



A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY



Immaginari dell'emergenza ambientale a Taranto: la mediazione visuale degli effetti dell'inquinamento tra *local/artist engagement* e movimenti per la giustizia ambientale



Antonella d'Autilia

antonella.dautilia@uniba.it

Università degli studi di Bari | Dipartimento di Scienze Politiche

Abstract

Imagineries of the environmental emergency in Taranto: the visual mediation of the effects of pollution between local artist engagement and movements for environmental justice

Building on Gilbert Durand's (1991) contribution to general archetypology, this essay aims to analyze some visual representations derived from local public/artist engagement in the case of the former ILVA steel plant in Taranto. The starting point is the notion that breathing is the bodily reflex that contributes to shaping, more than others, the structure of the ecological imaginary of movements for environmental justice. Drawing upon certain formulations from the Russian reflexology school, Durand distinguishes three dominant reflexes as matrixes of the compositional organization of human symbolization. We will thus postulate the existence of a fourth reflexive dominant: the respiratory dominant as the basis for the symbolic ontogenesis of the iconography of Taranto's eco-activism. Here, the osmotic relationship between respiratory function and perceptual experience in a highly toxic environment has emerged as a factory of symbols, archetypes, and signs that tend towards substantial dynamism and variability and towards a progressive integration with empirical elements.

Keywords

Local Public Engagement | Ecological Movements | Structures of the Imaginary | Symbols | Environmental Aesthetic



One day: stronger wind than anyone expected.
Stronger than ever before in the recording of such. Un-natural says the news. Also the body says it.
Which part of the body – I look down, can feel it, yes, don't know where. Also submerging us, making of the fields, the trees, a cast of characters in an unnegotiable drama, ordained, iron-gloom of low light, everything at once undoing itself.

Graham Jorie (2009)



1. Alle radici dell'eco-simbolismo tarantino: la dominante respiratoria

I est à la mode d'associer l'imagination et la politique, l'imaginaire et le social (Baczko, 1984:11). Con quest'incipit, Bronislaw Baczko introduce, ne *Les imaginaires sociaux*, una riflessione critica sulla propensione di una certa tradizione intellettuale a considerare l'immaginazione sociale come un'entità irrisoria rispetto alle forme costitutive delle rappresentazioni collettive. Nel XIX secolo, essa era stata concepita da alcune correnti delle scienze sociali come un processo compiuto, che non veniva convertito in causa produttrice dell'immaginario comune. Ne risultava una visione strumentalmente deformata, dove si davano uomini e gruppi sociali privi di immaginazione, una concezione, che "se conjugait parfaitement avec la *rêve collectif d'une société et d'un histoire enfin transparentes aux hommes qui les font*" (Baczko 1984: 13). Tuttavia, Baczko si spinge ancora d'un passo oltre, considerando un'ipotizzazione arbitraria il voler definire l'immaginario sociale come un ornamento dei rapporti politici ed economici, in quanto regno dell'irreale, del chimerico, dell'invenzione.

È interessante, in proposito, seguire la posizione di Jean-Philippe Perron (2012), che, sotto la stessa luce, imbastisce una critica serrata alla lente negativa con la quale la tradizione filosofica aveva guardato allo statuto dell'immagine. Le interpretazioni oggetto di attacco erano sostanzialmente due. Se da una parte veniva attribuito all'immagine un ruolo mistificatorio rispetto al perseguimento del rigore scientifico, dall'altra, altro non era che un orpello estetico privo di significatività euristica. La conclusione implicita a cui sembrano pervenire entrambi gli autori è che l'immaginazione sociale sia inserita un processo di costruzione della realtà sociale di cui essa stessa è la base. Non a caso, è stato opportunamente sostenuto da Cornelius Castoriadis (2022: 547) che le significazioni immaginarie sociali "sono ciò mediante cui e partendo da cui, gli individui vengono formati come individui sociali".

All'interno di tale sporgenza interpretativa, esse non vengono interpellate "come un doppione irreale di un mondo reale" ma come il *prius* "irriducibile del sociale-



storico e dell'immaginario sociale così come si manifesta, di volta in volta in una data società; posizione che si presentifica e si raffigura entro e tramite l'istituzione, come istituzione del mondo e della società stessa" (2022: 550). Un significativo parallelo al passo citato può essere tratto dalla concettualizzazione fatta da Baczko sul ruolo dell'immaginazione sociale nelle proteste del '68. Per stabilirne la portata, lo studioso fa richiamo formale al realismo e ai graffiti che adornavano le strade di Parigi con messaggi in cui parole come fantasia, illusione, sogno venivano combinate in formule discorsive, che rappresentavano un accenno esplicito al realismo e alla realtà. La parola e l'arte, quindi, fungevano da strumento per rimarcare la radice immaginaria di ogni tassello di realtà condivisa socialmente. Emerge in tal modo la funzione politica esercitata da una narrazione visuale orientata verso la riappropriazione di spazi di significazione immaginaria del reale soggettivamente determinati. È in questi ambiti interstiziali che interpretazioni eteronomiche della vita sociale da parte delle istituzioni governative venivano risemantizzate in maniera performativa. Oltre che negli interventi visivi dei movimenti parigini, chiamati in causa da Baczko, possiamo ritrovare la medesima aspirazione nelle architetture espressive dei movimenti per la giustizia ambientale a Taranto. Preso atto di ciò, obiettivo di questo saggio sarà quello di formulare ipotesi sull'origine delle strutture dell'immaginario ecocritico relativo alle molteplici tipologie di contronarrazione visuale dell'inquinamento messe in atto dagli attivisti del capoluogo ionico. Tale drammaturgia socio-emergenziale si snoda lungo un considerevole percorso immaginifico come vettore di *cityscapes* industriali e di socioestetiche (Michelsen, Tygstrup, 2015) ecologiche. Un aspetto non trascurabile è che tali apparati rappresentativi e prasseologici denotano un ampio e variegato utilizzo metaforico del riflesso respiratorio a livello semantico e figurativo.

