi sul *soundscape* (paesaggio sonoro) di Murray Schafer, utili nel documentario geografico come strumenti teorici e metodologici fondamentali per superare paradigma visuale dominante, riconoscendo dunque l'ambiente acustico come una fonte primaria di conoscenza culturale e identitaria. Già a partire dalla fine degli anni Settanta, i suoi lavori hanno inaugurato un approccio interdisciplinare che considera lo spazio come un campo di interazioni non solo visibili ma anche udibili. Il paesaggio sonoro, definito come «la totalità dei suoni che ci circondano», è quindi un oggetto geografico a tutti gli effetti. La ricerca sul campo, tramite registrazioni audio e descrizioni, si configura quindi come un metodo empirico privilegiato, simile a quello etnografico. Questo approccio è cruciale per il documentario geografico, che può così integrare la narrazione visiva con una 'traccia sonora' densa di significati sociali e spaziali (Di Quarto, 2016)³. Ma sono vari gli studi che col-

² Saper intervenire durante le risposte, non lasciare le pause, dare spazio ai silenzi utili a rendere più 'fluide' le nostre interviste, è fondamentale ad esempio in contesti di interviste a testimoni privilegiati.

³ Schafer (1977) fornisce una griglia analitica utile a interpretare i paesaggi contemporanei, spesso dominati da un ascolto passivo: paesaggi *Hi-Fi* e paesaggi *Lo-Fi*. I primi, tipici delle società

legano il paesaggio sonoro con l'etnografia e la geografia culturale (Butler, 2006; Drever, 2002): questi sono utili a catturare e interpretare uno specifico ambiente sociopolitico o culturale. La capacità del film di registrare gesti, silenzi, suoni, inflessioni vocali e presenza corporea conferisce una ricchezza che un testo non può riprodurre e che può invece comunicare una ricerca più esauriente, completa e stimolante nell'interpretazione dei fenomeni socio-spaziali. Le registrazioni ambientali dal vivo ("prese dirette" e "suono ambiente") costituiscono quindi una pratica strettamente allineata con l'etnografia, che richiedono una "metodologia socio-sonica" per rappresentare fedelmente un luogo. La registrazione, selezione e presentazione dei suoni che rispetti il contesto dell'ambiente originale serve infatti a creare un equilibrio tra il suono come arte e il suono come indicatore di identità e luogo (Di Quarto, 2018).

Nel caso di *Eroici a Capraia*, il paesaggio sonoro è stato studiato ed esplorato nel tentativo di arricchire la narrazione, permettendo agli spettatori di connettersi emotivamente con il paesaggio umano e non-umano. In particolare, nel caso dell'isola di Capraia, i suoni naturali e le attività rurali giocano un ruolo significativo nel trasmettere il passaggio del tempo, offrendo una connessione diretta con il mondo naturale e allo stesso tempo distaccando l'osservatore dal paesaggio sonoro caotico della controparte continentale. I suoni naturali fungono quindi da marcatori del mutare delle stagioni e dei cicli naturali: questo strato sonoro evoca spesso un senso di atemporalità, collegando le persone ai cicli più ampi della vita. Questo diventa una colonna sonora dell'esistenza umana, ancorando il tempo non solo nell'astratto ma in esperienze tangibili, fornendo una registrazione uditiva di come le persone interagiscono con i loro ambienti e (ri)creando di volta in volta nuove spazialità (per quanto temporanee).

Relativamente al testo in questione, invece, nonostante in alcuni casi l'aspetto sonoro sia menzionato, questo risulta quasi assente per profondità di analisi e trattazione, nonostante esistano più spunti di riflessione a partire dalla bibliografia presa in esame. Per fare qualche esempio: nonostante venga citato il testo di Gallagher, *Sound as Affect: Difference, Power and Spatiality* del 2016, per introdurre una prospettiva sul suono che produce relazioni di potere nello spazio, la dimensione sonora non viene affrontata come meriterebbe, in un contesto che è per l'appunto quello dell'*audio*-video. Stessa cosa accade con i riferimenti al suono (pp. 57 e 59), in cui si intuisce che solo la forma visiva – e quindi l'immagine – contribuirebbe una metodologia conoscitiva utile alla disciplina geografica⁴. In altre parole, il

rurali, permettono un ascolto chiaro e differenziato, dove ogni suono (figura) si staglia su uno sfondo definito. I secondi, caratteristici della città post-industriale, sono saturi di stimoli acustici che impediscono un ascolto focalizzato.

