

Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali

a cura di
Giulio Latini e Marco Maggioli



Geografia a libero accesso
Collana a cura di Claudio Cerreti

Volumi pubblicati

1. Elena dell’Agnese e Massimiliano Tabusi (a cura di),
La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
2. Margherita Ciervo,
Il disseccamento degli ulivi in Puglia. Evidenze, contraddizioni, anomalie, scenari. Un punto di vista geografico
3. Gianluca Casagrande,
The Polarquest2018 Artic expedition. A geographical report
4. Claudio Cerreti e Alice Salimbeni (a cura di),
L’ombra della capitale
5. Sara Carallo, Rebekka Dossche, Federica Epifani,
Nadia Matarazzo e Ginevra Pierucci (a cura di),
Geo-pratiche

Certificazione scientifica dell’Opera

Il presente volume è frutto di attività di ricerca sviluppate grazie al progetto PRIN 2017 “Greening the Visual: an Environmental Atlas of Italian Landscapes” (CUP H44I19001220001)

Hanno contribuito alla realizzazione di questo volume

Marco Armiero, Andrea Berardi, Marco Bertozzi, Elisa Bignante, Nicola Capone, Elena dell’Agnese, Serenella Iovino, Giulio Latini, Martina Loi, Marco Maggioli, Maurizio Memoli, Elisa Privitera, Francesca Rosignoli, Paolo Vignola.

© 2022 Società Geografica Italiana Via della Navicella, 12 – 00184 Roma

www.societageografica.it

ISBN 978-88-85445-09-3



Licenza Creative Commons:

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina: L’immagine è un’elaborazione grafica di tre distinti fotogrammi provenienti dalle riprese del documentario “Transumanza nelle terre toscane, tracce di comunità” (2022), di Simone Bozzato, Marco Maggioli, Giulio Latini, produzione Green Atlas (Università degli studi di Milano-Bicocca, Università di Roma “Tor Vergata”, Università IULM, Milano). I fotogrammi e l’elaborazione grafica sono a cura di Giulio Latini.

Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali

a cura di

Giulio Latini e Marco Maggioli

Indice

- 9 Introduzione
Giulio Latini e Marco Maggioli
- 23 “Guardare verde”? Cultura visuale e discorso sull’ambiente
Elena dell’Agnese
- 49 La casa. Le radici. Il cosmo. L’ambiente di Calvino e l’ecologia
(politica) del *Barone Rampante*
Serenella Iovino
- 61 Dai paesaggi del Wasteocene ai paesaggi del commoning
Marco Armiero, Nicola Capone, Elisa Privitera
- 95 Località a venire. Note microcosmopolitiche tra Stiegler e Guattari
Paolo Vignola
- 113 Archivi, geografie e racconto
Marco Maggioli
- 139 L’immaginazione ambientale. Figure del paesaggio nel cinema
di Federico Fellini
Marco Bertozzi
- 169 Italia antica e nuova. Energia-sviluppo economico-sociale-ambiente
nella narrazione cinematografica dell’Eni lungo il secondo dopoguerra
Giulio Latini
- 201 Costruire dialoghi sulla sostenibilità: video partecipativo, mediazione
politica e narrazioni ambientali in Amazzonia
Andrea Berardi, Elisa Bignante
- 229 Cercando la via Gluck. Narrazioni visuali da una *critical zone* (di Cagliari)
Martina Loi, Maurizio Memoli
- 257 Origini, evoluzione e frontiere della giustizia ambientale in Italia
Francesca Rosignoli

GIULIO LATINI¹, MARCO MAGGIOLI²

INTRODUZIONE

Le molteplici questioni ancorabili direttamente o indirettamente alla nozione plurivoca di ambiente e alle connesse operatività pragmatiche sono divenute oggetto, da cospicuo tempo, di ampie trattazioni come di rapide annotazioni pressoché quotidiane da parte degli attori delle agenzie comunicativo-mediali globali, attestando implicitamente l'assoluta necessità riflessiva circa le problematiche relazioni che intratteniamo con la Terra e il suo destino. Relazioni problematiche intrinsecamente espresse del resto dalle Nazioni Unite i cui dati recenti parlano di 1.100 accordi intergovernativi attualmente in vigore per la tutela ambientale, di 88 paesi della comunità internazionale che hanno introdotto disposizioni per la protezione ambientale nella propria Costituzione, di oltre 50 nazioni che hanno istituito tribunali e corti ambientali, di 60 nazioni che dispongono di impianti legislativi atti a garantire una corretta e trasparente informazione ambientale e 176 nazioni che dispongono di leggi ambientali di carattere generale (Nespor, 2020). Relazioni problematiche e tensione riflessiva che, al di là e oltre i dati ufficiali e ben distante dalle prevalenti quanto esili tramature cronistiche da *shallow ecology* (Naess, 1973), ha spinto studiosi come Latour (2015), Stiegler (2015), Moore (2016), Haraway (2016), Armiero (2020), seppure da quadranti speculativi diversi, a far letteralmente esplodere per urgenza lemmi quali rispettivamente Entropia, Negantropia, Antropocene, Negantropocene, Capitalocene, Chthulucene, Wasteocene, fornendo stratificato sapere critico per dolen-

1 Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, Università degli studi di Roma "Tor Vergata". giulio.latini@uniroma2.it.

2 Dipartimento di Studi Umanistici. Università Iulm, Milano.marco.maggioli@iulm.it.

ti allarmi sulla torsione distruttiva dell'abitabilità terrestre a scapito del vivente tutto intimamente interconnesso. Smarcandosi in ciò dalla prospettiva di uno sterile dibattito il più delle volte alimentato da toni eccessivamente retorici e semplicistici attorno all'evidenza del *climate change* e alle prassi della cosiddetta sostenibilità. Condividendo semmai con altri studiosi – e certamente con la dorsale eco-critica (Iovino, 2004, 2015) – l'idea che la relazionalità che intessiamo con il mondo sia profondamente integrata nella quotidianità, nelle sue pratiche comunicative e non, e nelle tematiche riconducibili più ampiamente all'etica del nostro agire e più specificamente dell'abitabilità della Terra (Besse, 2020; Berque, 2020).

In tale direzione, è forse sufficiente notare qui, solo di passaggio, come ad esempio le modalità di “spettacolarizzazione” di paesaggi e luoghi li abbiano resi progressivamente degli oggetti, “cose” cioè da osservare o al massimo da “condividere” ad estrema velocità secondo i modelli estetici e assiologici prevalenti (Furia, 2020). O per altri versi, come la rutilante macchina del marketing, della pubblicità e della comunicazione d'impresa (Sack, 1992; Hansen e Machin, 2008) sia decisamente orientata verso forme *green* di vendita del prodotto, di qualsiasi prodotto, in cui la “natura” è al tempo stesso oggetto seduttivamente mercificabile e “dato medio” riconoscibile e rasserenante. Supportata in questo dal performativo esercizio e dalle risultanze analitiche di *machine learning*, *data mining*, *machine vision*, statistica computazionale e altri sottocampi dell'Intelligenza Artificiale. Il nostro abitare presenta dunque caratteri al contempo di ordine ecologico e simbolico. Esso è ecosimbolico, nel senso che implica un'appropriazione della superficie fisica contemporaneamente di tenore materiale e semantico (la storiografia istantanea del capitale, come insiste da lungo tempo Harvey, 2002), un'organizzazione e un'interpretazione del mondo, un ecosistema (un sistema ambientale) e un etosistema (un sistema etico) che si riferiscono ad una “verità” che trascende l'insieme e che gli conferisce continuamente senso. Questi caratteri sono validi a tutte le scale geografiche dove l'essere umano non vive solamente in una

relazione ecologica, ma esiste in quella dimensione che Heidegger definisce mondità.

Se, per un verso, la costruzione testuale, linguistica e visuale degli ambienti, dei paesaggi e dei luoghi è stata debitamente riconosciuta e sollecitata analiticamente in ambito geografico nazionale e internazionale (Rose, 2001; Cosgrove, 2008; Cresswell e Dixon 2002; Bignante, 2011; dell’Agnese, 2008, 2012, 2021; Tanca, 2020), dall’altro, merita di essere approfondita l’indagine attorno al pregnante ruolo esercitato dei media visuali nel forgiare e spesso anticipare, in una sorta di configurazione di «geografie ulteriori» (Turco, 2020), significati, percezioni ed esiti trasformativi in virtù del loro peso nel veicolare, guidare e porre all’attenzione pubblica la “questione ambientale” e il suo immaginario nelle diverse declinazioni percettive (Lindón e Hiernaux 2012; Brereton, 2016).

Accanto ad una geografia costitutiva, capace così di individuare quei processi di reificazione propri dei meccanismi di costruzione fisica e funzionale degli spazi, si manifesta dunque con forza una dimensione più prettamente configurativa e ontologica, diremmo emozionale e basata sullo scambio simbolico, che pre-figura, e che spesso accompagna, la «pura azione sistematrice della storia». Questa dimensione affida alla *mise en scène* i caratteri proiettivi di quello che accadrà. È in questo senso che le narrazioni, quelle visuali nel nostro specifico caso, precedendo e affiancando le trasformazioni fisiche impresse sulla superficie terrestre ne marcano la storia, attribuiscono a queste stesse trasformazioni il racconto delle aspirazioni, dei desideri e delle speranze (Tanca, 2020). In questo quadro, rivestono importanza non solamente le modalità narrative prodotte “dal basso” ma forse, e paradossalmente, quei *frame* visuali messi strategicamente a punto dai grandi attori che guidano i processi trasformativi della superficie terrestre. È quanto accade nel caso dell’Eni e dei grandi gruppi industriali nazionali che, già dai primissimi anni ’60 del Novecento, affidano ad importanti autori, registi e letterati il compito di raccontare e magnificare «l’impresa della crescita» (Latini, 2011, 2016). È quanto accade, per altri versi, con le

cosiddette *house organ* o con le raccolte fotografiche che numerose imprese italiane e internazionali gelosamente conservano, da Enel ad AEM, da Olivetti a Montedison, da Fiat ad Ansaldo, da Ford a General Electric, da AT&T ad IBM, quasi a testimoniare come l'azione dei *fisiki* non può che accompagnarsi a quella dei *liriki* (Westerman 2020).

Da tali premesse, che intrecciano prospettive disciplinari diversificate, discende la fisionomia dei contributi riuniti in questo volume. Un volume che trae origine dalle attività di ricerca sviluppate nell'ambito del progetto di ricerca nazionale *Greening the visual: an Environmental Atlas of Italian Landscapes*, al fine di mettere a punto linee metodologiche, significati epistemologici, prassi riflessive e casi di studi utili al tentativo di ricostruire genesi e sviluppo del "discorso ambientalista" attraverso i media visuali (in Italia e all'estero). Ma anche, in pari tempo, predisporre lo scandaglio interpretativo di talune esemplari tipologie di «narrazioni tossiche» (Armiero, 2020) che hanno popolato in maniera maggioritaria, tramite i media visuali, l'immaginario pubblico lungo gli anni della modernizzazione e dello sviluppo economico-industriale, con tutte le nichilistiche ripercussioni socio-ecologiche del caso: dal consumismo dissipativo all'obsolescenza programmata delle merci entro la saga del superfluo e la sua rapida trasformazione in rifiuto investenti l'esistenza umana e il suo valore – come quello della terra – trasformati in prodotto intercambiabile, soggetto a rapida usura (Bevilacqua, 2014).