In ragione di ciò possono essere concettualizzati come risultanti, in forma reificata, del patto di assimilazione reciproca tra fisiologia e cognizione ipotizzato da più parti e a più riprese dalle scienze sociali. Per chiarire questo rilievo, faremo riferimento al contributo fondamentale di Gilbert Durand all'identificazione dei processi che concorrono a sagomare in forma oggettificata e sensibile i contenuti dell'immaginazione. Lo faremo a partire dalla definizione "tragitto antropologico".

Nello stabilirne le traiettorie, Durand restituisce la complessità di un'ermeneutica simbolica immanente a tutto ciò che non sia estraneo all'universo umano. Il suo significato dimora nella necessità di guardare nelle maglie dell'"incessante scambio che esiste al livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimità oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale" (Durand, 1991: 31).

Utilizzando tanto il conio bachelardiano quanto quello piagetiano, Durand configura il pensiero simbolico come risultante di adattamenti del soggetto all'ambiente e la materia immaginifica, che ne scaturisce, come la presentificazione del medesimo rapporto dialettico. Il fatto che abbia utilizzato la riflessologia infantile per matricizzare gli ordini simbolici umani ha contribuito a rafforzare l'ipotesi che la componente biopsichica sia determinante per qualsivoglia processo di causazione simbolica.

È impressione di chi scrive che un siffatto impianto metodologico offra un'ottima prova di sé, allorquando, venga assunto come presupposto per accostarsi

analiticamente a quel generatore di immaginari emergenziali, che è rappresentato dal ricco contesto di mobilitazione civica espresso da alcune comunità tarantine impegnate nel caso ILVA.

Attingendo ad alcune formulazioni della scuola di riflessologia russa di Betcherev, Durand distingue tre dominanti riflesse (sistemi di accomodamento nell'ontogenesi associati a riflessi corporei), in quanto matrici dell'organizzazione compositiva della simbolizzazione umana. La tripartizione include: la dominante di posizione, la dominante digestiva e la dominante sessuale (Durand, 1983: 38-39-40). A questo punto, l'operazione da compiere è combinare la forza euristica di queste componenti ordinatrici con un'ipotizzabile quarta dominante, quella respiratoria. Lo faremo per discutere sulle origini e sulla morfologia compositiva dei sistemi simbolici, che emergono dall'estetica ecologica dell'attivismo tarantino.

Come è noto, il riflesso respiratorio è un processo ritmico, che avviene tramite espansione toracica e contrazione diaframmatica. È finalizzato all'ossigenazione del corpo e all'espulsione di anidride carbonica. Ebbene, sulla scorta di Durand possiamo affermare che, l'anello di congiunzione con le summenzionate dominanti riflesse è dato dal carattere della ritmicità, da quello della ciclicità e da un intrinseco imperialismo nell'inibire reazioni esterne ad esso in virtù di un naturale innatismo. Se il parallelo appena istituito regge, occorre mettere a fuoco un ulteriore tassello speculativo, che trova il suo riferimento in uno dei pilastri nella fisiologia umana. In seguito a una serie di prove in laboratorio Hering e Breuer (1868) elaborarono *la teoria per l'autoregolazione della respirazione*, dimostrando l'influenza vagale sull'atto respiratorio. Dalle loro ricerche, emerse come il centro respiratorio risentisse dell'influsso dei vaghi non solo a livello delle contrazioni polmonari – nelle fasi inspiratoria ed espiratoria – ma, non di meno, in uno stadio di distensione polmonare. L'inibizione dell'atto respiratorio, che i due studiosi attribuivano a un'eccitazione vagale, è universalmente nota come riflesso di Hering-Breuer.

La nostra tesi è che, in quanto momento costituente della dominante respiratoria, di esso valgano le stesse determinazioni che Durand teorizzò efficacemente a livello dei meccanismi presenti nelle altre dominanti riflesse. La coazione, imposta fisiologicamente, a cessare momentaneamente l'assorbimento di aria nei polmoni – in senso figurato a “non respirare” – concorrerebbe ontogeneticamente alla costituzione delle architetture immaginarie di alcune rappresentazioni visuali tarantine. Ciò, in maniera complementare con processi simbolicamente deterministici agiti dagli altri due momenti del riflesso respiratorio (inspirazione/espirazione) e in concomitanza con i quadri percettivi iperdeterminati dalle dominanti riflesse ipotizzate da Durand. D'altronde, come sottolineato da Lucian Boia (2005: 8): “the constants and variables of the human mind stand between the external world and our representations and interpretations of it”.

Le fasi inspiratoria ed espiratoria, oltre a fungere da punto d'origine di vari distretti figurativi, vanno a configurarsi come metafore di movimento, in quanto imprimono un formalismo specifico ai processi simbolici. Difatti, se l'immissione di aria inquinata nei polmoni può essere paragonata all'accumulo di esternalità negative e tensioni sociali legate all'emergenza ambientale, l'espulsione di CO₂, che si



verifica quando espiriamo, è rapportabile a quell'estasi catartica per emanazione che va a concretizzarsi nell'esplosione simbolica, tanto tragica quanto festosa, del difficile matrimonio tra l'ILVA e la città. Il carattere catartico, liberatorio e compensatorio di questi rituali collettivi, favorendo il rilascio di energia sociale, potrebbe essere paragonato su un piano ideale a una ri-ossigenazione del corpo sociale e quindi alla città che torna di nuovo a respirare. Ciò, implica, che l'aria, oltre ad essere oggetto estetico è un fenomeno naturale mediato culturalmente e che "the same physical parameters of atmosphere in its scientific meaning are able to unleash various subjective experiences or atmospheres in terms of moodscapes" (Diaconu, 2017: 52).