⁴ A tal proposito si rimanda ai documentari di uno degli autori *Debaixo Do Viaduto* (2009) e *Voci dalla Piazza* (2008). Dello stesso autore e relative al primo documentario, le pubblicazioni

documentario che ignora la dimensione sonora dei luoghi o del paesaggio racconta solo parzialmente la relazione tra esseri umani e spazio geografico, in quanto l'ambiente acustico costituisce documento geografico primario.

4. CONCLUDENDO. – Il documentario, inteso come prodotto filmico incentrato prevalentemente sulla rappresentazione di popoli e luoghi remoti, fu coevo alla nascita stessa del cinema. Si potrebbe anzi sostenere che uno dei primi usi sistematici del linguaggio audiovisivo fosse orientato in senso geografico: le *vues* realizzate dagli operatori Lumière non si limitarono a mostrare il movimento come meraviglia tecnica, ma costruirono un primo archivio filmico del mondo, inscrivendo il cinema nascente entro una grammatica visiva e geografica (Allan, 2026).

In tal senso, il documentario delle origini ricalcava una delle funzioni fondamentali dell'immagine moderna: offrire una forma di *Grand Tour* per le classi sociali meno abbienti, configurandosi come una prima forma embrionale di geografia umana filmata, seppur attraversata da uno sguardo spesso esotizzante, razzista e coloniale.

Parimenti, sarebbe forse opportuno interrogarsi sul lascito di autori come Vittorio De Seta, nonché sulla figura di Roberto Omegna, che alcuni osservatori hanno indicato come antesignano del film scientifico in Italia, benché egli abbia sempre operato con la sobrietà di un artigiano appartato (Chiti, 1961)⁵.

Infine, non si può trascurare come il documentario geografico abbia spesso relegato la dimensione sonora a un ruolo ancillare o meramente illustrativo. Una geografia filmica matura necessita di un'adeguata attenzione al sonoro, traiettoria ancora poco esplorata in Italia. Se possiamo considerare la geografia filmica come un settore in via di sviluppo, ciò di cui ha bisogno probabilmente è un confronto con la grammatica del cinema e dello studio delle sue tecniche in modo serio e complementare a tutte quelle che sono questioni 'latenti' alla produzione materiale di un film-documentario. È su questo terreno che la geografia filmica italiana deve misurare la propria ambizione: non limitarsi a usare il cinema per la Geografia, ma imparare a 'scrivere' geograficamente il cinema.

"Reinventare lo spazio pubblico con la musica. Il caso del Viaduto Santa Tereza a Belo Horizonte" (2016) e "Reclaiming democratic (public) spaces through music. The case of Viaduto Santa Tereza in Belo Horizonte, Brazil" (2018).

⁵ A riguardo si considerino le opere di Luca Comerio (*Le pittoresche cascate d'Italia; La vita dei nostri ascari eritrei in Libia*, 1912, Kinemacolor); allo stesso modo, le opere di Vittorio De Seta (ad esempio *Le isole di fuoco*, 1954) rappresentano un punto di riferimento per lo sguardo documentario sui paesaggi e le comunità.