Dunque un'architettura interna che, dagli assi portanti della cultura visuale, dell'*eco-criticism*, della storia-ambientale come della storia cinematografica, fa dialogare pronunciamenti più squisitamente teorici con esplorazioni situazionali che investono linguaggi e narrazioni di quel progressivo processo di deterritorializzazione senza ritorno contraddistinto dalla presunzione di un'«autonomizzazione del proprio sviluppo dalla natura e dalla storia, verso la costruzione di una seconda natura totalmente artificiale» (Magnaghi, 2020). Partendo dal contributo di Elena dell'Agnese che configura una necessitante interrogazione sui concetti

tellurici di «ambiente», «discorso ambientalista» e dimensione «ambientalista» nella cultura visuale, preconditione per la restituzione dell'esperienza di costruzione di una cultura visuale sull'ambiente posta in essere da alcuni importanti fotografi e *visual activist* ma anche, giungendo ai nostri anni, da gente comune, mediante immagini amatoriali rese massive dallo sviluppo dei *social media*, conferendo visibilità, ad esempio, «a pratiche altrimenti invisibili, come quelle che riguardano il trattamento degli animali non umani negli allevamenti intensivi». Esiti fotografici materializzati nel «linguaggio formale della *every day life*» a testimoniare e rammentarci, oltre i dettati delle politiche governative in tema, «che quello che conta davvero, nei confronti dell'ambiente, sono le pratiche di tutti i giorni». Quindi è la volta della lettura ecologico-politica effettuata da Serenella Iovino sulle rapinose pagine del *Barone rampante* di Italo Calvino (coevo, nel 1957, alla scrittura del romanzo *Speculazione edilizia*) argomentando come nel paesaggio immaginario di Ombrosa, che ospita le vicende della ribellione e della permanenza sul mondo arboreo di Cosimo Piovasco di Rondò, lo scrittore ligure provi «a immaginare scenari di umanità alternativa, rami e genealogie di un'evoluzione possibile, che dipende dalla nera terra in tutto e per tutto». Una nera terra che, nel contributo di Marco Armiero, Nicola Capone, Elisa Privitera, è destinata a figurarsi ruvidamente come Wastocene, i cui paesaggi sono «fatti di discariche, di fabbriche inquinanti, di polmoni all'amianto, di sangue e diossina» e al contempo di narrazioni contaminanti che occultano o normalizzano l'ingiustizia, e la cui logica sottratta alla visibilità diffusa impone chi e cosa possa divenire scarto, sia all'ombra del petrolchimico siciliano di Gela o nella campana Terra dei Fuochi, dove relazioni socio-ecologiche tossiche producono esclusione e subordinazione. Ma non al punto dal veder nascere e crescere una contro-narrazione all'insegna del *commoning*, di storie di lotte e costruzione faticosa di alleanze e comunità, esiti di identità ribelli all'ordine che ha prodotto esistenze e luoghi di scarto. Contro-narrazione, per altri versi, cui ci conduce Paolo Vignola facendo risuonare

nel suo contributo le corde vibranti dell'elaborazione concettuale di Bernard Stiegler all'altezza dei suoi ultimi testi e seminari, dedicati alla condizione di emergenza ambientale, sociale, economico politica, cognitiva ed epistemica contemporanea, protesi a tracciare una genealogia critica e tecno-logica del concetto di Antropocene e, conseguentemente, una politica affermativa di superamento della crisi, che prenderebbe il nome di Neganthropocene. Un percorso, interrotto dalla prematura scomparsa del filosofo, entro il quale era emerso produttivamente il concetto di località inteso come apertura di un orizzonte di senso a partire da un luogo qualsiasi, nella sua trasversalità ontologica, che si presterebbe tanto a un'analisi geopolitica quanto a una diagnosi psicopolitica. Concetto che Vignola, intensificando i timbri del suo dialogo critico con Stiegler ma anche con il Félix Guattari delle *Tre ecologie* (ambientale, sociale e mentale), ripercorre nel ripensamento della località come *milieu* di condivisione di saperi, espressioni, linguaggi, sensibilità, desideri, complicità, transiti che contrastino l'omogeneizzazione in atto, nonché la riduzione dei luoghi a nodi di geolocalizzazione algoritmica, e contribuiscano a renderci «al tempo stesso più solidali e differenti» (Guattari).

Località territoriali, simboliche, mnemoniche che, su altra traiettoria, cadenzano l'apertura riflessiva di Marco Maggioli nel suo contributo incentrato sulle narrazioni che delle trasformazioni territoriali sono fornite dai media "ufficiali", esaminando le declinazione prevalentemente di carattere archivistico e memoriale che assumono non poco rilievo nell'ottica di una ricostruzione storico-geografica dei territori (Lorimer, 2010; Ogbon, 2011; Maggioli, 2011; Latini, 2009, 2011, 2016) in cui filmati televisivi, produzione cine-giornalistica e documentaristica delle grandi imprese industriali, attraverso le loro specifiche tramature discorsive, contribuiscono alla costruzione della complessa rappresentazione delle relazioni tra società, territori, culture, economie e poteri entro il processo di modernizzazione. Una rappresentazione che, in maniera peculiare, viene sondata all'altezza dell'idea olivettiana della fabbrica in necessitante dialogo con la natura e di

«apertura» al paesaggio, la cui trasparente esemplificazione viene espressa dalle narrazioni filmiche coeve prodotte dall'azienda di Ivrea.

Processo di modernizzazione, paesaggio e narrazioni che, sull'asse della periodizzazione, ritroviamo come elementi pregnanti anche nel contributo storico-cinematografico di Marco Bertozzi ma, in questo caso, chiamati a transitarci lungo gli esiti dello straordinario sguardo visionario e della formidabile messa in forma filmica di Federico Fellini mentre «attraversa il ponte fra paesaggi antropici e paesaggi interiori, fra territori geografici e territori della psiche». Esiti ripercorsi, dalla Roma de *Lo sceicco bianco* (1952) alla bassa reggiana dell'invenzione scenografica di Rivarolo ne *La voce della luna* (1990), per accompagnarci interpretativamente in quadranti assolutamente estranei alla teologia e mitologia imperanti della modernità, capaci altresì di identificare «i mutanti caratteri del paesaggio nazionale» tramite «immagini grottesche, i *soundscape* affastellati in *montage/collage* capaci di destrutturare il narrativo». Materializzando i termini di una vera e propria «chiave fantasmatica al racconto del paesaggio italiano» quanto mai originale e culturalmente, nonché eticamente, necessaria. Un racconto del/sul paesaggio nazionale che, diversamente dall'impronta demitizzante felliniana sulla modernità, diviene il plesso tematico del contributo di Giulio Latini teso a ricostruire criticamente lo scenario processuale entro il quale l'Eni, uno dei massimi attori della modernizzazione industriale, lungo l'arco temporale dischiuso dal cosiddetto “miracolo economico” e concluso alla metà degli anni Sessanta, ha edificato una significativa configurazione immaginaria sul territorio italiano all'insegna della stringente equivalenza “energia-sviluppo economico-sociale-benessere”.

Una configurazione immaginaria, mediante la produzione di una cospicua serie di narrazioni filmiche a carattere documentario (ma anche articoli di *house organ*) figlie di un concepimento meramente estrattivistico della “natura”, destinata ad accompagnare considerevolmente la sua incidente costruzione materiale in termini di industrializzazione a fini ener-

getici che, sulla scia del mito dell'accrescimento infinito e della mistica dell'abbondanza, avrebbe nei decenni seguenti contribuito a generare non marginali alterazioni al tessuto territoriale nazionale.

La definizione di percorsi per favorire l'incontro e il confronto tra sguardi, narrazioni e identità ambientali, con l'obiettivo di promuovere la giustizia ambientale e il coinvolgimento di gruppi sociali marginalizzati nel comunicare le proprie sfide ambientali e le possibili soluzioni è al centro del contributo di Elisa Bignante e Andrea Berardi. Qui, l'articolazione narrativa si muove attorno al rapporto tra sviluppo e ambiente, nell'alveo delle geografie emozionali, della giustizia ambientale, della psicologia positiva e delle letterature femministe e postcoloniali. In questo contesto, la ricerca visuale partecipativa contribuisce potentemente a far emergere e consolidare non solo le differenti ontologie, narrazioni ambientali e modi di interpretare il conflitto, ma anche le nuove identità e le politiche che favoriscono il consolidamento e la diffusione di soluzioni locali e alternative di sostenibilità che danno voce a soggetti e gruppi marginali. Il saggio è arricchito e sostanziato da un'esperienza di terreno in cui assume centralità la pratica dell'utilizzo del video partecipativo per promuovere un dialogo tra comunità indigene ed enti gestori di tre aree protette nella foresta amazzonica guyanese, con una particolare attenzione per la foresta di Iwokrama.

Ad una scala urbana e in un quadro epistemologico ancora una volta del tutto interno al dibattito geografico attorno al Capitalocene è l'esperienza di ricerca immersiva ed "esplorativa" degli spazi periferici e *in-between* illustrata da Maurizio Memoli e Martina Loi. In queste «narrazioni del bordo urbano» che «chiude e apre la città metropolitana di Cagliari al suo hinterland» si sviluppano dinamiche tipiche dell'era post-metropolitana. È in questi territori urbani liminali che si fa strada un paesaggio che appare "residuale" rispetto alla città consolidata, ma nel quale un differente rapporto con una natura e un ambiente non-urbano e più-che-umano solleva nuove questioni di rivendicazione di un diritto alla città

del post-antropocene. È qui che «cinema, letteratura, canzoni popolari hanno raccontato per immagini e storie il rapporto complesso tra i lembi che si annodano sul bordo di ogni città, evocandone i significati sociali, culturali, politici, territoriali». Ma come si articolano nella contemporaneità queste terre di mezzo in cui il carattere “naturale” non si impone definitivamente su quello urbano, né il secondo sconfigge definitivamente il primo? E come, guardarle, comprenderle, avvicinarle queste *critical zones*, dove l’inatteso e l’imprevisto prendono forma e spazio? Che fine hanno fatto quegli spazi? Cosa sono adesso? Come sono abitati, agiti, significati? Questa realtà, scrivono Memoli e Loi, è costituita di micro-storie, di frammenti e di condizioni spaziali proprie e speciali che le teorie urbane critiche spiegano solo in parte. L’immersione con il corpo e con gli strumenti del visuale permette di raccogliere alcuni di questi frammenti interagendo con lo spazio attraverso i sensi.

A concludere il volume il contributo di Francesca Rosignoli chiamato a ricostruire le origini della giustizia ambientale in Italia, della sua evoluzione e dei suoi possibili sviluppi. Un tema ancora relativamente poco esplorato nel contesto nazionale, necessitante – a partire dalla figura di precursore di Danilo Dolci lungo la metà degli anni Cinquanta – di un percorrimto genealogico e topografico dei casi più rilevanti di ingiustizie ambientali mediante la trattazione di casi e di figure che hanno combattuto e raccontato le ingiustizie ambientali subite dalle comunità più fragili. Percorrimto storico che, tra continuità e discontinuità, individua nel caso italiano una specificità sintetizzata dal trinomio criminalità, ingiustizie ambientali, impatti sulla salute. La comprensione dell’eredità storica, dei meccanismi di trasmissione e di mantenimento delle ingiustizie ambientali possono auspicabilmente divenire cognizioni utili per pianificare e attuare una transizione ecologica che non sia soltanto efficace ma sia soprattutto giusta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV., *Cinema e industria, ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano, Franco Angeli, 1971.

ARMIERO M. e BARCA S., *La storia dell'ambiente. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2004.

ARMIERO M., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021.

BARCA S., *Enclosing Water. Nature and Political Economy in a Mediterranean Valley*, Cambridge, White Horse Press, 2011.

BENNET J. e CHALOUPTKA W., *In the nature of things: Language, politics, and the environment*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

BESSE J.M., *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Roma, DeriveApprodi, 2020.

BEVILACQUA P., *Pasolini. L'insensata modernità*, Milano, Jaca Book, 2014.

BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

BRERETON P., *Environmental ethics and film*, London and New York, Routledge, 2016.

BRULLE J.R., *Environmental discourse and social movement organizations: A historical and rhetorical perspective on the development of U.S. environmental organizations*, in «Sociological Inquiry», 66(1), 1996, pp. 58-83.

BURGESS J., *The production and consumption of environmental meanings in the mass media: A research agenda for the 1990s*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 15(2), 1990, pp. 139-161.

BRUNO G., *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film*, New York, Verso, 2018.

CASTREE N., *Making sense of nature*, London-New York, Routledge, 2014.

CONLEY T., *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

COSGROVE D., *Geography and Vision Seeing, Imagining and Representing the World*, New York, I.B.Tauris, 2008.

CRESSWELL T. e DIXON D., *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, Boston, Rowman & Littlefield publishers, 2002.

DELL'AGNESE E., *Ecocritical Geopolitics. Popular culture and environmental discourse*, New York, Routledge, 2021.

DELL'AGNESE E., *La strada inversa. Verso una geografia (eco)critica della letteratura post-apocalittica e distopica*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 5(4), 2012, pp. 541-562.

DELL'AGNESE E. e RONDINONE A. (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, 2011.

DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Torino, UTET, 2009.

DELL'AGNESE E., *Geo-graphing: writing worlds*, in K. COX, M. LOW e J. ROBINSON (eds.), *The SAGE handbook of Political Geography*, London, SAGE Publications, 2008, pp. 439-455.

DOBRINS. e MOREYS. (eds.), *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*, New York, State University of New York Press, 2009.

DRYZEK J., *The politics of the Earth: Environmental discourses*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

DUNCAN J. e LEY D., *Place/culture/representation*, London and New York, Routledge, 1993.

GANDY M., *Crumbling land: The postmodernity debate and the analysis of environmental problems*, in «Progress in Human Geography», 20(1), 1996, pp. 23-40.

GARRARD G., *Ecocriticism*, London and New York, Routledge, 2012 .

GIBSON J. J., *The ecological approach to visual perception*, New York, Taylor&Francis, 1986.

GLACKEN C.J., *Traces on the Rhodian shore. Nature and culture in western thought from ancient times to the end of the eighteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1967.

HANSEN A. e MACHIN D., *Visually branding the environment: Climate change as a marketing opportunity*, in «Discourse Studies», 10(6), 2008, pp. 777-794.