2. La struttura mito-immaginifica dell'iconografia sull'ILVA

A partire dalla fine degli anni '60 si diffonderà a Taranto una nuova "operatività estetica" marcatamente *engagè*, ispirata ai movimenti del Sessantotto e destinata ad estendersi tutto il decennio successivo (Marinelli, 2012: 66). Un esempio di questo genere è identificabile nell'evento svoltosi il 31 gennaio 1971 *Taranto per un'industrializzazione umana*. Precursore dell'attivismo tarantino contemporaneo, nella sua forma primigenia dell'*happening* a sfondo ambientalista, l'evento riverberava la tendenza coeva delle arti visive a configurarsi come estrinsecazioni rappresentative degli atteggiamenti della popolazione locale nei confronti delle prime avvisaglie di crisi socioecologica, dettate dalla presenza dell'Italsider. L'evento raccolse adesioni da numerosi artisti pugliesi. Gianluca Marinelli la racconta così:

Lino Servilli, applicò ai fusti d'albero incontrati lungo il tracciato della *kermesse* [...] un cartellino che li qualificava "quale 'reliquia' di un tempo in cui il verde è destinato a scomparire". Nel frattempo, gli alberi attorno al monumento ai caduti di piazza della Vittoria, furono collegati tra loro attraverso dei fili su cui Paolo Sparro appese degli stracci annerati rievocando in questo modo la triste realtà delle polveri inquinanti [...] Sempre Sparro, insieme a Cosimo Tondo, allestì un prato cimiteriale con erbe naturali, spruzzato di nero spray e con lumini accesi. [...] Giuseppe Delle Foglie si improvvisò come autore di vignette e collocò delle croci in legno nelle buche lasciate dagli alberi spiantati [...] La performance più celebre della manifestazione resta quella degli artisti salentini Sandro Greco e Corrado Lorenzo che riempirono di un numero considerevole di copertoni d'auto l'intero incrocio di via D'Aquino con via Giovinazzo; ostruendo in questo modo il passaggio delle autovetture. La loro operazione si qualificò poi per il lancio "a migliaia di tarantini desiderosi di vivere" di centinaia di boccette in plastica dove l'etichetta frapposta e sigillata con il piombo documentava [...] "acqua dello Jonio non inquinata", "aria pura non contaminata dallo smog" (Marinelli, 2008: 200-221).

L'elemento centrale degli atti figurativi, minuziosamente descritti da Marinelli, è proprio l'aria: le prassi con cui l'uomo è arrivato a conoscerla, sentirla, intuirne e le modalità con cui convive con essa poiché è sostanza della nostra immaginazione (Adey, 2014: 9). Possiamo provare a comprendere le implicazioni di questa estetica



aerea, partendo dal presupposto che, l'atteggiamento artistico da cui è governata, si basi sull'interesse vitale che rende desiderabile l'aria pulita e minacciose le emissioni tossiche del siderurgico. Notiamo intanto, che il simbolo metonimico 'bocchette di aria pura non contaminata dallo smog' può essere letto con Bachelard come l'esito di una "«duction» par l'intimité du réel [...] établissant entre les choses et nous mêmes une correspondance de matérialité" (Bachelard, 1943:16). Per mettere in chiaro queste formule, il filosofo francese chiama in causa il concetto di *contre-espace* di Raoul Ubac. È in tale regione che avrebbe luogo l'inversione fra soggetto e oggetto e prenderebbe forma la consapevolezza che il significato e le sembianze di un oggetto possono mutare nel momento in cui entrano in contatto con la fiamma poetica (nel nostro caso artistica).

Per capire il senso e la qualità empirica delle prassi eco-artistiche in questione, bisogna riportarle verso quell'atmosfera cosmica bachelardiana in cui l'aria diviene il canale privilegiato per una sublimazione intima e assoluta e fonte di conoscenza generale sul tema dell'ascensione in quanto sostanza primaria di tale processo (Bachelard, 1943:17). Su quest'idea tornerà in Durand (1991: 174) nel momento in cui, ponendosi in collusione con alcuni rilievi di Dumezil (1940) accenna alla teoria indiana del prāna, specificatamente al Dio Vāyu (la personificazione del vento), colui che spazza via la materia infetta con la propria azione purificatrice ed è associato al respiro e alla vita. Questo sguardo mitologico è sintomatico di come l'atteggiamento generale dell'uomo verso l'aria e la respirazione, oltre ad avere radici simboliche comuni, sia partecipato da immagini fra loro somiglianti. Di conseguenza, il lancio di materia incontaminata, nella fattispecie, aria pura non inquinata dall'industria, finisce col rivelarsi come un rituale di purificazione, una prassi catartica ed elevatrice, assimilabile a un tocco divino. Senonché, se nel prānayāma la restrizione respiratoria ha una funzione di prim'ordine nell'economia vitale dell'individuo, nella metrica simbolica degli interventi visuali dell'attivismo per Taranto si manifesta, simulacralmente, in un'accezione non vitalistica. In quanto significazione immaginaria sociale accoglie in sé il "il passaggio dal somatico allo psichico" incarnato nel "mondo sensibile" in cui è soggetto a trasformazione (Castoriadis, 2022: 519). È troppo immaginifico di un "dire sociale" che ha rappresentato ILVA come un'industria inquinante, che, su un piano ideale e sotto certi aspetti fattuale, impedisce alla popolazione locale di respirare.

Nella simbologia contemporanea dell'attivismo tarantino sono racchiusi il respiro, la grana dell'immagine un'intera città avvelenata. L'impronta della drammaturgia sociale inscenata nel corso delle manifestazioni anti-ILVA è andata incarnandosi progressivamente per metonimia in alcuni simboli specifici: la maschera antigas, la tuta isolante, i camini industriali (in particolare l'E312), varie personificazioni figurativizzate di fumi industriali, il Jolly Roger.

La maschera antigas può essere interpretata come un simbolo ascensionale, che risolve l'effetto di castrazione respiratoria, idealmente realizzato dalla tossicità dell'ambiente industriale, in uno slancio dinamico che porta a oltrepassare i limiti umani e a guadagnare l'orizzonte dell'aria pura. In effetti, uno dei nuclei organizzatori attorno al quale si sviluppa la morfologia dei simboli delle manifestazioni è il fumo



nero che fuoriesce dalle ciminiere del siderurgico. Esso attraversa i paesaggi che fanno da sfondo alla vita quotidiana dei tarantini e ricompare in forma trasfigurata in costruzioni visive e semantiche, che rappresentano il precipitato dei sentimenti e delle angosce di una vita a stretto contatto con tonnellate di emissioni continuamente profuse nel cielo di Taranto.