Bibliografia

- Agnoletto P., Di Quarto F., Nocente M. (2024). Capraia island and its representation in audiovisual media: Recounting a carceral, agro-pastoral and eco-touristic landscape. *Shima*, 18(2): 140-155. DOI: 10.21463/shima.226.
- Allan M. (2026). *Cinema before the World. The Global Routes of the Lumière Brothers*. New York: Fordham University Press.
- Back L., Bull M., a cura di (2003). *The Auditory Culture Reader*. Oxford-New York: Berg.
- Bignante E., Memoli M. (2025). *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo*. Milano: Mimesis.
- Butler T. (2006). A walk of art: The potential of the sound walk as practice in cultural geography. *Social & Cultural Geography*, 7(6): 889-908. DOI: 10.1080/14649360601055821.
- Chiti R. (1961). Roberto Omegna. In: Laura E.G., Lacalamita M., a cura di, *Filmlexicon degli autori e delle opere. IV. Autori M-N*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero.
- Di Quarto F. (2016). Reinventare lo spazio pubblico con la musica. Il caso del Viaduto Santa Tereza a Belo Horizonte. In: Dell'Agnese E., Tabusi M., a cura di, *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*. Roma: Società Geografica Italiana.
- Di Quarto F. (2018). Reclaiming democratic (public) spaces through music: The case of Viaduto Santa Tereza in Belo Horizonte, Brazil. In: Fisker J.K., Chiappini L., Pugalis L., Bruzzese A., a cura di, *The Production of Alternative Urban Spaces: An International Dialogue*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315103952-10.
- Drever J.L. (2002). Soundscape composition: The convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7(1): 21-27. DOI: 10.1017/S1355771802001048.
- Ernwein M. (2022). Filmic geographies: Audio-visual, embodied-material. *Social & Cultural Geography*, 23(6): 779-796. DOI: 10.1080/14649365.2020.1821390.
- Farinelli F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- Gallagher M. (2016). Sound as affect: Difference, power and spatiality. *Emotion, Space and Society*, 20: 42-48. DOI: 10.1016/j.emospa.2016.02.004.
- Gandy M. (2021). Film as method in the geohumanities. *GeoHumanities*, 7(2): 605-624. DOI: 10.1080/2373566X.2021.1898287.
- Jacobs J. (2013). Listen with your eyes; towards a filmic geography. *Geography Compass*, 7(10): 714-728. DOI: 10.1111/gec3.12073.
- Kuleshov L. (1974). *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*. A cura di R. Levaco. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Lukinbeal C., Sommerlad E. (2022). Doing film geography. *GeoJournal*, 87(Suppl. 1): 1-9. DOI: 10.1007/s10708-022-10651-2.
- Pearlman K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Amsterdam-Boston: Focal Press.
- Rose G. (2003). On the need to ask how, exactly, is geography “visual”? *Antipode*, 35(2): 212-221. DOI: 10.1111/1467-8330.00317.

- Schafer R.M. (1977). *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf (trad. it.: *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi-Unicopli, 1985).
- Varotto M., Rossetto T. (2016). Geographic film as public research: Re-visualizing/vitalizing a terraced landscape in the Italian Alps (Piccola terra/Small land, 2012). *Social & Cultural Geography*, 17(8): 1140-1164. DOI: 10.1080/14649365.2016.1155731.

Silvy Boccaletti*

*Scientificità e valutazione nel film geografico:
un cortocircuito?*

Era la primavera del 2020 quando, durante i primi mesi del mio dottorato in geografia all'Università di Padova, iniziai a interrogarmi su quale potesse essere la metodologia di ricerca più adeguata per analizzare il fenomeno dei “montanari per scelta” (Corrado *et al.*, 2014) negli Appennini e nelle Alpi italiane: una tendenza ancora embrionale, che nei mesi successivi alla pandemia di Covid-19 avrebbe conosciuto un'espansione significativa, attirando crescente attenzione da parte della comunità scientifica e dei media. Con l'aumento costante dei costi abitativi nelle grandi metropoli, la crescente precarizzazione del lavoro, i cambiamenti climatici e le crisi sanitarie, un numero sempre maggiore di persone, in particolare giovani adulti ancora in età lavorativa, iniziavano sempre più copiosamente a lasciare le città per trasferirsi in piccoli comuni spopolati e nelle vallate marginali. Un inedito movimento di ritorno verso la ruralità e la montagna, in controtendenza rispetto all'urbanocentrismo che ha caratterizzato l'Italia del boom economico, ha progressivamente aperto nuove riflessioni sui possibili futuri di territori a lungo considerati periferici o destinati al declino, riportando la montagna al centro non solo del dibattito accademico e specialistico, ma anche di quello mediatico.