HANSEN A. e MACHIN D., *Editors introduction: Researching visual environmental*

- communication*, in «Environmental Communication», 7(2), 2013, pp.151-168.
- HARAWAY D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- HARVEY D., *Spaces of Capital*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002.
- HEDIGER V. e VONDERAU P. (eds.), *Films that work: Industrial Film and the productivity of media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- HAJER M. e VERSTEEG W., *A decade of discourse analysis of environmental politics: Achievements, challenges, perspectives*, in «Journal of Environmental Policy and Planning», 7(3), 2005, pp.175-184.
- INGRAM D., *Green screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- IOVINO S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004.
- IOVINO S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015.
- LATINI G., *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma, Donzelli, 2011.
- LATINI G., *Immagini-mondo. Breve storia del cinema d'impresa*, Roma, Edizioni Kappabit, 2016.
- LATOUR B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
- LEVY J., *De l'espace au cinéma*, in «Annales de géographie», 6, 694, 2013, pp. 689-711.
- LINDÓN A. e HIERNAUX D. (dir.), *Geografías de lo imaginario*, Anthropos, Universidad Autonoma Metropolitana Itzapalapa, 2012.
- MAGGIOLI M. (a cura di), *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazione*, numero monografico, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 1, 2011.
- MAGNAGHI A., *Il principio territoriale*, Milano, Bollati Boringhieri, 2020.
- MOORE J. (ed), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and crisis of capitalism*, Pm Press, Oakland (Ca.), 2016.
- NAESS A., *The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary*, in «In-

quiry», 1973, 16, 1-4, pp. 95-100.

NESPOR S., *La scoperta dell'ambiente. Una rivoluzione culturale*, Bari, Laterza, 2020.

PINOTTI A. e SOMAINI A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016

ROBERTS E., "Geography and the visual image: A hauntological approach", in «Progress in Human Geography», 2012, pp. 1-17.

ROSE G. e TOLIA-KELLY D. P., *Visuality/Materiality images, Objects and Practices*, Burlington, Ashgate, 2012.

ROSE G., *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, SAGE Publications, 2001.

SACK R. D., *Place, Modernity, and the Consumer's World: A Regional Framework for Geographical Analysis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

STASZAK J.F., *Cinéma et géographie: modes d'emploi*, in «Annales de géographie», 2014, 695-696, 1-2, pp. 595-604.

STIEGLER B., *La société automatique. 1. L'avenir du travail*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015.

TANCA M., *Geografia e fiction*, Milano, Franco Angeli, 2020.

WILLOQUET-MARICONDI P. (ed), *Framing the world. Explorations in ecocriticism and film*, Charlottesville, University of Virginia, 2010.

WITHERS C., *Geography and credibility in publishers archives*, in M. MAGGIOLI (a cura di), *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazione*, numero monografico, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 1, 2011, pp. 33-46.

ELENA DELL'AGNESE¹

“GUARDARE VERDE”? CULTURA VISUALE E DISCORSO SULL'AMBIENTE

1. *Introduzione: guardare “verde”*

Il titolo di questo saggio è il calco di quello di un fortunato volume di Felice Perussia (1989), uscito qualche decennio fa e dedicato alla storia dell'ambientalismo (*Pensare verde*, 1989). “Pensare verde” è una costruzione retorica sinestesica, che mette insieme un atto razionale (il pensare) a una esperienza sensoriale (il colore verde), che tuttavia rimane in una forma verbale e non visuale. Suona in modo intrigante, ma pone in relazione dimensioni diverse, giocando sull'associazione simbolica che il colore verde ha, all'interno della cultura occidentale², con l'ambiente, associazione che suggerisce non solo di colorare di verde il proprio logo, come ha fatto McDonald's, per suggerire rispetto nei confronti dell'ambiente³, ma anche di utilizzare il cromonimo “verde”

1 Università di Milano-Bicocca. elena.dellagnese@unimib.it.

2 Che il verde sia diventato, a partire dagli anni Settanta del Novecento, il colore rappresentativo del movimento ambientalista non sorprende, poiché il termine inglese *green*, come il tedesco *Grün*, derivano da una radice proto-indoeuropea che significa “crescere” (Kastan, 2018) mentre il francese *vert* e lo spagnolo *verde* vengono da una radice latina che significa “vigoroso”. Come sottolinea lo stesso Kastan, il colore simbolo dell'ecologismo avrebbe però potuto essere il blu, se riferito ai colori del pianeta, visto che la Terra è per due terzi coperta da acqua, la cui capacità di sostenere la vita è ecologicamente critica quanto le piante che dipendono da essa.

3 «Una celebre catena americana di fast-food ha recentemente modificato lo sfondo del suo logo, una grande M di colore giallo. In precedenza, la lettera era in campo rosso, mentre oggi in diversi paesi è collocata su uno sfondo verde, che metterebbe in

per indicare qualcuno o qualcosa di ecologicamente accorto⁴. L'associazione fra cromonimo, colore percepito e uso figurato di entrambi suggerisce dunque una stretta connessione fra pensiero, linguaggio, e percezione.

Sorge pertanto una serie di domande: come si riflette il “pensare verde” nel “guardare”? O meglio, l'articolazione intellettuale di un certo discorso sull'ambiente si riflette anche nel “guardare verde”, ovvero nel modo in cui riproduciamo l'“ambiente” (sempre che sia facile definire cosa sia l'ambiente) all'interno di una data cultura visuale? E quali “codici” discorsivi impongono “ordine alla nostra esperienza” visuale dell'ambiente (per rimanere nell'ambito del concetto foucaultiano di discorso)?

Il presente saggio si interroga su questi temi, pur se nella consapevolezza di poter offrire solo indicazioni esemplificative e non risposte approfondite. A tal fine, dopo una breve introduzione dedicata al concetto di ambiente e di discorso ambientalista, si propone di focalizzare l'attenzione nei confronti della dimensione “ambientalista” nella cultura visuale, per poi prendere in esame il ruolo di alcuni grandi fotografi e *visual activists* (Bryan-Wilson, González e Willsdon, 2016), nella costruzione di una cultura visuale sull'ambiente, secondo il diverso approccio al pensiero ambientalista espresso nella loro opera; infine, il testo si chiude con alcune osservazioni sulla visione ambientalista contemporanea, per come viene espressa attraverso le immagini diffuse dai social media.

luce il carattere “biologico” ed “ecoresponsabile” degli alimenti commercializzati» (Pastoureau, 2013).

⁴ Come scrive Pastoureau (2013), «ormai, più che un colore, il verde è un'ideologia»: i partiti che si battono per l'ambiente si chiamano usualmente i “Verdi”, quando si fa riferimento ad una azione di marketing fatta per far apparire sostenibile, qualcosa che sostenibile non è, si parla di *green washing*, etc.

2. *Parlare di ambiente?*

Parlare di ambiente significa innanzitutto definirlo. Cos'è, infatti, l'ambiente? O meglio, cosa pensiamo che sia l'ambiente e come pensiamo di doverci rapportare ad esso, di conseguenza? Secondo l'approccio di Angelo Turco (2010), ambiente non significa semplicemente "natura" (parola che a sua volta è stata definita come la parola più complessa dell'intera lingua inglese, Williams, 1980, e probabilmente non solo di quella, tanto che Leo Marx, 2008, p.9 la definisce come «una nota trappola semantica e metafisica»), ma «la sua integrazione cognitiva, affettiva e fattuale nel processo di territorializzazione» (Tanca, 2015, p.160). Dunque, "ambiente" è l'interpretazione culturalmente connotata del rapporto fra esseri umani e "natura". Parlare di "ambiente" significa, in qualche modo, riconoscere la propria responsabilità, in quanto umani, nei confronti della "natura".

Per questo, il termine ambiente si è affermato, occupando gran parte della nicchia del discorso pubblico fino ad allora occupata dalla parola natura (Marx 2008, p. 8), a partire dalla crisi ecologica degli anni Settanta del Novecento. Infatti, anche se una riflessione sulla "natura", è stata sviluppata almeno a partire da quando si è coniato questo termine come concetto astratto (Williams, 1980); l'idea stessa di natura è cambiata profondamente nel corso dei secoli, anche limitandosi alla sola tradizione di pensiero occidentale (Glacken, 1976), inoltre c'è voluto molto tempo prima che gli esseri umani si rendessero conto di avere la capacità di alterarne il corso (McKibben, 2008). Tra i "profeti dell'antropocene" (Lowenthal, 2009 e 2016), ci fu certamente George Perkins Marsh (1864), che a metà del diciannovesimo secolo, ipotizzò, forse per primo, che il taglio di intere aree boschive potesse alterare i cicli idrologici; solo un secolo più tardi, tuttavia, Rachel Carson iniziò a mettere in evidenza la dimensione globale dei problemi causati alla natura dalle attività degli esseri umani, che riteneva capaci di rendere silenziosa persino la primavera (Carson, 1962).

In tal senso, ambiente è una nozione intrinsecamente antropocentrica; infatti, se ci limitiamo a definire la “natura” «come un sostantivo collettivo per terra, esseri viventi, aria, acqua, energia e movimento planetario» (Giblett, 2011, p. 10), parlare di “ambiente” significa separare «un soggetto dai suoi dintorni», ossia fare un discorso al di sopra della “natura” (Giblett, 2011, pp. 9-10), un discorso che implica non solo la separazione tra gli umani e la Terra, ma anche una relazione di padronanza nei confronti della Terra, da parte degli esseri umani. Parlare di ambiente, perciò, significa accettare il fatto di avere una posizione di controllo al di sopra della natura.

3. *L'ambiente come “discorso”*

Uno dei modi più potenti in cui si esercita questo dominio sulla Terra è attraverso “i discorsi sulla natura”, discorsi che non si esauriscono nella storia naturale, anche se questa, come suggerisce Foucault (1966), ne costituisce forse il discorso primario, ma sono molteplici, e si intersecano fra loro, in un complesso network di relazioni potere-conoscenza. Al di là della mercificazione della natura tramite lo sfruttamento delle sue risorse, i discorsi sulla natura includono «il monumentalismo e il santuarismo che conservano pezzi di natura in parchi nazionali o zone di wilderness, e sfruttano il resto, la lettura della natura in termini meramente estetici (bellezza, caratteri pittoreschi o sublimi) che esalta solo la dimensione superficiale del paesaggio e, valorizzando in modo quasi esclusivo il senso della vista, denigra gli altri, e [ovviamente] la stessa nozione, dualistica, di ambiente, che separa il soggetto da ciò che gli sta intorno» (Giblett, 2011, p. 10).

Nel sottolineare la dimensione cognitiva e affettiva, accanto a quella fattuale, dell’ambiente come configurazione della territorialità, Turco (2010) introduce, anche se in modo implicito, una dimensione “discorsiva” nel nostro rapporto con l’ambiente (e di conseguenza con la natu-

ra). Parlare di ambiente non significa avere a che fare «con una nozione astratta», ma «con un insieme di pratiche, sensibilità e valori di matrice prettamente sociale e culturale, che pur richiamando le funzioni ecologiche essenziali non si esauriscono in esse» (Turco, 2010). Pur se in prospettiva necessariamente antropocentrica, parlare di “ambiente”, tuttavia, non presuppone l’assunzione di un punto di vista neutrale nei confronti del processo di territorializzazione della “natura”. Significa preoccuparsi, in qualche modo, di non causarle danni eccessivi.

Il modo in cui noi pensiamo all’ambiente condiziona le nostre pratiche di territorializzazione e il nostro rapporto con gli animali non umani e con tutti gli altri esseri viventi. Un conto è infatti preoccuparsi dell’“ambiente”, in quanto fonte di risorse, che debbono essere conservate per garantire all’umanità una buona qualità della vita (all’interno di un progetto “sostenibile” di sviluppo), un conto è conservare porzioni di quell’ambiente (ossia effettuare una protezione dell’ambiente “per aree”, spesso dimenticandosi dei diritti di chi all’interno di quelle aree vive), un conto proteggere ciò che si considera “bello” (un certo tipo di paesaggio, per esempio), un conto, infine, rispettare, con una prospettiva che si sforza di essere biocentrica, tutte le forme di vita.