FIG. 1 – Manifestazione cittadina organizzata da USB Taranto

Passeggiando tra le fila dei cortei non è raro vedere sulle teste dei manifestanti cappellini che richiamano per forma e colori le ciminiere dell'ILVA. Dalla tesa ampia e piana si sviluppa in altezza la cupola, che richiama per forma la figura lunga e tubolare dei comignoli industriali. La trama a sfondo bianco con strisce rosse e blu riprende i motivi dei camini della fabbrica o la sigla E-312.

L'uso "agonistico" di quest'accessorio sembra riflettere "uno schema generale dell'indumento pensato come scudo, e contemporaneamente anche come arma, le cui manifestazioni si iscriverebbero poi nei valori estetici che la moda elabora socialmente" (Calefato, 2021: 182). Effettivamente, oltre alla classica funzione protettiva di rivestimento che queste tube assolvono, il linguaggio visivo concretizzatosi nella forma esteriore di questi cappellini rimanda allo status di soggetto politico di chi li indossa. Essi vanno a configurarsi come un'arma, poiché vengono utilizzati come mezzi eccentrici per esibire e rendere percettibile una condizione sociale svantaggiata. Incorporando nel linguaggio vestimentale un elemento tipico dell'identità architettonica industriale come la ciminiera, sulla scorta di criteri estetici, vengono denunciate le conseguenze negative dell'industria davanti all'opinione pubblica. Inoltre, la scelta di tale ornamento dalla foggia quasi carnevalesca riecheggia un doppio simbolismo intrinseco alla posizione stessa in cui esso viene collocato. Nella sua sistemazione, sul capo, è implementata la narrazione



sottesa di una città che sopporta il peso di un destino prometeico, dettato da una presunta strategicità del siderurgico per l'economia italiana. Dall'altro lato l'indumento fuso col corpo del tarantino si carica di una connotazione fortemente identitaria, poiché il tarantino oltre al cittadino incarna spesso l'operaio, un ingranaggio di quel peccato originale che ha dato origine alle esperienze tossiche ben note ai cittadini jonici.

Il tema semantico a cui si accompagna quello della ciminiera è quello del miasma tossico, delle emissioni nereggianti. Sottoforma di interminabili serpenti di fumo fuoriescono dai comignoli dell'ILVA e approdano in mezzo alla folla in forma personificata su cartonati sorretti dalle braccia dei dimostranti, sui cartelli, gli striscioni, stampati sui più svariati di capi d'abbigliamento. Linguaggi visivi che raccontano di geografie urbane e paesaggi industriali sovrastati dagli sbuffi neri dell'acciaiera, che plasmano i cieli di Taranto con la loro impronta scura. Dagli scorci di panorami tossici della città le esalazioni viaggiano fino alla mimesi scenica delle manifestazioni e si rimembrano in forma figurativizzata sottoforma di teschi e fantasmi, dominando gli scenari delle proteste talvolta ancora di più dei manifestanti in carne e ossa.



FIG. 2-3 – Manifestazione cittadina organizzata da USB Taranto

In queste raffigurazioni 'aeromorfe' sembra risiedere "un'eccedenza extra anatomica la quale insiste sulla dinamica segnica [...] della morte – resa ovvia con l'immagine del teschio" (Attimonelli, 2017: 23).

La fusione tra elementi scenografici tanatologici con altri festosi, che accompagnano il percorso simbolico e cinestetico dei cortei anti-ILVA, rimanda ritualmente a progressione costante di corrispondenze e interdipendenze fra il mondo della vita e quello della morte. Nell'incedere in processione insieme corpi animati e simboli mortiferi vanno a dissolversi lo iato tra il teschio e il vivente che diventano un tutt'uno per diffondere il messaggio 'vitale' di una città in rivolta contro la fabbrica.

A tergo di questi riscontri empirici troviamo le parole di uno dei maggiori interpreti della compenetrazione 'dialettica' tra dimensione della vita e quella della morte, Maffesoli scrive:

Vale a dire che accettare la vita è anche accettare la morte. Attraverso i rituali che raffigurano la morte simbolica, la si omeopatizza e la si addomestica, rendendola in tal modo partecipe alla pienezza dell'esistenza. [...] Fare riferimento ai rituali, alle formule cerimoniali e ad altre ridondanze quotidiane, può sembrare desueto ed inutile. Eppure, che lo si dica o meno, tutto questo struttura surrettiziamente la nostra vita di tutti i giorni. Attraverso azioni e parole ripetitive si mette in atto un modo inconscio per affrontare il destino. Non per negare e sfuggire alla morte, ma per esorcizzarla attraverso la ritualizzazione: vivere la propria morte ogni giorno (Maffesoli, 2015: 48-65).

Questa prospettiva si concentra sulla funzione sia metabolica che sintropica che risiede nell'affermazione rituale della vita sulla morte in termini di assimilazione. La nostra impressione è che un simile punto di vista apra margini di dibattito su cosa comporti effettivamente la spettacolarizzazione della morte e dell'inquinamento a Taranto. Essa, ci sembra riflettere una mutazione antropologica intercorsa a un certo punto nella storia dell'ILVA per la quale linguaggi rituali dimostrativi ed estetici -quali sono quelli summenzionati- si configurano come mezzi per favorire la metabolizzazione simbolico-mediatica dell'olocausto ecologico perpetrato ai danni della città. Un modo per promuovere e difendere la vita attraverso la rappresentazione di un mondo invisibile che diviene visibile fino in fondo soltanto nella sua dimensione rituale. La morte si lascia percepire e reclama il suo posto nella memoria pubblica per aprire le porte della vita attraverso l'immaginazione simbolica che è dinamicamente negazione vitale del nulla, della morte, del tempo (Durand, 1964).

"Ilvarum Yaga è una strega capace di trasformarsi in vento e polvere. S'insinua nelle case degli uomini, si nasconde nei corpi dei bambini e lentamente si nutre dei loro pensieri, dei loro sogni, del loro futuro". Con quest'immagine di un'ILVA mostruosa e antropomorfizzata, il curatore della mostra *Ilvarum Yaga, Cento disegnatori contro la Strega Rossa*¹ ci trasporta fra le maglie della fantasia artistica di una folta schiera di fumettisti di varia provenienza, dall'Italia fino ad arrivare a Parigi.