Il tempo sospeso del *lockdown*, scandito da giornate interamente confinate entro il perimetro domestico, mentre fuori il mondo sembrava rallentare e ritirarsi, diventò per me uno spazio privilegiato di riflessione. In quella condizione di apparente immobilità, maturava la consapevolezza che un'indagine fondata su interviste sul campo, rivolte a testimoni ritenuti rappresentativi di questo fenomeno, sarebbe stata fondamentale per comprenderne più a fondo le motivazioni, le traiettorie e le trasformazioni dei montanari per scelta. Eppure, accanto a questa apparente ‘certezza’ metodologica, emergeva con forza un interrogativo ulteriore: come restituire visibilità a quei luoghi e a quegli elementi, spesso immateriali, della montagna che avevano esercitato un'attrazione così potente per queste persone? Quali strumenti

* Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, via Pasquale Paoli 14, 00196 Pisa, silvy.boccaletti@cfs.unipi.it.

avrebbero consentito di cogliere non solo le dimensioni più esplicitamente ‘razionali’, l’abbandono di un impiego urbano, la reinvenzione professionale, la ricerca di uno spazio abitativo più in sintonia con i propri desideri, ma anche gli aspetti più emozionali e sensoriali di questa transizione? Come restituire, ad esempio, il rapporto rinnovato con il paesaggio montano, la diversa percezione del tempo e la possibilità di ridare vita, attraverso pratiche e progettualità inedite, a manufatti abbandonati di un mondo contadino che sembrava ormai destinato a scomparire? Si trattava, in altre parole, non soltanto di raccogliere e analizzare storie e scelte di vita, ma di trovare un modo per rendere intelligibile e condivisibile quell’insieme di esperienze, percezioni e valori che avevano spinto queste persone a ridefinire radicalmente il proprio progetto di vita, spostandosi verso la montagna, nelle sue opportunità e complessità.

In questo contesto, il film geografico – una metodologia di ricerca e restituzione che fino ad allora conoscevo solo indirettamente, attraverso gli articoli di alcune studiose inglesi e francesi che l’avevano già sperimentata (Jacobs, 2013; Baptiste, 2016; Chouraqui, 2019; Ernwein, 2020) – iniziò a suscitare in me un interesse crescente. Si trattava, peraltro, di un approccio ancora poco diffuso nella geografia italiana, il che contribuiva a renderlo al tempo stesso affascinante e incerto. Nacque così il desiderio di mettermi alla prova, pur nella consapevolezza dei possibili fallimenti: non avevo grande dimestichezza con la videocamera e non ero sicura di dove questa scelta mi avrebbe condotta, neppure in termini di riconoscimento accademico all’interno del mio percorso di dottorato. Da un lato, il mio *supervisor*, Mauro Varotto, che aveva già realizzato e supervisionato progetti di questo tipo (Varotto e Rossetto, 2016), mi incoraggiò a sperimentare questa direzione, offrendomi fiducia e apertura. Dall’altro, pur non essendo una *filmmaker*, mi rendevo conto che il linguaggio audiovisivo non mi era del tutto estraneo: erano stati proprio i filmini girati da mio padre, figlio di una donna valtellinese emigrata a Milano in cerca di opportunità lavorative, a introdurmi fin da piccola a quel mondo alpino in cui era cresciuta mia nonna. In qualche modo, quell’immaginario domestico e affettivo tornava ora a intrecciarsi con il mio percorso di ricerca, aprendo uno spazio inatteso tra memoria personale e sperimentazione metodologica.