Oggi siamo tutti ambientalisti. O, almeno, è difficile dichiarare di non esserlo. Ma di che ambiente parliamo? Dell’ambiente come risorsa (che rischia di essere alterato, modificando la qualità della vita per noi esseri umani, che siamo il centro dell’universo, esseri specialissimi ed eccezionali), oppure dell’ambiente come contesto, o meglio come sistema, in cui ci troviamo a convivere con altri esseri, con cui condividiamo spazi e materia, nascita e morte (ma con cui facciamo fatica a condividere i diritti?). Il primo atteggiamento è quello più diffuso. La conservazione dell’ambiente è importante nella misura in cui soddisfa gli interessi umani, o almeno consente che non vengano erosi. Per tutti gli atteggiamenti un po’ antropocentrici di questo tipo (che vanno dall’ambientalismo conservazionista, alla questione della sostenibilità e persino al tema del

climate change), si parla di ambientalismo *mainstream*, o, come scrisse il filosofo norvegese Arne Naess nel 1973, di *shallow ecology*. In contrapposizione alla *shallow ecology*, Naess proponeva una ecologia *deep*, secondo la quale la “natura” ha un valore intrinseco. Secondo la voce del *Dictionary of environment and conservation* (2007), la *shallow ecology* è «una visione del mondo o un insieme di credenze che riflette un atteggiamento utilitaristico e antropocentrico verso la natura, basato sul materialismo e sul consumismo. Cerca soluzioni tecnologiche ai principali problemi ambientali, piuttosto che un cambiamento nel comportamento e nei valori umani. Per esempio, promuove il riciclo dei rifiuti piuttosto che prevenire in primo luogo il loro formarsi». La *deep ecology*, invece, richiede «uno spostamento sostanziale negli atteggiamenti, nei valori e nel comportamento umano che rifiuta l’antropocentrismo e indirizza l’azione personale a proteggere la natura e a migliorare l’ambiente». Si tratta di un orientamento più radicale, che apre alle posizioni del biocentrismo, dell’ecocentrismo e dell’ecofemminismo, rifiuta le distinzioni binarie tra maschio e femmina, natura e cultura, artificiale e biologico e considera l’ambientalismo mainstream colpevole di favorire in modo sostanziale il perpetuarsi del sistema capitalista, la suddivisione degli esseri umani in categorie, la subordinazione di alcune di queste categorie (donne, poveri) ad altre e lo sfruttamento imposto dagli esseri umani alle altre specie. Inoltre, l’ambientalismo mainstream è accusato di ignorare le questioni di giustizia ambientale, che si perpetuano tra le diverse classi sociali, consentendo a coloro che possono permetterselo di sfuggire al degrado ambientale e costringendo gli altri a subirlo.

Capire quale sia il nostro “discorso intorno all’ambiente”, ovvero quale sia il rapporto che noi, in quanto esseri umani, immaginiamo di avere con quanto ci circonda, è fondamentale, non solo dal punto di vista etico-filosofico, ma anche dal punto di vista pratico. Il conservazionismo mainstream ci insegna, ad esempio, cosa dobbiamo o non dobbiamo fare in termini energetici (usare i mezzi pubblici, non eccedere con il riscaldamento,

non lasciare luci inutilmente accese...) o con i rifiuti (la differenziata, il compost). Il dibattito sul *climate change* indirizza l'attenzione nei confronti dei combustibili di origine fossile, sull'industria petrolifera, sulla mobilità sostenibile.

Ma forse sappiamo cosa mangiare? Sappiamo che le nostre scelte alimentari possono condizionare il clima almeno quanto quelle logistiche (sappiamo che il 30% dei gas serra deriva, secondo dati pubblicati su *The Meat Atlas*, 2021, dall'allevamento di animali per consumo umano? E che un pasto a base di carote, fagioli di soia, pane integrale e frutta locale produce 0,42 kg di CO₂ equivalenti, mentre un pasto a base di verdura, riso, carne di manzo e frutta tropicale ne produce 4,7 (Carlsson-Kanyama e Gonzalez, 2009)? Avere una visione orientata verso il rispetto della vita, in tutte le sue forme (anche in quella di un vitello), può perciò essere d'aiuto nel risolvere i problemi anche di chi è ambientalista solo in modo mainstream.

Dunque, posto che il *frame* principale è quello in cui l'essere umano viene ad essere considerato separato dalla natura, e che all'interno di questo frame si possono distinguere due sotto ambiti, quello di chi ritiene la natura una mera fonte di risorse da sfruttare (una posizione ormai difficile da sostenere, almeno pubblicamente) e quello di chi vuole salvaguardare l'ambiente, una preoccupazione successiva può essere quella di cercare di capire, all'interno di questo sotto-ambito, quale significato venga dato all'ambiente e come questo significato, più o meno istituzionalizzato, influenzi il nostro modo di agire (e di territorializzare) la "natura".

Questo discorso sul rapporto fra esseri umani e "natura" si articola secondo diversi approcci, quali la storia naturale, l'ecologia scientifica, l'estetica del paesaggio, e diverse pratiche associate ad esse. Ma non è influenzato, ed espresso, solo dal nostro modo di "pensare" o di "parlare" a proposito di natura, e di ambiente. È influenzato, ed espresso, anche da ciò che noi vediamo, guardiamo, riproduciamo e rappresentiamo; fa parte, in qualche modo, della nostra "cultura visuale".

4. *Guardare verde*

Cercare di capire come “guardiamo l’ambiente”, o cosa apprezziamo dell’ambiente, all’interno di una data cultura visuale non è facile. Come sottolinea Cheryll Glotfelty (2022, p. 3), «le persone istruite sono addestrate ad analizzare la parola scritta. Siamo in grado di identificare le parti del discorso (nomi, verbi, aggettivi, avverbi, preposizioni) e gli elementi di una frase (sintassi, dizione, semantica). Riconosciamo le figure retoriche ... Sappiamo collocare uno scritto in un genere (poesia, dramma, narrativa, giornalismo) e in una tradizione (romanticismo, realismo, postmodernismo...). Ma riceviamo poca educazione formale per quanto riguarda la lettura delle immagini⁵». Forse abbiamo studiato storia dell’arte, ma certamente non siamo stati educati, a meno di non aver seguito studi specifici, alla lettura delle immagini fotografiche o di quelle cinematografiche. La nostra educazione alla cultura visuale (la nostra *visual literacy*) è decisamente limitata, in relazione al contesto in cui ci muoviamo, all’interno del quale abbiamo imparato, senza rendercene conto, a dare un significato alle forme semplici, ossia a quelle unità elementari di percezione, su cui costruiamo la nostra immagine di un paesaggio (ciò che Turri, 1998 e 2001, definisce “iconemi”), o ai colori; ma lo è in misura ancora maggiore quando ci riferiamo a culture differenti dalla nostra (dove gli iconemi⁶ o i colori⁷ possono assumere significati completamente diversi). Analogamente, l’analisi ecocritica dell’arte visuale, rispetto all’ecocritica

5 Per incrementare la *visual literacy* dei lettori, il volume di Cheryll Glotfelty (2022) include una appendice intitolata *Keys to Reading the Visual Language of Photography*, scritta da Peter Goin (2022).

6 Come scrive Turri (2001), «il significato che diamo agli iconemi, che non sono un semplice fatto visivo, ma entrano come congegni della nostra interpretazione logica e funzionale del paesaggio, dipende dal nostro livello di cultura». Gli iconemi sono pertanto immagini di oggetti territoriali che hanno un dato significato all’interno di una determinata cultura visuale.

7 A questo proposito, è meritevole di attenzione il diverso significato attribuito

letteraria, ha iniziato a svilupparsi più tardi (Boettger, 2016), nonostante già negli anni Settanta del Novecento vi fosse chi sottolineava quanto fosse importante «la retorica delle immagini» (DeLuca e Demo, 2000).

Eppure, il nostro modo più ovvio per “dire” e per “apprendere” qualcosa a proposito di ciò che ci circonda avviene non attraverso le parole, ma attraverso le immagini. Tutti produciamo immagini che ritraggono l’ambiente. Gli artisti dipingono paesaggi. I grandi fotografi scattano fotografie di grande impatto. I registi immortalano location, oppure giocano sul rapporto fra il protagonista umano e il contesto in cui si trova (Harper e Rayner, 2010), per fare del paesaggio una metafora (dell’Agnese, 2016) o persino un attante (Amato, 2015; dell’Agnese, 2021). La fotografia, come scriveva Susan Sontag, non solo registra eventi ed esperienze, ma stabilisce anche un’abitudine a guardare che trasforma l’esperienza stessa o l’evento in un modo di vedere (Sontag, 1977). Noi, semplici frequentatori di un dato territorio, in qualità di residenti, viaggiatori o turisti, cerchiamo di coglierne un aspetto riproducendo ciò che ne vediamo. Ai tempi del Grand Tour questo avveniva con acquarelli e lenti di Claude, poi abbiamo imparato a scattare istantanee e a spedire cartoline e oggi, grazie ai dispositivi digitali che ci accompagnano in ogni momento della giornata, ci siamo trasformati tutti in videomaker e “postiamo” ogni giorno immagini sui social media (dell’Agnese, 2018).

ai colori nel film statunitense *La bella e la bestia* e nel giapponese *La principessa Mononoke*. In *La bella e la bestia*, i colori sono principalmente due: rosso e blu. Il rosso è usato come colore di contrasto e per definire i personaggi cattivi, mentre la protagonista indossa per la maggior parte del film i colori azzurro, blu e bianco. L’uso del colore segna anche la trasformazione della Bestia attraverso il guardaroba, che passa dal mantello rosso quando è senza Belle al blu brillante quando sono insieme. Il blu, che in Occidente viene talora associato alla depressione, viene utilizzato anche nelle scene dove la tristezza è il tema dominante. L’uso dei colori nell’anime giapponese è invece assai più realistico. Per quanto riguarda i colori degli abiti, il blu, che in Giappone simboleggia un carattere calmo e neutrale, è utilizzato per gli abiti di Ashitaka, mentre Lady Eboshi, sotto il mantello blu della leadership, indossa un abito di colore rosso, a indicare il suo carattere fiero, che si lascia intravedere al di sotto del desiderio di negoziare (Dignam, 2021).

Anche se non lo sappiamo, queste immagini sono il prodotto, e producono, la nostra cultura visuale. Esprimono cioè la nostra sensibilità nei confronti di ciò che riteniamo “bello”, o “brutto”. E ci dicono anche qualcosa a proposito del nostro discorso sull’ambiente. Talora, queste immagini vogliono esaltare il contesto naturale con cui l’individuo deve, in qualche modo, misurarsi. Sono rappresentazioni di paesaggi dalla grandiosità sublime, come quelli ritratti dai pittori della Hudson River School, che da un lato miravano ad esaltare il “destino manifesto” dei pionieri nei confronti della conquista del continente nord-americano (Cusack, 2021), dall’altro contribuivano a effettuarne il *branding* turistico (Avery, 2000). Sono paesaggi grandiosi e “incontaminati”, come quelli rappresentati nelle foto di Carleton Watkins (DeLuca e Demo, 2000) o da Ansel Adams (Spaulding, 1996). Sono paesaggi “dominati dall’essere umano” come quelli analizzati, esaminando materiale proveniente dall’archivio LUCE e dall’Archivio di Stato di Roma, da Caprotti e Kaika (2008), che dimostrano come lo strumento cinematografico fosse parte integrante della propaganda sul processo di “addomesticamento” della natura nelle paludi pontine sotto il regime di Mussolini. O sono paesaggi “rovinati”, inquadrati al fine di denunciare le cattive condizioni dell’ambiente e il ruolo devastante dell’intervento umano, come quelli proposti in raccolte fotografiche come *Humanature* di Peter Goin (Glotfelty, 2022) o *Anthropocene* di Edward Burtynsky (Hudson Hill, 2020).

Evidentemente, come sottolinea Cristina Mittermeier (2005, p. 8), per chi vuole rappresentare “la natura”, «i soggetti e le aree di specializzazione possibili sono diverse come la natura stessa. Tuttavia, c’è un ulteriore passo che può essere fatto, uno in cui chi fotografa non è solo interessato a documentare la natura o a creare opere d’arte, ma a fare immagini che, di fatto, proteggono il soggetto che ritraggono. Questa è la *conservation photography*». L’analisi delle immagini prodotte da fotografi affermati, a proposito di ambiente e danni ambientali, può certamente aiutare a capire quale sensibilità e quale atteggiamento abbiamo nei confronti dell’am-

biente. Il fatto che queste immagini siano state prodotte, riprodotte e ammirate aiuta infatti a comprendere non solo l'atteggiamento del fotografo (ossia la sua consapevolezza e le sue intuizioni), ma anche il mercato, e quale tipo di sensibilità e di discorso sull'ambiente quelle immagini abbiano fatto circolare.

5. *Fotografia e ambientalismo: quali discorsi, quali connessioni*

Fra la *nature photography* e la *conservation photography* vera e propria c'è una differenza, nel senso che la *conservation photography* prevede che la foto venga scattata con una precisa finalità, quella di illustrare la bellezza di un paesaggio che non deve essere contaminato, oppure di denunciare i disastri causati dall'azione dell'essere umano⁸. Fra i suoi pionieri si può considerare Carleton Watkins (1829-1916), il fotografo ottocentesco considerato l'inventore della fotografia paesaggistica americana e addirittura uno dei principali promotori del preservazionismo statunitense e della nascita del parco di Yosemite (DeLuca e Demo, 2000). Come sottolineano DeLuca e Demo, infatti, grazie alle sue foto, l'immagine "incontaminata" della Yosemite Valley divenne rapidamente un'icona della visione americana della natura⁹. La protezione legislativa di questo paesaggio nazionale "naturale" fece della preservazione per aree (il "santuarismo", come direbbe Giblett, 2011) una delle pietre angolari della politica

8 Esiste anche, dal 2011, una *International League of Conservation Photographers* (ILCP) basata negli Stati Uniti, che ha come scopo «To further environmental and cultural conservation through ethical photography. We believe that awe-inspiring photography is a powerful force for the environment, especially when paired with the collaboration of committed scientists, politicians, religious leaders and policy makers. We plan to replace environmental indifference with a new culture of stewardship and passion for our beautiful planet» (Farnsworth, 2011).