Nelle varie edizioni dell'evento, essi hanno realizzato pro bono una serie di tavole per l'iniziativa *Nati per Leggere*² a favore dei bambini del quartiere Tamburi.

L'idea di una personificazione allegorica al femminile dello stabilimento siderurgico è radicata *après coup* nel folclore slavo, in uno dei personaggi più popolari e iconici delle fiabe russe: Baba Yaga. Verosimilmente, il suo mito nasce da



¹ La mostra nasce da un'idea del curatore Piero Angelini e della dottoressa Annamaria Moschetti, che si è sempre occupata dei problemi di salute dei Bambini del quartiere Tamburi e Paolo VI di Taranto, correlati all'inquinamento ambientale provocato dall'ILVA. Con i proventi sono stati acquistati libri per i bambini e le famiglie di questi quartieri, che sono stati distribuiti dai pediatri.

² Nati per leggere è un progetto che nasce dalla collaborazione tra l'Associazione Culturale Pediatri, l'Associazione Italiana Biblioteche (AIB) e il Centro per la Salute del Bambino (CSB).



molte mani e voci in un arco di tempo, che si estendeva dall'era precristiana in Russia fino al XVIII secolo, per poi materializzarsi in un nutrito corpus di racconti slavi nel diciannovesimo (Zipes, 2013: VII). Tanto in Ilvarum Yaga quanto nel suo *alter ego* fiabesco vanno a cristallizzarsi, à la Durand, schemi e simboli della femminilità notturna e diurna, terribile e salvifica. Questa ambivalenza è data dalla doppia imbricazione delle stesse in vari ed eterogenei universi di senso, dai quali scaturisce un sostanziale isomorfismo; da una parte perché vengono ritratte come perniciose streghe, dall'altra poiché assumono la connotazione di benefattrici, assimilabili a divinità materne. Possiamo integrare questa constatazione, osservando come, nella logica dei cento disegni, la metafora materna possa essere ricondotta, sotto alcuni aspetti, a Lakshmi: una delle divinità più popolari della mitologia indù. Dea della ricchezza e della fortuna viene raffigurata nell'arte indiana come una donna dorata in abiti eleganti, che irradia prosperità a cavallo di un gufo. Tale corredo iconografico simboleggia il ruolo precipuo assunto dalla dinamicità dell'attività economica nel mantenimento della vita (Khin, 2020: 60). Traslando questa *congerie* di attribuzioni a Ilvarum Yaga, si possono arguire i meccanismi inferenziali alla base dell'associazione per analogia che ha prodotto identificazioni grafiche dell'ILVA, come nutrice e dea dell'abbondanza. Non è un mistero che sin dal suo insediamento l'acciaieria sia stata salutata dalla popolazione locale e dalla politica come una panacea per i mali della povertà e dell'arretratezza. Ed è verosimile che tale in tale rivestimento ideologico si possano rintracciare i prodromi di una colonizzazione culturale (Cazzato, D'autilia, 2020) e capitalocentrica (Moore, 2017) che ha attraversato la storia di Taranto fino ai giorni nostri. Se poi consideriamo il periodo di boom economico che seguì l'istallazione della fabbrica e che negli anni Settanta gli occupati in Italsider arrivarono a sfiorare le 40000 unità (dato destinato a decrescere progressivamente fino alle attuali conseguenze) non stupiscono i toni economiastici che, per lungo tempo, hanno attribuito alla presenza dello stabilimento siderurgico il carattere della provvidenzialità.

Quale che sia la combinazione dei fattori già descritti nell'iconografia di Ilvarum Yaga, una delle tavole che restituisce meglio l'estetizzazione dicotomica madre/strega è quella di Squaz.



Squaz

FIG. 4 – Squaz 2019, *Ilvarum Yaga*

La tavola rappresenta una trasposizione ierofanica delle connessioni genetiche che intercorrono fra i domini del sacro, del sociale, dell'economico (Parsons, 1979). Per dirla con Clifford Geertz (1998: 114), l'opera esprime l'attitudine dei simboli sacri a sintetizzare l'ethos di un popolo – il tono, il carattere e la qualità della sua vita, il suo stile ed il suo sentimento morale ed estetico, nonché la sua visione del mondo”.

Essa gioca con la tensione discrasica che nasce dall'ibridazione fra una visione dell'ILVA come madonna e la sua caratterizzazione come megera venefica. È stata realizzata sulla falsa riga delle madonne con bambino, uno dei temi prediletti nel patrimonio di elaborazioni artistiche legate al cristianesimo. Il panneggio è nero e fa eco all'oscurità generale dell'ambiente circostante, che viene smorzata unicamente dal contrasto creato dal fumo bianco che erutta dai comignoli industriali presenti sullo sfondo del disegno. L'allure materna, che circonda la figura in primo piano, viene corrotta dall'aggiunta di dettagli simbolici che desacralizzano la scena. Lo sguardo complice e accogliente, tipico del rapporto madonna-infante nel repertorio cristiano, lascia il posto ad un vacuo cipiglio e a una bocca deformata in un mirino laser che colpisce tre lattanti dalla carnagione vermiglia con latte avvelenato.

Emblematica dello stesso atteggiamento immaginativo è la tavola di Aquaro, dove una delle tante varianti senili di Ilvarum Yaga porge alla città, oltre a due seni cadenti, un groviglio di tubi di scarico.