Scrivendo queste righe, mi ritrovo tra le mani le note di regia che hanno accompagnato quello che sarebbe poi diventato *Movimento Fermo*, la mia tesi di dottorato in geografia restituita in forma filmica: “erano stati proprio i filmini di famiglia, gelosamente custoditi da mio padre, a farmi conoscere quei frammenti di mondo contadino montano ormai prossimi alla scomparsa. Desideravo continuare a intercettare le trasformazioni di questo microcosmo alpino attraverso lo strumento filmico, tentando di realizzare un film geografico sul ritorno alla montagna” (Boccaletti, 2023, p. 5). Rileggere oggi queste parole significa riconnettermi a un’intuizione iniziale ancora incerta, ma già carica di direzione: l’idea che il lin-

guaggio audiovisivo potesse diventare non solo un mezzo di documentazione, ma uno strumento di indagine geografica capace di restituire la complessità e la profondità dei cambiamenti in atto (Boccaletti e Varotto, 2025). Tuttavia, ripensando oggi a quel periodo tra il 2020 e il 2022, non posso fare a meno di chiedermi quanto sarebbe stato utile avere sulla scrivania il volume di Elisa Bignante e Maurizio Memoli, *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo*, pubblicato nel 2025, dunque alcuni anni dopo la conclusione del mio dottorato, e oggi al centro della discussione di questo forum. Se avessi potuto leggerlo già in quegli anni, mi avrebbe probabilmente aiutato a orientarmi con maggiore consapevolezza lungo questo percorso incerto, offrendo un quadro più organico delle possibilità metodologiche del film geografico, così come delle numerose criticità e insidie che tale approccio comporta. Allo stesso tempo, però, il mio percorso si è costruito anche attraverso tentativi, esitazioni e apprendimenti sul campo: un processo forse più faticoso, ma che mi ha consentito di confrontarmi in maniera diretta e situata con le potenzialità e i limiti dello strumento filmico.

A questo proposito, nello spazio di riflessione aperto da un testo così denso e ricco di stimoli e interrogativi, mi sembra utile soffermarmi su una questione che il volume porta chiaramente alla luce nel capitolo due (Bignante e Memoli, 2025, p. 81): quella dei dubbi legati alla scientificità delle pubblicazioni accademiche in forma filmica. A tutt'oggi, infatti, ho notato che i film geografici presenti nella geografia italiana, *Piccola Terra*¹ (2012), *Murat. Il geografo*² (2015), *Dove nuotano i caprioli*³ (2021), *Heroes of Capraia*⁴ (2025) e molti altri (cito questi in modo rappresentativo e non esaustivo, senza considerare in questa sede i film partecipativi), sono quasi sempre accompagnati da articoli scientifici o da elaborati scritti che ne completano e integrano la restituzione (Varotto e Rossetto, 2016; Governa, Memoli, 2018; Conte, 2021; Agnoletto *et al.*, 2025), come se il film, da solo, non fosse ritenuto sufficiente a sostenere pienamente il peso della ricerca. Si genera così una sorta di cortocircuito: da un lato si rivendica il film come forma autonoma di produzione e comunicazione del sapere; dall'altro, lo si affianca sistematicamente ad un 'supporto' scritto che ne legittima la validità agli occhi dell'accademia. Una tensione che invita a interrogarsi non solo sui criteri di riconoscimento scientifico, ma anche sulle reali possibilità del linguaggio filmico di "stare in piedi da solo" come dispositivo di conoscenza.

¹ Disponibile su Geovisum all'indirizzo: www.geovisum.com/2025/03/03/piccola-terra/ (consultato il 7 giugno 2026).

² Disponibile su Geovisum all'indirizzo: www.geovisum.com/2025/03/18/murat-the-geographer/ (consultato il 7 giugno 2026).

³ Disponibile su Geovisum all'indirizzo: www.geovisum.com/2025/03/03/dove-nuotano-i-caprioli/ (consultato il 7 giugno 2026).

⁴ Disponibile su Geovisum all'indirizzo: www.geovisum.com/2025/10/05/heroes-of-capraia-a-vineyard-by-the-sea-eroi-di-capraia/ (consultato il 7 giugno 2026).