9 Alcune delle sue foto possono essere ammirate qui <https://blogs.getty.edu/iris/the-photographs-that-helped-save-a-national-icon/>

ambientale americana. Le sue fotografie di paesaggio, ispirate all'estetica del sublime, appartenevano tuttavia ancora alla nature photography, in quanto «Watkins non aveva un atteggiamento dichiaratamente ambientalista o intenzioni politiche note» (DeLuca e Demo 2000, p. 254).

Altri fotografi, come Herbert Gleason (Dunaway, 2016) e Ansel Adams (Farnsworth, 2011), riuscirono, tramite immagini miratamente atte a sancire il valore patrimoniale della wilderness, a sensibilizzare governo e opinione pubblica nei confronti della necessità di stabilire parchi federali. A differenza di Watkins, entrambi avevano consapevolezza di come un'immagine possa contribuire alla "difesa" dell'ambiente. Gleason (1855-1937), grande ammiratore di Thoreau, dedicò parte della sua attività fotografica a documentare i luoghi di Thoreau e a tentare di visualizzare le sue idee e il suo modo di interpretare la natura; venne poi impiegato dal National Park Service, fece conferenze accompagnate da fotografie per pubblicizzare i parchi nazionali e, consapevole della capacità della macchina fotografica come «strumento di riforma» (Dunaway, 2016), cercò con le sue foto di promuovere la necessità di un'ulteriore protezione delle aree naturali. Gleason, amico di John Muir e vicino alle posizioni filosofiche di Ralph Waldo Emerson, riteneva che la fotocamera dovesse convogliare la dimensione "sublime" del paesaggio nordamericano (Dunaway, 2016) e che in questo modo potesse aiutare a preservarlo. I parchi erano, per lui, una risorsa "per lo spirito". Schierato apertamente con Muir nel quadro della disputa a proposito di Hetch Hetchy¹⁰ (una porzione di territorio "incontaminato" destinata ad essere coperta dalle acque di una diga), Gleason riteneva che la grandiosità del paesaggio avesse, per l'essere umano, più valore di qualsiasi altra risorsa si potesse trarre dal territorio alterandolo, ed era per questo allineato a posizioni "preservazioniste".

10 Le foto possono essere apprezzate in https://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/gleason_photo_index.html.

A causa della tecnologia dell'epoca, Gleason poteva fotografare solo in bianco e nero, ma poi sua moglie Lulu dedicava una grande quantità di tempo a "colorare" manualmente le sue immagini. Ansel Adams (1902-1984), invece, fotografava (quasi sempre) in bianco e nero per scelta. Adams, tuttora considerato uno dei grandi maestri della foto paesaggistica, fu fotografo ufficiale del Sierra Club, e dunque anch'egli si impegnò in modo diretto per la protezione dell'ambiente, tanto da contribuire alla realizzazione di quello che sarebbe divenuto, nel 1940, il Sequoia and Kings Canyon National Park. Collocandosi, per scelta stilistica, nella tradizione del "sublime" e della pittura paesaggistica di Thomas Moran e di Albert Bierstadt, Adams ritraeva i parchi nazionali come santuari per il culto della natura (Spaulding, 1996), giocando molto sui contrasti di luce. Profondamente influenzato dal pensiero di John Muir, esattamente come Gleason lo era stato da Thoreau, Adams voleva trasporre nelle proprie immagini il sentimento verso la natura che ispirava quello di Muir e il senso di comunione che riteneva dovesse esserci fra l'essere umano e ciò che lo circonda (Bright, 1992). Le sue potenti immagini suscitavano in molti la preoccupazione circa gli effetti deteriori dell'ipercivilizzazione nei confronti di una wilderness totalmente priva, almeno in apparenza, di una impronta umana, innescando da un lato il desiderio di preservarla, dall'altro quello di conoscerla direttamente. Anche se non fu certamente un sostenitore dello sfruttamento commerciale della wilderness, Adams si trovò perciò a prestare il proprio talento anche a questo scopo¹¹.

11 La sua straordinaria celebrità ebbe talora effetti paradossali. Come scrive Spaulding (1996, p. 615): «Nell'estate del 1951, sotto il titolo *Realism with Reverence*, la rivista Time pubblicò due fotografie di paesaggi a colori di Ansel Adams. Sotto di esse c'era la didascalia: 'Nessun artista ha dipinto la magnificenza degli stati occidentali in modo più eloquente del fotografo Ansel Adams. Quest'estate migliaia e migliaia di turisti seguiranno il sentiero già battuto di Adams su e giù per i parchi nazionali, fissando gli occhi freddi delle loro macchine fotografiche sugli stessi splendori che lui ha fotografato

Un taglio differente, e l'uso del colore, caratterizzano l'opera di un altro fotografo legato al Sierra Club, Eliot Porter (1901-1990), che con l'organizzazione ambientalista californiana pubblicò, nel 1962, un libro fotografico destinato ad avere un grandissimo successo commerciale, *In Wildness Is the Preservation of the World*. Il testo appaia immagini "di natura" a brani tratti dall'opera di Thoreau, di cui quell'anno cadeva il centenario della morte. A differenza di suoi predecessori, Porter non fotografa paesaggi dominati da una morfologia grandiosa per questa raccolta e non inquadra (quasi) mai il cielo; le foto rappresentano porzioni di paesaggio, alberi, il caos della natura, senza un soggetto principale o uno sfondo. Come sottolinea Rebecca Solnit (2007), questa scelta estetica, in cui «every corner is alive», equivale a dire che ogni parte del sistema ha uguale valore, in quanto «l'ecologia assegna eguale importanza a tutti i componenti, organici e inorganici, nella struttura di un sistema. L'aria, l'acqua, il suolo – cioè le componenti abiotiche del sistema – sono tanto essenziali quanto l'intero arco di tutte le parti biotiche – piante, animali, batteri e funghi – Senza ciascun elemento della struttura, il sistema nella sua interezza non funziona» (Merchant 1985). L'ethos rimane preservazionista, come suggerito dallo stesso titolo del volume¹², ma ciò che deve essere preservato non è più solo ciò che è grandioso, o sublime, ma la "natura" in tutte le sue parti. In un lavoro successivo, questa visione del paesaggio con uno sguardo più ravvicinato sfocia nella rappresentazione di quelli che lo stesso Porter definisce *Intimate landscapes* (1979).

Nel frattempo, tuttavia, la sensibilità ambientalista inizia a sviluppare approcci nuovi. Da un lato, oltre alla protezione di ciò che è appare incon-

e sperando, in qualche modo, di eguagliare la sua arte'».

12 Nell'introduzione del volume, Porter scrive, sintetizzando in tal modo sia la propria visione "strumentale" della fotografia, sia l'atteggiamento di ambientalismo mainstream: «Photography is a strong tool, a propaganda device, and a weapon for the defense of the environment...and therefore for the fostering of a healthy human race and even very likely for its survival».

taminato, “puro” ed esteticamente bello (preservazionismo), ci si preoccupa, anche grazie alla diffusione dell’opera di Rachel Carson, di evitare ciò che inquina; inoltre, la pubblicazione di testi dal tenore neo-malthusiano come *The Population Bomb* di Ehrlich (1968) e il Rapporto del Club di Roma sui limiti dello sviluppo (Meadows e al., 1972), congiuntamente alla crisi petrolifera del 1973, mette in allarme nei confronti del carattere “finito” delle risorse del pianeta, spingendo verso la loro necessaria conservazione. I fotografi diventano più attivisti e *la conservation photography* inizia a proporre paesaggi “brutti” e danneggiati, rappresentati attraverso un obiettivo che vuole apparire come freddo e oggettivo. Autori come Robert Adams e Lewis Baltz denunciano l’insostenibilità di uno sviluppo eccessivo e incontrollato, tramite immagini in cui emerge il disinteresse nei confronti della dimensione estetica, e che li porta ad essere definiti come *New Topographics*. Nelle loro foto, la natura appare «malata: sfregiata dalle piste dei veicoli ricreativi, scolpita dalle autostrade, attraversata dalle linee elettriche, aggredita dalle costruzioni prefabbricate e dai resort, contaminata dalle discariche, soffocata dalle automobili, costellata da centri commerciali» (Bright, 1992, pp. 65-66).

Accanto all’affermazione di queste tematiche, emergono poi nuove sensibilità, come quelle promosse dalla *deep ecology*, che accusa l’ambientalismo *mainstream* di essere eccessivamente antropocentrico, o che focalizzano l’attenzione nei confronti della *environmental justice*, sottolineando come i danni ambientali ricadano in genere sulle componenti più deboli della popolazione e sulle aree svantaggiate, o l’ecofemminismo. Queste nuove preoccupazioni si riflettono anche nella fotografia ambientalista. Il tema del *climate change* viene affrontato da Subhankar Banerjee nel volume *Arctic National Wildlife Refuge: Seasons of Life and Land*, 2003, con immagini che fanno capire quanto anche gli spazi apparentemente più isolati del pianeta siano in realtà fortemente interconnessi e minacciati (l’ANWR si configura fra i siti planetari maggiormente colpiti dall’accumulo di inquinanti globali, ma anche dal destabilizzarsi di quei processi

climatici da cui le popolazioni umane e non umane dipendono per sopravvivere). Gli aspetti sociali, materiali ed economici dell'economia del petrolio, esaminati in relazione alle nozioni di ecologia politica, vengono messi in luce in *Petrochemical America* (2012) di Richard Misrach e Kate Orff. Il lavoro di Peter Goin tenta di superare l'opposizione azione umana-“natura” che si riflette nel conflitto fra biocentrismo e antropocentrismo, con raccolte di immagini dal titolo assolutamente esplicativo, come *Humanature* (1996). Come scrive Glotfelty (2022, p. 9), commentando una celebre foto di Goin, *Footprints*, «il possente Lake Powell sembra essere una pozzanghera in diminuzione, una metonimia del cambiamento climatico. La curva a forma di C fatta dallo schema delle impronte e dal bordo dell'acqua dirige l'attenzione dello spettatore sull'acqua, che rivela l'orizzonte nel riflesso, un'immagine invertita che suggerisce il paesaggio invertito stesso – quello che una volta era un canyon ora è un lago [...]. Un ultimo indizio delle idee incorporate in questa immagine è che appare in una galleria intitolata 'Flora e Fauna' di fronte a una fotografia simile di tracce di uccelli e animali. Goin ribalta la dicotomia che tipicamente istituiamo tra esseri umani e la natura e ci ricorda che gli esseri umani sono animali – membri a due zampe della comunità biotica, il cui habitat abbiamo contribuito a plasmare».

In questa direzione, ma in modo ancora più decisamente orientato verso una riflessione postumanista, si colloca il lavoro dell'artista Miru Kim, *The pig that therefore I am*, che venne esposto a New York nel 2011¹³. Nelle foto, in cui si vede il corpo nudo dell'artista circondato da maiali confinati all'interno di un allevamento intensivo, da un lato viene lanciata una sfida all'invisibilità delle pratiche di allevamento contemporaneo, dall'altro viene messa in discussione la divisione logica tra esseri umani e animali. Il “penso quindi sono” del filosofo René Descartes viene rovesciato, mettendo in luce le sorprendenti somiglianze tra animali non umani e esseri umani.

13 <https://www.designboom.com/art/miru-kim-the-pig-that-therefore-i-am/>

Come scrive in proposito Cherry (2016), l'opera di Miru Kim rispecchia in questo modo il lavoro degli attivisti per i diritti degli animali, colmando il divario umano-animale attraverso la vicinanza della loro pelle e mina lo "sguardo" maschile, in quanto Kim usa il proprio corpo per enfatizzare il "referente assente" e «la politica sessuale della carne» (Adams, 1990).

Qualche anno più tardi, diverse campagne visuali, pur prive di velleità artistiche, mettono nuovamente in luce la dimensione socialmente costruita della dicotomizzazione fra specie (Joy, 2010) e anche quella del "confine" fra animali che si possono mangiare e animali d'affezione. Questo avviene tanto negli Stati Uniti, (Cherry, 2016), quanto in altri contesti. In Italia, ad esempio, l'Organizzazione Internazionale Protezione Animali fa affiggere manifesti che da un lato ritraggono un gatto, o un cane, dall'altro un agnello o un maiale, con il commento «Mi ama. Mi mangia. Tutti gli animali vivono, soffrono, amano. Loro sono uguali, tu puoi fare la differenza¹⁴»; Animal Amnesty lancia una campagna in cui si vedono un cane e un agnello, fianco a fianco, accompagnati dalla scritta «Uno lo ami, l'altro lo mangi. Questa Pasqua scegli Veg».