FIG. 6 - Castaldi 2019, *Ilvarum Yaga*

Dalla tavola di Castaldi emerge in potenza l'imposizione della potestà dell'ILVA sulle condizioni in cui viene esercitato l'atto respiratorio a Taranto. Un volto efebico viene ritratto frontalmente con lo sguardo diretto verso lo spettatore e la bocca contratta nell'atto inspiratorio. Aggrappata alle sue labbra, una versione ossuta e femminile di Ilvarum Yaga, dai capelli rossi ed eterei, tenta sinuosamente di insinuarsi nel flusso respiratorio. Quale che sia l'intenzione creativa dell'autore del disegno, esso riflette, a chiare note, la peculiarità del campo percettivo dei cittadini di Taranto a contatto con l'ambiente urbano a caratterizzazione industriale; dove la coscienza ambientale, si offre come un "palcoscenico di particolari impressioni sensibili" (Cassirer, 1977: 98) relative a una specifica frazione di mondo e in una specifica contingenza storica. Lo spiega efficacemente Pier Luca Marzo:

Se il contenuto extra-psichico messo in forma dalle immagini dipende dalla particolare organizzazione psicofisica degli organismi [...] esse le possiamo considerare l'estensione incorporea della loro corporeità; un'estensione che ha il potere di avvolgere percettivamente qualcosa e di riportarla nel mondo interiore dell'organismo che la produce. Questa forma di entità incorporea non è più la sostanza del corpo che le proietta nell'ambiente, e nemmeno la sostanza del mondo che avvolgono. (Marzo, 2019: 36).

Una volta puntualizzata la consustanzialità di questi processi, possiamo rapportarli alla filosofia dell'immaginazione di Bachelard, per addentrarci nell'estro di un altro disegnatore della mostra, che tocca due fra i temi più cari allo studioso francese: volo e ali.

L'illustrazione in questione è quella di Marzocchi, che ritrae le anime dei bambini dei Tamburi (vittime di un olocausto ambientale) con fattezze angeliche nell'atto di frapporsi in volo fra un'ILVA teriomorfa e il centro abitato. Questa volta Ilvarum Yaga assume le fattezze di una fenice. Chiamato *ardea purpurea* dagli egizi e *benu* nel Libro dei Morti, l'uccello mitologico "ha sempre rappresentato un ovvio simbolo di rigenerazione, rinnovamento e, in ambito cristiano, di risurrezione" (Gasti, 2018: 3).



Marzocchi

FIG. 7 – Marzocchi 2019, *Ilvarum Yaga*

Nel parallelismo grafico fra fenice e stabilimento siderurgico sono sottointese tutte quelle modalità adattive e rivitalizzanti (decreti salva ILVA, immunità penale, procedure di Riesame dell'AIA), che una serie di *interventi cosmetici sul rischio* (Beck, 2000: 74) della politica ha assicurato storicamente al management di fabbrica; ciò al netto di una condanna della Corte europea dei diritti dell'uomo e dei vari processi penali di cui è stato oggetto, si pensi al Processo Ambiente Svenduto. Partendo da questi approdi dell'immaginabile, che riflettono l'eziologia delle singolari scelte iconografiche di Mazzocchi, possiamo tornare al discorso sulla trasposizione in forma angelica dei bambini morti d'inquinamento. In uno dei suoi capolavori assoluti, Bachelard (1943: 79-83) traccia la distinzione fra la *rêverie* e la concettualizzazione in quanto processi coinvolti nel momento percettivo del volo di uccelli. Nel farlo sottolinea come nel caso della prima, non è l'eterogeneità dei volatili a restituire un'immagine perfetta di quell'abbraccio fra mondo sensibile e cognizione, che si realizza dinamicamente nell'atto percettivo. È la bellezza stessa del volo. Come auspicato da Bachelard, la leggiadria serafica dei bambini di Mazzocchi non risiede in

un "être un surcharge de beautés multiple", ma nella bellezza primaria dell'idea del movimento ascensionale e protettivo in cui sono coinvolti, che si offre allo sguardo. Liberato da dettagli barocchi, il corpo angelico degli infanti della tavola induce un'emozione poetica nel suo pubblico. Non a caso, scrive Durand (1991: 131) che "la purezza celeste è dunque il carattere morale del volo, come la sporcizia morale era il carattere della caduta, tanto che si può dire infine che l'archetipo profondo della fantasticheria del volo non è l'uccello animale ma l'angelo".

Oltre alle forme di narrazione visuale già citate, meritano di essere menzionate le vignette a impronta satirica del caricaturista amatoriale Leonardo Zaza. Chiunque si affacci nell'universo di senso del suo *visual storytelling* viene traghettato in quotidianità urbana intimamente intrecciata con la virulenza dell'impatto del siderurgico sul corpo sociale collettivo. Addentrandoci nella ricchezza delle produzioni realizzate dal grafico tarantino, abbiamo selezionato due tavole come oggetto d'analisi, in quanto restituiscono una lettura paradigmatica del rapporto fra tossicità e potere nell'immaginario locale. Nella prima notiamo il siderurgico, sempre in forma personificata, con la fisionomia di uno zombie, il volto di uno zombie, l'abito di un fantasma, gli artigli di un drago. Sulle spalle, come nei robot mecha sono montati tre cannoni che sparano fumate tossiche, i quali per forma e colore rievocano rispettivamente la bandiera italiana e la ciminiera E-312. Dalla presenza di una fascia tricolore, indossata da tale figura grottesca, sembra plausibile inferire che essa rappresenti tanto l'acciaieria quanto la classe politica italiana.



FIG. 8 - Vignetta Leonardo Zaza

La seconda vignetta ritrae due bambini tarantini malati oncologici, calvi, che volgono lo sguardo allo stabilimento che erutta emissioni infestanti. Qui, Zaza gioca sull'assonanza fra PIL (prodotto interno lordo) e 'capil (analogo di "capelli" nel dialetto locale) per sottolineare la profonda imbricazione che intercorre tra politiche economiche ed emergenze sanitarie.



FIG. 9 – Vignetta Leonardo Zaza

A tal proposito, ci sembra significativo ricollegarci a quanto affermato da Achille Mbembe nel suo *The Universal Right to Breathe* quando scrive:

Try as we might to rid ourselves of it, in the end everything brings us back to the body. [...] It returns to us now as a horrifying, giant mandible, a vehicle for contamination, a vector for pollen, spores, and mold. [...] For we have never learned to live with all living species, have never really worried about the damage we as humans wreak on the lungs of the Earth and on its body. Thus, we have never learned how to die. With the advent of the New World and, several centuries later, the appearance of the "industrialized races," we essentially chose to delegate our death to others, to make a great sacrificial repast of existence itself via a kind of ontological vicariate (Mbembe, 2021: 559).