A mio avviso, non è semplice individuare una via d'uscita netta a questa questione. Se ripenso alla mia esperienza di ricerca, che ha portato alla realizzazione di *Movimento Fermo*, un film geografico di 74 minuti, mi sono trovata di fronte all'impossibilità, di fatto, di rinunciare a una tesi scritta da affiancare al film. Ho quindi consegnato un elaborato di circa 200 pagine che, seguendo i canoni più tradizionali del dottorato, ricostruiva lo stato dell'arte sul fenomeno indagato, esplicitava le chiavi teoriche adottate e proponeva alcune riflessioni epistemologiche sulla *filmic geography*. Il testo si concludeva con un'analisi dettagliata delle fasi di pre-produzione, produzione e post-produzione del film, oltre a delinearne un piano di diffusione nei circuiti accademici e pubblici. La scelta più significativa è stata, piuttosto, quella di non includere delle conclusioni nel senso classico del termine. Una decisione che rifletteva un posizionamento critico nei confronti di alcuni meccanismi e tempi della produzione accademica, spesso poco compatibili con la natura processuale e aperta di certi approcci qualitativi. Se, formalmente, la fine del percorso dottorale coincideva con la discussione davanti a una commissione, la reale 'chiusura' della ricerca si è invece spostata nel tempo, prendendo forma nella fase di diffusione del film: proiezioni in festival dedicati alla montagna, rassegne locali, incontri nei territori oggetto di studio. È in questo spazio che il lavoro ha continuato a maturare. A distanza di alcuni anni, è proprio alla luce di questo percorso che mi è possibile valutarne più pienamente l'impatto e le potenzialità di *engagement* e dialogo con la società civile. In un certo senso, le 'conclusioni' della ricerca avrebbero potuto emergere anche da qui: da una riflessione che tenesse conto della ricezione del film, delle interazioni generate, di esiti più stratificati e meno vincolati ai formati e ai tempi della scrittura accademica.

Per questo motivo, mi trovo oggi ad assumere una posizione intermedia rispetto al tema della scientificità del film geografico. Ritengo che un supporto scritto resti, almeno per ora, necessario: uno spazio in cui esplicitare la riflessività della ricerca, gli approcci teorici adottati, le scelte metodologiche e il posizionamento del ricercatore, in continuità con quanto avviene in altre pratiche di ricerca non filmiche. Allo stesso tempo, è importante riconoscere che questa prassi risponde soprattutto all'esigenza di dialogare con il mondo accademico, più che a una reale necessità intrinseca del dispositivo filmico. La mia esperienza mette in luce una tensione significativa. Il film ha avuto una circolazione ampia: oltre cinquanta eventi tra festival, rassegne e proiezioni pubbliche del film, la diffusione su una piattaforma online dedicata ai film di montagna, la pubblicazione della ricerca all'interno di un *dvd-booklet* a cura del mio supervisore di tesi (Varotto, 2023). Aperture all'esterno che hanno generato nuove connessioni, discussioni, un progressivo ampliamento del suo raggio d'azione, ma anche criticità insite nella restituzione della ricerca. Nella maggior parte dei casi, le proiezioni sono state accompagnate dalla mia presenza, attraverso momenti dedicati alla presentazione del documentario e al

dialogo diretto con i diversi pubblici incontrati nei vari territori. Un confronto che ha rappresentato un importante motore di riflessione, tanto quanto gli scambi e i pareri dei colleghi accademici incontrati nei convegni.