6. *Oggi? Orsi polari, social media e everyday lives*

Non solo le immagini dei grandi fotografi, degli artisti-attivisti o delle campagne pubblicitarie delle associazioni animaliste sono importanti per quanto riguarda la produzione di discorso sull'ambiente. Anche le foto della gente comune, quelle che non ha visto nessuno, o che al massimo hanno un centinaio di *like* su un social media, possono avere rilievo da questo punto di vista, da un lato perché riflettono le mode (chi ha visto le foto di un grande fotografo cerca talora di seguirne lo stile), dall'altro perché esprimono la variabile sensibilità del "pubblico".

14 <https://www.facebook.com/oipaonlus/videos/584563998723566/>

La produzione di immagini amatoriali è stata, a lungo, prevalentemente appannaggio della vita di famiglia o del momento “turistico”. Poiché «l’esperienza turistica non vale in quanto esperienza in se stessa, ma in quanto futura memoria» (Crang, 1997, p. 366), la figura stessa del turista è divenuta, iconicamente, quella di un individuo con una macchina fotografica appesa al collo (Bourdieu, 1965). Nella fase della cosiddetta “istantanea”, si fotografava ciò che si desiderava condividere, tralasciando ciò che non appariva piacevole, o era semplicemente banalmente quotidiano. Markwell (1997) nota in proposito come i turisti osservati nel corso di una ricerca sul campo fotografassero tutti un capanno nella giungla, selezionando l’inquadratura in modo da evitare di riprendere anche il disco per la ricezione della televisione satellitare sul tetto. Per alcuni appassionati, poi, lo scattare foto è divenuto il fine ultimo del viaggio: alcuni ambienti hanno assunto un valore “paesaggisticamente” così elevato da meritare un vero e proprio turismo fotografico, spesso tinto di ambientalismo (Dell’Agnese, 2018). Anche in questo ambito, naturalmente, valgono le mode: fra le destinazioni offerte dai pacchetti di viaggio per turismo fotografico, spiccano l’Antartico, l’Artico, l’Alaska e i grandi parchi statunitensi, tutti contesti capaci di offrire lo “spettacolo della natura incontaminata”, e che quindi consentono di imitare gli scatti dei grandi fotografi del passato, o che ospitano esemplari della cosiddetta fauna carismatica, la cui immagine si considera testimonianza di amore per la “natura” (anche se spesso ciò assume un valore paradossale, come nel caso dell’orso polare, divenuto icona del *climate change*, Born, 2019, ma nel contempo strumentalizzato sino a divenire un oggetto di spettacolo, Yudina e Grimwood, 2016).

Negli ultimi due decenni, l’avvento degli *smartphones* e dei social media ha comportato due cambiamenti importanti. Innanzitutto, l’aver sempre a disposizione uno strumento con cui produrre immagini digitali ha fatto sì che si iniziasse a fotografare, sempre più spesso, anche la vita di tutti i giorni. La produzione di immagini, tipica dell’esperienza turistica, e il rapporto con l’Altrove che questa portava con sé, si è trasformata in una

esperienza quotidiana (per citare Urry 1990, «photography began with photographs of the notable and has ended up making notable whatever is photographed»). Poi, le immagini digitali hanno iniziato a popolare i social media, contribuendo, in misura maggiore o minore, a seconda del numero dei *followers* di chi le scatta e di chi le posta, a produrre cultura visuale. In genere, l'interesse per l'ambiente si manifesta con foto che imitano le immagini dei grandi fotografi, si focalizzano sugli animali carismatici, inquadrano fiori e uccellini, e magari ritraggono scenari che in qualche modo espongono temi quali il *climate change*, il problema dei rifiuti o dell'inquinamento (anche se poi, qualche immagine dopo, lo stesso Instagrammer pubblica anche la foto di un bell'hamburger con le patate).

Per quanto riguarda il “discorso” sull'ambiente, e sul rapporto che abbiamo, o presumiamo di avere, con ciò che ci circonda, accanto ai temi classici che rimangono all'interno di un'etica *mainstream*, i social consentono tuttavia anche la diffusione in rete di messaggi di denuncia, che, ancor più di quanto facciano gli artisti visuali, danno luce a pratiche altrimenti invisibili, come quelle che riguardano il trattamento degli animali non umani negli allevamenti intensivi, e si mostrano capaci di produrre uno choc culturale (Cherry, 2016).

Accanto alle immagini di questo tipo, spesso raccolte e diffuse da attivisti che operano all'interno di organizzazioni, come Animal Equality o la LAV, vi sono poi quelle degli *eco-influencers*, ossia di coloro che usano social media come Instagram per promuovere il proprio stile di vita e le proprie modalità di consumo (San Cornelio, Ardèvol e Martorell, 2021). Il messaggio, in questo caso, gioca proprio sull'uso delle immagini social, ovvero la rappresentazione della quotidianità (Leaver, Highfield e Abidin, 2020). Eco-influencer come Jessica Clifton, il cui account *Impactforgood* su Instagram conta 103.000 followers¹⁵, promuovono pertanto, tramite

15 I dati dei followers sono stati ottenuti consultando Instagram il giorno 2 febbraio 2022.

post verbali e visuali, pratiche della quotidianità, come fare i pacchi di Natale senza carta regalo, per poter vivere una vita senza rifiuti, o senza plastica, o per raggiungere l'obiettivo di essere *carbon neutral*. Altri mediano diversi messaggi: l'italiana Giorgia Soleri (562.000 followers), femminista, nota per l'impegno nella lotta per il riconoscimento pubblico dell'endometriosi come patologia, ma anche per la relazione con il frontman di una band di grande successo, promuove il consumo di prodotti zero *waste* per la cura del corpo. Diletta Bellotti (34.000 followers), che cerca di coniugare manifestazioni di piazza e comunicazione social, si batte invece innanzitutto contro il caporalato in agricoltura, e invita perciò a non consumare pomodori inscatolati e salse, e contro il *climate change*, promuovendo il consumo di prodotti di stagione. Di conseguenza, è vegana e sottolinea l'importanza di questa scelta. Molto presenti sui social sono anche i *vegan activists*, che danno luce a una alimentazione priva di prodotti di origine animale, mostrando piatti vegani dall'aspetto succulento, o le proprie foto, in forma estremamente *fit*, nonostante, o grazie, la scelta alimentare. Anche in questo caso, accanto ai *vegan activist* puri, sono poi numerosi i personaggi famosi, o gli influencer celebri, che sposano la causa *vegan*, pur non facendone il primo obiettivo della propria comunicazione.

Rispetto alla *conservation photography* e agli artisti-attivisti, tuttavia, il linguaggio è diverso. Le foto sono raramente ricercate dal punto di vista della composizione (fanno forse eccezione le immagini di ricette vegane postate da una fotografa come Romy London¹⁶), sono spesso scattate in interno e ritraggono momenti della quotidianità. I selfie, non sempre di elevata qualità, abbondano. La sofisticata estetica del preservazionismo lascia così il posto al linguaggio formale della *every day life*, tipico dei social (Leaver, Highfield e Abidin, 2020). In questo modo, il discorso ambientalista da un lato si colora di toni etici nei confronti degli animali e si

16 Romilondonuk, 29.000 followers.

posiziona nel quadro di un atteggiamento più radicale; dall'altro, tramite il linguaggio della quotidianità, non parla più (solamente), di "santuari" da preservare o di politiche governative, ma ci ricorda che quello che conta davvero, nei confronti dell'ambiente, sono le pratiche di tutti i giorni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADAMS C.J., *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-vegetarian Critical-theory*, New York, Continuum, 1990 (tr. it. *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, Milano, Vanda, 2020).

AMATO F., *La Louisiana di True Detective. Attori e attanti geografici in una serie televisiva*, in «Acoma», 2015, 9, pp. 102-123.

AVERY. K.J., *Selling the Sublime and the Beautiful: New York Landscape Painting and Tourism*. in K.J. AVERY et al. (eds.), *Art and the Empire City: New York, 1825-1861*, Metropolitan Museum of Art, 2000, pp. 109-132.

BANERJEE S., *Arctic National Wildlife Refuge: Seasons of Life and Land*, Seattle, Braided River, 2003.

BOETTGER S., *Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art*, in H. ZAPF (eds.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, 2016, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 664-681.

BORN D., *Bearing Witness? Polar Bears as Icons for Climate Change Communication in National Geographic*, in «Environmental Communication», 2019, 13, 5, pp. 649-663.

BOURDIEU P. (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Parigi, Les Édition de Minuits, 1965 (tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972 e 2004).

BRIGHT D., *The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics*, in «Art Journal», 1992, 51, 2, pp. 60-71.

BRYAN-WILSON J., GONZÀLEZ J. E WILLSDON D., *Editors' Introduction: Themed Issue on Visual Activism*, in «journal of visual culture», 2016, 15, 1, pp. 5-23.

CAPROTTI F. e KAÏKA M., *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in «Social and Cultural Geography», 2008, 9, 6, pp. 613-634.

CARLSSON-KANYAMA A. e GONZÁLEZ A.D., *Potential contributions of food consumption patterns to climate change*, in «The American journal of clinical nutrition», 2009, 89, 5, suppl., pp. 1704-1709.

CARSON R., *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1962 (tr. it. *Primavera silenziosa*, Milano, Feltrinelli, 1963).

CHERRY E., «*The Pig That Therefore I Am*»: *Visual Art and Animal Activism*, in «Humanity & Society», 2016, 40, 1, pp. 64-85.

CRANG M., *Picturing practices: research through the tourist gaze*, in «Progress in Human Geography», 1997, 21, 3, pp. 359-367.

CUSACK T., *The Chosen People: The Hudson River School and the Construction of American Identity*, in «Review of International American Studies», 2021, 14, 1, pp. 107-52.

DELL'AGNESE E., *Il paesaggio come metafora: l'approccio della Critical Geopolitics*, in A. FRISINA (a cura di), *Metodi visuali di ricerca sociale*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 107-123.

DELL'AGNESE E., *Bon Voyage. Per una geografia critica del turismo*, Torino, Utet Università, 2018.

DELL'AGNESE E., *Ecocritical Geopolitics: Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra e New York, Routledge, 2021.

DELUCA K.M. e DEMO A.T., *Imaging nature: Watkins, Yosemite, and the birth of environmentalism*, in «Critical Studies in Media Communication», 2000, 17, 3, pp. 241-260.

DIGNAM T., *Cultural Perception of Colour in Film*, BA thesis, Dublino, IADT, 2021.

DUNAWAY F., *Reframing the Last Frontier: Subhankar Banerjee and the Visual Politics of the Arctic National Wildlife Refuge*, in «American Quarterly», 2006, 58, 1, pp. 159-180.

DUNAWAY F., *Natural visions. The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

- EHRlich P., *The Population Bomb*, New York, Buccaneer Books, 1968.
- FARNswORTH B.E., *Conservation photography as environmental education: Focus on the pedagogues*, in «Environmental Education Research», 2011, 11, 7, 6, pp. 769-787.
- FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard, 1966 (tr. it., *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967).
- GIBLETT R., *People and Places of Nature and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- GLACKEN C.J., *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- GLOTFELTY C., *Peter Goin and the Photography of Environmental Change. Visual Literacy and Altered Landscapes*, Abingdon e New York, Routledge, 2022.
- GOIN P., *Appendix B Keys to Reading the Visual Language of Photography*, in C. GLOTFELTY, *Peter Goin and the Photography of Environmental Change. Visual Literacy and Altered Landscapes*, Abingdon e New York, Routledge, 2022, pp. 380-387.
- HARPER G. e RAYNER J. (eds.), *Cinema and landscape*, Bristol, Intellect Books, 2010.
- HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG, FRIENDS OF THE EARTH EUROPE and BUND, *Meat Atlas 2021, Facts and figures about the animals we eat*, Brussels, 2021, <https://eu.boell.org/en/MeatAtlas>.
- HUDSON HILL S., *A Terrible Beauty: Art and Learning in the Anthropocene*, in «Journal of Museum Education», 2020, 45, 1, pp.74-90.
- KASTAN D.S., *On Color*, New Haven e Londra, Yale University Press, 2018.
- JOY M., *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows: An Introduction to Carnism*, New York, Conari Press, 2010. (tr. it. *Perché amiamo i cani, mangiamo i maiali e indossiamo le mucche. Un'introduzione al carnismo e un processo alla cultura della carne e alla sua industria*, Milano, Sonda, 2012).
- LEAVER T., HIGHFIELD T. e ABIDIN C., *Instagram: Visual Social Media Cultures*, Cambridge, Polity Press, 2020.
- LOWENTHAL D., *George Perkins Marsh: prophet of conservation*, Seattle, University

of Washington Press, 2009.

LOWENTHAL D., *Origins of Anthropocene awareness*, in «The Anthropocene Review», 2016, 3, 1, pp. 52-63.