Le parole di Mbembe sono molto eloquenti e rimandano all'interpretazione di un'altra studiosa: Elizabeth Povinelli, che ha tematizzato l'interconnessione fra tossicità e governance nel liberalismo avanzato. Per l'antropologa, il tardo liberalismo è tossico non soltanto per gli effetti indesiderati che ha prodotto per le popolazioni mondiali (per alcune più di altre) e per le sue promesse disattese, ma anche per il fatto che l'estrazione capitalista ha agito: "powering a perpetual extraction machine and unequally distributing its toxic harvests" (Povinelli, 2021:37).

Non sorprende, quindi che le istanze culturali e di trasformazione sociale portate avanti a Taranto dalle associazioni di resistenza locale sulla spinta dell'immaginario siano sintonizzate sulla stessa lunghezza d'onda di questi autori.



3. La mediazione visuale del lutto nella manifestazione "Passeggini Vuoti"

Secondo Luca Bagetto (2016: 38-39) gli immaginari condivisi "non sono mai soltanto rappresentazioni di dati di fatto, ma sempre anche valutazioni e prescrizioni e contengono al loro interno una precisa forza progettuale". A detta del filosofo questa dimensione è interconnessa al carattere normativo insito nella simbologia sociale, che non è mai finalizzata soltanto alla rappresentazione della realtà, ma presuppone una volontà controfattuale.

Il flashmob per la vita, altrimenti detto: "Manifestazione dei passeggini vuoti" fu organizzato dall'associazione Genitori Tarantini con la collaborazione di Wwf e l'associazione Taranto Lider. Era il 9 aprile 2016, quando un lungo corteo di persone che spingevano passeggini vuoti partì dal piazzale Democrate fino ad arrivare a piazza Castello:



289

Genitori Tarantini si mossero e in breve tempo riuscirono ad organizzare in quel periodo una serie di eventi: un flashmob intorno alla città vecchia, dove un corteo di persone spingeva dei passeggini vuoti, un sit-in a Piazza Garibaldi dove posizionammo delle sedioline vuote con sopra le scarpine dei bambini morti per l'elevato tasso d'inquinamento. La prima in assoluto è stata una bellissima manifestazione, che partiva dalla pensilina Liberty di Città Vecchia, perché quella volta pensammo che fosse inutile farla in centro, perché volevamo cercare di coinvolgere i pescatori e alcune categorie in particolare. Allora, decidemmo di fare una passeggiata lungo la ringhiera. Quindi tutti portammo con noi questi passeggini, fu molto emozionante, tra l'altro coinvolgendo tutte le imbarcazioni, i vogatori, i pescatori, che portavano i nostri manifesti; quindi, fu una manifestazione che fu organizzata sia a terra che nell'acqua e noi passeggiando, salutavamo con la mano le barche che portavano il nostro messaggio. Volevamo testimoniare l'impossibilità per molti di noi di fare figli, perché devi sapere che noi qui abbiamo anche questo problema: i passeggini vuoti sono l'emblema di un figlio che non c'è più o di uno che non ci sarà mai, o non è mai nato.
C.Z._ Genitori Tarantini

Il passeggino o la sediolina vuoti, in quanto oggetti che presuppongono un'assenza, rappresentano una forma archetipica e oggettificata del lutto, la sua manifestazione esteriore cristallizzata in un simbolo. Il loro carattere archetipico è dettato dal fatto che questi "oggett[i] appa[iono] come un ricettacolo di una forza esterna che l[i] differenzia dal [loro] ambiente e gli conferisce senso e valore" (Eliade, 2018). Difatti, l'utilizzo di metafore e oggetti, che richiamano l'idea del vuoto o che hanno la funzione simbolica di rimpiazzare la perdita subita sono una costante di tutte le società umane. Come ci ricorda Giglioli (2008: 52), riprendendo alcuni riscontri di Northrop Frye (1969-1973): "fondamento di qualsiasi organizzazione simbolica, mitica, letteraria, figurativa o musicale, è secondo la ricorrenza, il riproporsi del medesimo nel tempo (il ritmo), e nello spazio (il modulo)". In aggiunta, i termini della rappresentazione del lutto sono da ricercare nelle forme con cui

l'immaginario va combinandosi con l'esperienza vissuta in prima persona da un singolo o da una collettività. Solo partendo da questi presupposti è possibile spiegare il riflesso che fattori di diversa estrazione esercitano sui nostri modi di mettere scena sezioni del nostro vissuto e della nostra immaginazione. Il passeggiare o la sediolina vuota visualizzano concezioni del lutto che diventano percepibili a livello della società soltanto attraverso la loro mediazione visuale, che rende manifesti i legami associativi fra la memoria di un evento -la perdita o l'assenza di un bambino- e, un modello produttivo incompatibile con la vita umana. Essa a tal scopo viene resa spettacolare con l'intento di scioccare l'opinione pubblica amplificando la natura strumentale di un oggetto di uso quotidiano come la carrozzina dell'infante aprendola a un nuovo utilizzo come oggetto scenografico e installativo in ben precise porzioni dello spazio urbano. Un utilizzo che riflette "dunque una scelta drammaturgica: creare una partitura o una regia delle azioni intesa come relazione tra il dispositivo e il suo interlocutore umano, singolo e plurale" (Balzola Rosa, 2011).

Il fatto che questi oggetti simulacrali accompagnino il fluire di un corteo in marcia fa sì che il loro potere simbolico venga rilasciato allo sguardo e penetri nell'immaginazione di tutti i soggetti presenti nei luoghi attraversati dal loro passaggio. Essi, catturati da un simile incantesimo simbolico ne assimilano il contenuto rappresentazionale includendolo nel loro bagaglio di rappresentazioni sulla realtà urbana che li circonda. Il fatto che siano stati coinvolti nel progetto i pescatori e i vogatori, che sono fra categorie più colpite dall'inquinamento industriale e che essi facciano viaggiare per mare i messaggi e i cartelli dell'associazione Genitori Tarantini rappresenta la trasfigurazione simbolica di un mare che ha perso anch'esso molti dei suoi frutti e che si unisce al lutto dei genitori di Taranto.