Al contrario, l'articolo scientifico dedicato al progetto (Boccaletti e Varotto, 2025), pubblicato sulla rivista internazionale *Social & Cultural Geography*, ha registrato un impatto decisamente più contenuto: circa 120 visualizzazioni e poche citazioni. Un risultato che può essere ricondotto, almeno in parte, anche alla mancata disponibilità dell'articolo in *open access*, che ne ha verosimilmente limitato la circolazione. Questa discrepanza tra il forte riscontro pubblico del film e il più debole riconoscimento nei circuiti accademici tradizionali solleva interrogativi rilevanti. Più che chiederci se sia necessario continuare ad affiancare testi scritti alle produzioni audiovisive geografiche per legittimarle scientificamente, una prassi peraltro diffusa anche in altre metodologie visuali 'creative', come la fotografia, il disegno, il fumetto ecc., forse sarebbe utile superare questa *impasse* e interrogarsi più a fondo piuttosto, sul senso stesso della scrittura accademica in questi contesti. Nel mio caso, la redazione di un articolo scientifico sul film ha rappresentato di fatto l'unico modo per rendere riconoscibile e valutabile all'interno dell'accademia un'esperienza di ricerca che aveva come obiettivo principale quello di produrre impatto al di fuori dell'università, in linea con le prospettive della *public geography* (Fuller e Askins, 2010). Eppure, come mostrano i dati di circolazione limitata dell'articolo, questo passaggio non garantisce necessariamente una reale valorizzazione del lavoro attraverso il superamento di mediane relative a indicatori bibliometrici specifici come, ad esempio, le citazioni totali degli articoli e la diffusione degli stessi. Forse, allora, varrebbe la pena mettere in discussione un sistema che continua a privilegiare il conteggio delle pubblicazioni e gli indicatori bibliometrici, aprendo invece lo sguardo verso altre forme di impatto. Che valore attribuiamo oggi alla capacità di una ricerca, a prescindere dai metodi utilizzati per condurla, di generare dialogo, coinvolgimento e trasformazione nella società? E in che modo possiamo riconoscere e valutare queste forme di circolazione del sapere che eccedono i tempi e gli spazi dell'accademia? Forse, al momento, una risposta non c'è ancora; ma è proprio per questo che vale la pena provare a costruirla insieme, aprendo uno spazio di confronto capace di ridefinire, in modo più inclusivo, i criteri stessi con cui riconosciamo il valore della ricerca.

Bibliografia

Agnoletto P., Di Quarto F., Nocente M. (2025). L'isola di Capraia e la sua rappresentazione nei media popolari. Transizioni tra un paesaggio carcerario, agropastorale ed ecoturistico. In: *Geografia e patrimonio*. Società di Studi Geografici, Memorie geografiche, 27. Firenze: Società di Studi Geografici.

- 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*. *Area*, 48(4): 463-471. DOI: 10.1111/area.12194.
- Bignante E., Memoli M. (2025). *Geografia filmica. Il film geografico e il video partecipativo*. Milano: Mimesis.
- Boccaletti S. (2023). Movimento fermo: Note di regia. In: Varotto M., a cura di, *Movimento Fermo. Riabitare le montagne di mezzo*. Sommacampagna: Cierre.
- Boccaletti S., Varotto M. (2025). Movimento fermo: reframing mountain contemporary imaginaries through filmic geography. *Social & Cultural Geography*, 26(10): 1216-1234. DOI: 10.1080/14649365.2025.2509630.
- Chouraqui F. (2019). Le «bonheur» de la thèse. Pourquoi faire une thèse en images et en sons quand on est géographe. *Revue Française des Méthodes Visuelle*, 3: 71-92.
- Conte M. (2021). *Dove nuotano i caprioli. Filmic geography dentro il paesaggio idroelettrico di Centro Cadore*. Tesi di laurea in Antropologia culturale, etnologia, etnolinguistica. Università Ca' Foscari Venezia.
- Corrado F., Dematteis G., Di Gioia A., a cura di (2014). *Nuovi montanari. Abitare le Alpi nel XXI secolo*. Milano: FrancoAngeli.
- Ernwein M. (2020). Filmic geographies: Audio-visual, embodied-material. *Social & Cultural Geography*, 21: 1-18. DOI: 10.1080/14649365.2020.1821390.
- Fuller D., Askins K. (2010). Public geographies II: Being organic. *Progress in Human Geography*, 34(5): 654-667. DOI: 10.1177/0309132509356612.
- Governa F., Memoli M. (2018). Corpo a corpo con la città. Spazi, emozioni e incontri fra Murat e la Belle de Mai, Marsiglia. *Rivista Geografica Italiana*, 125(3): 313-320.
- Jacobs J. (2013). Listen with your eyes: Towards a filmic geography. *Geography Compass*, 7: 714-728. DOI: 10.1111/gec3.12073.
- Varotto M., Rossetto T. (2016). Geographic film as public research: Re-visualizing/vitalizing a terraced landscape in the Italian Alps (*Piccola terra/Small land*, 2012). *Social & Cultural Geography*, 17(8): 1140-1164. DOI: 10.1080/14649365.2016.1155731.