MARKWELL K.W., *Dimensions of Photography in a Nature-Based Tour*, in «Annals of Tourism Research», 1997, 24, 1, pp. 131-155.

MARSH G.P., *Man and Nature, or Physical Geography as Modified by Human Action*, Londra, S. Low, Son and Marston, 1864 (tr. it. *L'uomo e la natura. Ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*, Milano, Franco Angeli, 1993).

MERCHANT C., *Feminism and Ecology*, Appendix B, in B. DEVALL e G. SESSIONS (eds.), *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered*, Layton, Utah, Gibbs Smith, 1985.

MARX L., *The Idea of Nature in America*, in «Daedalus», 2008, 137, 2, pp. 8-21.

McKIBBEN B., *The Challenge to Environmentalism*, in «Daedalus», 2008, 137, 2, pp. 5-7.

MISRACH R., ORFF K., *Petrochemical America*, New York, Aperture, 2012.

MEADOWS D.H., MEADOWS D.L., RANDERS J. e BEHRENS III W.W., *The limits to growth: a report to the club of Rome's project on the predicament of mankind*, New York, Universe Books, 1972.

MITTERMEIER C., *Conservation photography*, in «International Journal of Wilderness», 2005, 11, 1, pp. 8-13.

NAESS A., *The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary*, in «Inquiry», 1973, 16, 1-4, pp. 95-100.

PARK C. (ed.), *A dictionary of environment and conservation*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

PASTOUREAU M., *Vert-Histoire d'une couleur*, Parigi, Seuil, 2013 (tr. it. *Verde. Storia di un colore*, Milano, Salani, 2013).

PERUSSIA F., *Pensare verde. Psicologia e critica della ragione ecologica*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

PORTER E., *In Wildness Is the Preservation of the World*, San Francisco, Sierra Club, 1962.

SAN CORNELIO G., ARDÈVOL E. e MARTORELL S., *Environmental influen-*

cers on Instagram: connections and frictions between activism, lifestyles and consumption, Paper presentato a *AoIR 2021: The 22nd Annual Conference of the Association of Internet Researchers*, 2021, October. Virtual Event: AoIR. Retrieved from <http://spir.aoir.org>.

SPAULDING J., *Yosemite and Ansel Adams: Art, commerce, and western tourism*, in «Pacific Historical Review», 1996, 65, 4, pp. 615-639.

SOLNIT R., *Storming the gates of paradise. Landscapes for Politics*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 2007.

SONTAG S., *On photography*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1977 (tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004).

TANCA M., *Recensione a Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*. Angelo Turco (a cura di) Milano, Unicopli, 2014, pp. 290, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXVII, 1, 2015, pp. 159-161.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, Franco Angeli, 2010.

TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Padova, Marsilio, 1998.

TURRI E. (con M. JUDICE), *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Milano, Electa, 2001.

URRY J., *The Tourist Gaze*, Londra, Sage, 1990 (tr. it. *Lo sguardo del turista*, Roma, Seam, 1995).

YUDINA O., GRIMWOOD B.S.R., *Situating the wildlife spectacle: ecofeminism, representation, and polar bear tourism*, in «Journal of Sustainable Tourism», 2016, 24, 5, pp.715-734.

WILLIAMS R., *Problems in Materialism and Culture*, Londra, Verso, 1980.

SERENELLA IOVINO¹

LA CASA. LE RADICI. IL COSMO.
L'AMBIENTE DI CALVINO E L'ECOLOGIA
(POLITICA) DEL BARONE RAMPANTE²

La casa è Villa Meridiana. Ci si arriva salendo per una stradina laterale che costeggia via Alessandro Volta, appena fuori dal centro della città. È un po' in alto, su un declivio ripido che guarda il mare. Tutt'intorno, le palme. Davanti ha la Sanremo cosmopolita dei viaggiatori russi, dell'Hôtel des Anglais, del casinò che già adesso – siamo all'inizio del Novecento – è uno dei motivi di attrazione che portano i visitatori in città. Dietro, però, il mondo è un altro; e basta uscire dalla porticina che dà sul beudo, il piccolo canale lastricato di pietre che costeggia le mura della villa, per ritrovarsi in campagna. Qui le lingue che si sentono non sono più quelle dei ricchi turisti, e nemmeno l'italiano di chi li accoglie, ma altre: il dialetto gutturale dei contadini liguri, gli schiocchi e i frulli di chi va a caccia, e il «latino assurdo dei botanici» con cui Mario Calvino pensa le sue piante e cerca di insegnarle ai figli³. Ma più che lingue, qui si sentono soprattutto voci: le voci del gerbido, questo intermezzo selvatico tra il bosco e il borgo agricolo; le voci degli animali, il cane di Mario, e gli uccelli. E poi c'è il vento, che tira forte da queste parti.

Le radici: a Villa Meridiana ce ne sono tante. Alcune – la maggior parte – sono sottoterra, o in grossi vasi di terracotta. Ogni pianta qui ha un nome (e volendo, anche un cognome) ed è attentamente catalogata,

1 University of North Carolina at Chapel Hill, USA. serenella.iovino@unc.edu.

2 Una versione ridotta di questo saggio è uscita sul quotidiano: *La Repubblica* il 9 gennaio 2022 con il titolo «Italo Calvino e il sapere degli alberi».

3 Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Calvino, 2003-2004, vol. III, p.9.

studiata, osservata, curata. Non potrebbe essere altrimenti: siamo in una Stazione Sperimentale di Floricoltura, detto in altre parole, un giardino botanico per ricercatori. Ed eccole, le altre radici: quelle familiari che, sebbene non sotterranee, alla terra sono comunque molto legate, e rafforzano il legame – un po' insopportabile, bisogna dirlo – di Italo con questo posto e con questo paesaggio. Si chiamano Mario Calvino ed Eva Mameli, e sono due scienziati. Professore di agricoltura lui, titolare della cattedra ambulante di Porto Maurizio (allora Imperia si chiamava così) e poi riformatore agrario in Sud America (dove nasce Italo). Botanica lei: la prima donna in Italia a ottenere la libera docenza in questa disciplina. A Sanremo si stabiliscono nel 1925, proprio per dirigere la Stazione. Avrebbero importato e studiato piante esotiche e specie rare, contribuendo a trasformare Sanremo nella "città dei fiori"⁴. Un percorso nell'ambiente di Calvino non può che partire da qui: dalla sua casa e dalle sue radici. Lo chiamiamo "ecologia" non a caso. Perché "ecologia" etimologicamente significa proprio questo: un parlare (*logos*) della casa (*oikos*). Ed ecologia è anche quella scienza, necessaria per lo studio dell'ambiente, che guarda agli intrecci delle forme di vita, e che vede la vita come un dialogo, una comunicazione ininterrotta - a volte problematica, competitiva, malata o virtuosa - tra tutto ciò che vive e si evolve in un determinato ambiente, incluse le idee, l'immaginazione, la fantasia. Le radici sono importanti, in ecologia. E quelle di Italo Calvino lo sono sicuramente per la sua ecologia personale. Villa Meridiana in questo è fondamentale, perché è casa, perché è giardino, perché vi sono ospitati intrecci di continenti e di saperi, e soprattutto perché dà l'orientamento a tutto, è figura d'orizzonte nello spazio e nel tempo. Lo dice, Calvino, nella *Strada di San Giovanni*: «una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra⁵».

4 Su Mario Calvino, si veda la biografia di Schiva (1997). Su Eva Calvino, Macellari (2010). Per riferimenti documentari, rimando all'*Album Calvino* di Baranelli e Ferrero (1995). Sempre preziosissimo è Scarpa (1999).

5 Calvino, 2003-2004, vol. III, p. 7

Il barone rampante è parte di questa ecologia, di questo racconto della dimora. È, come si sa, la storia di un ragazzo, Cosimo Piovasco di Rondò, che abbandona la terra come atto di protesta per una cena a base di lumache. Trascorrerà tutta la vita sugli alberi, facendo esperienze di tutti i tipi: amori, avventure, battute di caccia insieme al suo cane bassotto, libri e studi, una burbera follia senile, e un finale che lo vede scomparire nei cieli della sua Ombrosa a bordo di una mongolfiera. A raccontarcelo è Biagio, il fratello minore.

Molto si è scritto sul *Barone rampante*, libro felicissimo per ispirazione, per ricchezza linguistica, e per il modo in cui l'autore – ancora giovane: ha 34 anni – riesce a rendere con leggerezza entusiasmante la complessità storica, scientifica e filosofica di un contenuto effervescente e imprevedibile, di cui è davvero difficile (e anche abbastanza inutile) offrire una sintesi. Lo si legge come una fiaba, lo si interpreta come una reazione di Calvino-Cosimo all'“Ancien Régime” del PCI, colpevole di aver appoggiato la risposta violenta dell'URSS alle richieste di libertà degli studenti ungheresi; o come un'utopia, espressa nel sogno, per nulla misantropo, di un ragazzo che si rifiuta di mettere i piedi per terra e intanto coltiva la radicalità di un progetto politico che includa alberi, uccelli, animali domestici e selvatici, e tutti gli umani. *Il barone* è tutto questo, ma non è solo questo, specialmente se lo si legge attraverso le lenti dell'ambiente. Guardiamolo più da vicino. Calvino lo scrive in due mesi e mezzo, a cavallo tra il 1956 e il 1957, in un periodo in cui sta scrivendo *La speculazione edilizia*: un'altra opera “ambientalista”, e cautamente autobiografica, in cui parla della devastazione del paesaggio di una cittadina ligure non nominata (ma è Sanremo) per mano di una classe di nuovi speculatori che include addirittura intellettuali ed ex-partigiani⁶.

6 Per una lettura della *Speculazione edilizia* nella chiave delle scienze umane per l'ambiente, vedi Seger (2015, pp. 24-49) e Iovino (2018, pp. 67-79).

Benché così diversi, *Il barone rampante* e *La speculazione edilizia* sono due romanzi che si parlano. E che parlano a un territorio, o di un territorio. Si parlano: l'uno, *Il barone*, parla all'altro, *La speculazione*, da un altro tempo, dal Settecento dei Lumi e dall'età di Napoleone. E gli parla dall'alto di una foresta, che sembra puntiforme, localizzata nella tenuta immaginaria di Ombrosa, in un lussureggiante Ponente Ligure, mentre in realtà è estesa lungo tutta la dorsale, al di qua e al di là delle Alpi, quasi ad abbracciare un'Europa fatta di alberi, un'autostrada vegetale e aerea, una nazione/continente radicale per definizione. *La speculazione edilizia*, due secoli dopo, l'ascolta, e l'ascolta da terra: da un suolo dove i superstiti, tra quegli alberi, faticano senza troppo successo a non farsi intrappolare dal nuovo paesaggio fatto di case, di condomini, di costruzioni che soffocano non solo i giardini, ma anche l'immaginazione. Che cosa dice *Il barone* alla *Speculazione*? In un certo senso, le racconta la sua preistoria: è un romanzo, così lo chiama Calvino, di "Antenati", un ciclo che comprende anche *Il visconte dimezzato* (1952) e *Il cavaliere inesistente* (1959). L'antenato in questione, nel *Barone*, è Cosimo Piovasco di Rondò, che racconta ai suoi discendenti del 1957 di com'era prima, questo paesaggio. E non solo: racconta loro anche una possibilità di "interpretare" la propria umanità in maniera diversa, non "terricola", ma "arboricola", quasi a indicare una linea genealogica alternativa, un ramo possibile – e non preso – nel percorso dell'evoluzione. Insieme a ciò, mette in luce l'interdipendenza (o la possibilità di un dialogo biologico, esistenziale e "mentale") tra mondo umano e mondo vegetale.

Ma andiamo con ordine. Com'era prima, questo paesaggio? Ebbene, dipende da quanto prima. Quando comincia la storia, nel 1767, la maggior parte di questo territorio era ancora ricco di vegetazione e di alberi. L'autostrada aerea, quella che si poteva percorrere dall'alto dei rami, era già in declino, ma ancora presente e vitale. Ce lo dice subito il fratello di Cosimo, in apertura del capitolo IV. Biagio ricorda di aver sentito che addirittura un tempo «una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'al-

tro poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra⁷». Già nel 1767, però, non era più così: a quei tempi, «di luoghi così fitti d'alberi c'era solo il golfo d'Ombrosa da un capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti⁸». Questo cambiamento avanza veloce. Continua Biagio:

Ora, già non si riconoscono più, queste contrade. S'è cominciato quando vennero i Francesi, a tagliar boschi come fossero prati che si falciano tutti gli anni e poi ricrescono. Non sono ricresciuti. Pareva una cosa della guerra, di Napoleone, di quei tempi: invece non si smise più. I dossi sono nudi che a guardarli, noi che li conoscevamo da prima, fa impressione. Allora, dovunque s'andasse, avevamo sempre rami e fronde tra noi e il cielo [...]. Questo era l'universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d'Ombrosa, senza quasi accorge cene. Il primo che vi fermò il pensiero fu Cosimo⁹.