Dopo aver tratteggiato questo percorso di riflessione, proviamo a tirarne le somme, con la consapevolezza che gli aspetti trattati rappresentano soltanto un punto di partenza per il profilarsi di un discorso sociologico di più ampio respiro. Gli immaginari dell'emergenza ambientale a Taranto si articolano attorno a una drammaturgia simbolica ricorsiva, chiasma di visibile e percepibile, crocevia fra paesaggi tossici e immagini di corpi a contatto con le emissioni del siderurgico.

L'assunzione del riflesso respiratorio, come matrice primigenia delle costellazioni simboliche di tali narrative visive, si è rivelato uno strumento euristico fecondo per addentrarsi nei tropi visuali e nelle strategie di documentalità delle medesime. L'atto di ritrarre le emissioni nocive, in maniera tanto chimerica quanto realistica, nella loro irriducibile materia grezza e ossessiva ricorrenza, rappresenta una maniera esemplare e paradigmatica di come "le forme fantasmatiche del reale [possano essere] metamorfosate dall'immaginazione" (Marzo, 2019: 39). La natura ibridata con cui reale e irreale vengono fusi insieme in un amalgama di visioni, immagini, idee, allegorie, diviene criterio estetico e politico per la produzione di valori culturali e strumento di critica sociale. In effetti, la proliferazione di queste modalità di comunicazione visuale urbana, che possono essere lette come espressioni di una subcultura ambientalista mobilitata in un contesto emergenziale, rappresenta un invito a riflettere sui limiti sociali ed ecologici derivanti dalle politiche industriali.



Bibliography

- Adey P. (2014), *Air*, London, Reaktion.
- Attimonelli C. (2017), "Breve iconografia del cuore e del teschio", *Varchi Rivista*, 17: 23-8.
- Bachelard G. (1943), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Editions Corti.
- Bagetto L. (2016), Convenerunt in unum. Rompere lo specchio del riconoscimento politico, in Lingua, G.; Racca S. (eds), *La cornice simbolica del legame sociale. Prospettive sugli immaginari contemporanei*, Milano, Mimesis, 47-59.
- Balzola A., Rosa P. (2011), *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli.
- Beck U. (2000), *La società del rischio*, Roma, Carocci.
- Boia L. (2005), *The weather in the imagination*, London, Reaktion Books.
- Calefato P. (2021), *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci.
- Cassirer E. (1977), *Storia della filosofia moderna. L'empirismo e Newton*, Roma, Newton Compton.
- Castoriadis C. (2022), *L'istituzione immaginaria della società*, Mimesis, Milano.
- Connor S. (2010), *The Matter of Air: Science and the Art of the Ethereal*, London, Reaktion.
- Cazzato L. C., D'Autilia A. (2020), "Colonizzazione ambientale, defuturing capitalocentrico e pratiche eco-artistiche decoloniali a sud. Il 'caso Taranto' ", *Il Tolomeo*, 22: 51-70.
- Diaconu M. (2017), Singing (in Several Voices) in the (Same) Rain: Cultural Symbols and Cognition in the Aesthetics of Weather, in Majetschak S., Weiberg A. (eds), *Aesthetics Today: Contemporary Approaches to the Aesthetics of Nature and of Arts: Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium*, Berlin and Boston, De Gruyter, 51-67.
- Dumezil G. (1940), *Mitra Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté*, Paris, P.U.F.



Antonella D'Autilia
Immaginari dell'emergenza ambientale a Taranto

Durand G. (1964), *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Durand G. (1991), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.

Eliade M. (2018), *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizioni*, Torino, Lindau.

Gasti F. (2018), "L'immagine della fenice fra "scienza" e simbologia antica", *Erudito Antiqua*, 10: 1-23.

Geertz C. (1998), *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino.

Giglioli D. (2008), "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario", *Allegoria*, XX (58): 49-60.

Graham J. (2009), *Sea change: Poems*, New York, Harper Collins.

Hering E., Breuer J. (1868), *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Mathematisch Naturwissenschaftliche Classe*, Wien.

Khin H. M. (2020), "A study of Hindu concepts about gods and goddess", *Dagon University Research Journal*, 11: 58-64.

Maffesoli M. (2005), *Note sulla postmodernità*, Milano, Lupetti.

Maffesoli M. (2023), *Il tesoro nascosto. Lettera aperta ai Massoni e alla società postmoderna*, Roma, Armando.

Marinelli G. (2008), "L'Italsider a Taranto. Gli artisti e la grande industria, 1960-1974", *Kronos*, 4(1).

Marinelli G. (2012), *Taranto fa l'amore a senso unico: esperienze artistiche nei primi anni dell'Italsider, (1960-1975)*, Lecce, Argo.

Marzo P. L. (2019), *La natura immaginaria del sociale: un percorso morfologico in*

Marzo P. L., Mori L. (eds), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, 27-55.

Mbembe A., Shread C. (2021), "The universal right to breathe", *Critical Inquiry*, 47(S2): S58-S62.

Michelsen A., Tygstrup F. (2015), *Socioaesthetics: Ambience – Imaginary*, Leiden, Brill.



Antonella D'Autilia
Immaginari dell'emergenza ambientale a Taranto

Moore J.W. (2017), *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Verona, Ombre Corte.

Nortthrop Frye H. (1969), *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.

Nortthrop Frye H. (1973), *Favole d'identità*, Torino, Einaudi.

Parsons T. (1979), "Religious and economic symbolism in the Western world", *Sociological inquiry*, 49.2-3: 1-48.

Pierron J.P. (2012), *Les Puissances de l'imagination: essai sur la Fonction Ethique de l'Imagination*, Paris, Cerf.

Povinelli E. A. (2021), *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Durham, Duke University Press.

Ubac R. (1942), "Le contre-espace", *Messages*, cahiers I.

Zipes J. (2013), Unfanthomable Baba Yagas in Forrester S., Goscilo H., Skoro M. (eds), *Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*, University of Mississippi Press, Jackson, VII-XII.