La descrizione che Biagio fa di quest'universo di linfa è di una precisione impressionante, e vale la pena di citarla:

L'unica zona di vegetazione più bassa erano i limoneti, ma anche là in mezzo si levavano contorti gli alberi di fico (...) e se non erano fichi erano ciliegi dalle brune fronde, o più teneri cotogni, peschi, mandorli, giovani peri, prodighi susini, e poi sorbi, carrubi, quando non era un gelso o un noce annoso. Finiti gli orti, cominciava l'oliveto, grigio-argento, una nuvola che sbiocca a mezza costa. In fondo c'era il paese accatastato, tra il porto in basso e in su la rocca; ed anche lì, tra i tetti, un continuo spuntare di chiome di piante: lecci, platani, anche roveri (...).

Sopra gli olivi cominciava il bosco. I pini dovevano un tempo aver regnato

7 Calvinò, *Il barone rampante*, in Calvinò, 2003-2004, vol. I, p. 577.

8 Ibidem.

9 Ibidem. Sulle trasformazioni del territorio in relazione al *Barone rampante*, si veda Pacini (2014, pp. 57-68).

su tutta la plaga, perché ancora s'infiltravano in lame e ciuffi di bosco giù per i versanti fino sulla spiaggia del mare, e così i larici. Le roveri erano più frequenti e fitte di quel che oggi non sembri, perché furono la prima e più pregiata vittima della scure. Più in su i pini cedevano ai castagni, il bosco saliva la montagna, e non se ne vedevano confini¹⁰.

È questo il mondo che scompare sotto «la furia della scure» alla fine del libro, quando in Europa c'è la Restaurazione e Cosimo, vecchio e malandato, si perde nel cielo attaccato a una mongolfiera. Anche quello che rimane a terra è cambiato: «non più i lecci, gli olmi, le roveri: ora l'Africa, l'Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui rami e radici¹¹». E, mentre gli ulivi e i castagni sono arretrati, lungo la costa è «un'Australia rossa d'Eucalipti, elefantasca di ficus, piante da giardino enormi e solitarie, e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto¹²».

Il primo elemento ambientale su cui vale dunque la pena soffermarci, allora, è proprio questa descrizione del mutamento di un paesaggio: un mutamento storico attestato dalle fonti. Come leggiamo in molti documenti e negli studi degli storici dell'ambiente e dell'agricoltura, in tutta Italia dalla seconda metà del Settecento il ritmo dei disboscamenti prese una decisa accelerazione. Si tagliavano boschi e foreste per l'agricoltura, molto spesso perché la popolazione aumentata richiedeva l'incremento di quest'uso della terra. Si tratta, ovviamente, di una pratica che è sempre esistita, e che si è sempre condotta con l'idea che la foresta fosse come qualsiasi altra "risorsa" naturale: infinita. Nella seconda metà del Settecento, però, ed è quando ha luogo la storia di Cosimo, i boschi si tagliavano non solo per venire incontro alle esigenze della parte più povera della popo-

10 Calvino, *Il barone rampante*, in Calvino, 2003-3004, pp. 577-578.

11 Ivi, p. 776.

12 Ibidem.

lazione, ma anche a vantaggio di quella più ricca. I boschi entrano, cioè, sempre più prepotentemente nel circuito del capitale: produzione di navi, legname per costruzione, riscaldamento, e vari usi industriali. Tutto questo conduce a una modificazione profonda del territorio: «accelerazione [...] del ritmo dei disboscamenti, e vistoso estendersi delle aree diboscate: di quelle in qualche modo coltivate, ma, in misura sempre maggiore, anche di quelle completamente abbandonate allo sfacelo idrogeologico, o perché prese di mira dal capitale commerciale ed usuraio, o perché lasciate incolte dopo un effimero periodo di fertilità, o anche perché così ridotte dal pascolo indiscriminato del bestiame», scrive il geografo Bruno Vecchio nel suo libro *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica*¹³. I boschi della Liguria (sia del Ponente che del Levante) non fanno eccezione: è da qui che si è da sempre tratto il legname per le flotte genovesi. Quando le flotte vanno in declino, tuttavia, le cose non migliorano. L'aumento delle colture, la necessità di nuove strade che sostituiscano quelle romane, ormai inutilizzabili, o anche semplicemente la distruzione dei boschi per benefici immediati (e senza che vi sia un sistema di sanzioni che ne disciplini la pratica) portano a cambiamenti profondi. I risultati di questi cambiamenti sono sin da quel periodo visibili nel dilavamento dei territori, che ora sono sempre più esposti al rischio idrogeologico o, danno opposto e speculare, nell'abbandono delle aree boschive residue, che vengono completamente lasciate a se stesse.

Cosimo, al contrario, si fa paladino di soccorsi, di alleanze: sa come portare gli alberi, fonda e mantiene società di mutuo soccorso per la prevenzione e lo spegnimento degli incendi (visionario, Calvino!) e quando va a caccia, insieme al suo cane bassotto Ottimo Massimo, sta bene attento a non provocare danni e a procurarsi solo quello che davvero gli serve. Lui, del resto, queste piante le conosce, e con le piante conosce gli animali:

13 Si vedano anche, sullo stesso tema in relazione al paesaggio ligure, Gibelli e Rugafiori (1994), Giontoni (2007) e Vecchio (1974, p. 5).

gli studiosi che si divertono a contarli hanno individuato nel romanzo 58 nomi di specie vegetali e 78 di specie animali, più una serie di termini tecnici, da “bugno” e “talea” a “inforcatura” e “capitozzare”¹⁴. La cura e il sapere degli alberi sono per lui un progetto politico, appunto, radicale e repubblicano: la cosa pubblica che Cosimo auspica appartiene a tutti i viventi, senza distinzioni di genere, età, e soprattutto di specie. (Un’idea, questa, che oggi torna di attualità con i libri del neurobiologo vegetale Stefano Mancuso che nella *Nazione delle piante* propone una vera e propria “carta dei diritti” del mondo vegetale¹⁵).

Calvino, insomma, smentisce qui la sua ignoranza di “pecora nera” della famiglia e veramente dà mostra di essere figlio di Eva Mameli e Mario Calvino, pionieri della botanica internazionale, scienziati delle piante¹⁶. È quindi troppo severo con se stesso quando confessa, nella *Strada di San Giovanni*, di non saper riconoscere «né una pianta né un uccello»: «per me le cose erano mute», dice¹⁷. Nel *Barone*, però, questa natura la sentiamo non solo parlare, ma fischiare, gracchiare, muggire, sfrascare, zirlare, uggolare, squittire. E la sentiamo articolare se stessa come un unico grande linguaggio: il linguaggio del bosco. Di questo linguaggio Cosimo si fa non solo interprete ma parlante. Lui lo capisce e lo pratica.

14 Si veda per esempio Dellacasa (2019).

15 Cfr. Mancuso (2019). Si veda anche Viola (2020). Mancuso e Viola sono co-autori del fortunatissimo *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (2015).

16 «Sono figlio di scienziati: mio padre era un agronomo, mia madre una botanica; entrambi professori universitari. Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica (anzi ha avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche); mio fratello è un geologo, professore universitario. Io sono la pecora nera, l’unico letterato della famiglia». Così Calvino parla di sé in relazione ai suoi in *Ritratti su misura* (Accrocca, 1960, pp. 110-111).

17 Calvino, 2003-2004, p. 11.

Del resto, che le foreste pensino, parlino, non è poi un'idea così bizzarra: da anni studi di neurofisiologia vegetale ci hanno mostrato che le piante sono non solo organismi complessi, ma anche nodi di una rete di comunicazione che avviene sottoterra, nei legami simbiotici che le radici formano con le micorrize. Gli alberi "strategizzano", si coalizzano, si organizzano. E questo è il loro modo di pensare. Il rapporto – fisico e filosofico – che il barone intrattiene con la foresta, e con tutti gli alberi e i loro simbiotici, è quindi una conversazione tra nature diverse che si definiscono proprio in base alla loro reciproca relazione, come studiosi di bio-semiotica, neurofisiologia vegetale ed etnologia multispecie ci insegnano da tempo¹⁸. Ciò fa del bosco l'espressione di una mente, di un pensiero, in cui le idee sono viventi. Ogni albero, ogni filo d'erba, ogni insetto, uccello, animale, è un *self* in questa struttura comunicativa ed è portatore d'interesse e di informazione. Questo spiega anche la solidarietà che Cosimo, questo strano ragazzo-vecchio-filosofo con il nome del mondo, *cosmos*, porta agli altri esseri: non ci dimentichiamo che anche la sua scelta di salire sugli alberi e di non scenderne più non avviene semplicemente perché si rifiuta di mangiare un piatto di lumache, ma in solidarietà verso quelle stesse lumache, che lui e Biagio avevano cercato di liberare dalle casse in cui la loro sadica sorella Battista le stava torturando. Questo ci fa anche considerare che questo non è un libro solo d'avventure ma anche, dall'inizio alla fine, un libro d'amore nelle varie sue forme: amore erotico per una donna con il nome di un fiore, Viola; amore filosofico per le idee di liberazione universalistica; politico, per il progetto di una Repubblica, con tanto di Costituzione a tutela dei diritti «degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci

18 Si veda il volume di Mancuso e Viola, *Verde brillante*, cit. Ma qui ho in mente soprattutto Kohn (2013; trad. it., 2021). I *critical plant studies* sono un filone in crescita nell'orizzonte internazionale delle scienze umane per l'ambiente. In Italia se n'è fatto interprete Coccia (2018).

e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe¹⁹». Cosimo, insomma, vive di fertilizzazioni incrociate, ama e si coniuga con il mondo.

Infine, quello di Cosimo non è soltanto un gesto d'insubordinazione o di rifiuto: è il tornare a una dimensione arboricola, a uno stadio precedente dell'evoluzione umana in cui si viveva anche sugli alberi, per sfuggire i predatori. E forse è anche il sogno d'un'evoluzione diversa, alternativa: quella di esseri umani che non sono mai scesi dagli alberi, eppure hanno sviluppato la loro cultura, il loro pensiero, la loro filosofia insieme agli alberi²⁰. Cosimo, cioè, fa rivivere il Pleistocene sugli alberi di Ombrosa, quella società di cacciatori-raccoglitori in cui si sono formate alleanze (per esempio, con il cane), e in cui, come insegnano gli antropologi, si è cominciato a popolare il paesaggio di storie e siamo diventati esseri narrativi.

Insomma, ogni lettura che si fa del *Barone rampante* – fiaba, romanzo storico *tongue-in-cheek*, allegoria del comunismo – è sicuramente valida e giustificata: non credo che Calvino disdegnerebbe nessuna di queste prospettive. Allo stesso tempo, però, proprio quest'efflorescenza scatenata di fantasia, unita alla regola della vita sugli alberi – la prima vera *contrainte* a cui Calvino sottopone un suo esercizio narrativo – gli dà modo di creare intorno alle allegorie un paesaggio vero: un ambiente storicamente dinamico ed ecologicamente accurato. E, in questo paesaggio Calvino – umanista sì, ma già sempre scettico verso la centralità e l'apicalità dell'umano – prova a immaginare scenari di umanità alternativa, rami e genealogie di un'evoluzione possibile, che dipende dalla nera terra in tutto e per tutto, ma che alla fine fa volare l'*humus* verso il cielo, aggrappato alla fune di una mongolfiera, in un universo che è *cosmos*: Cosimo, appunto.

Però, come dicevamo, il 1957 è anche l'anno della *Speculazione edilizia*. Le radici che Cosimo aveva allo stesso tempo affermato e reciso ora si sono

19 Calvino, *Il barone rampante*, in Calvino, 2003-2004, p. 764.

20 Si veda su questo Meschiari (2015) e, anche con un'interessante lettura di Calvino (Meschiari, 2008).

coperte di cemento. E Ombrosa davvero non c'è più. E non c'è più neanche la strada di San Giovanni. Ci sono tornata, insieme a Laura Guglielmi, giornalista sanremese conoscitrice di Calvino e dei suoi paesaggi²¹. Dietro Villa Meridiana, il beudo e la mulattiera erano un rivolo di mattonelle in mezzo ai palazzi, alla valanga di cemento della speculazione edilizia. Per arrivare a San Giovanni, si passa tra casamenti e strade asfaltate, attenti alle auto che corrono nelle curve. Proseguiamo qualche centinaio di metri dopo un senso unico. Poi ecco, si vede il fiume, si vede il ponticello, e il podere. Non ci sono più gli orti, ma monoculture di “verde” per i fiori – quell'erbetta decorativa che si mette a contorno dei bouquet. Sopra, un viadotto della Torino-Ventimiglia è affollato da camion fermi, c'è uno sciopero degli autotrasportatori. Un viadotto sospeso nel vuoto con decine di tir in fila: sembra lo scorcio di una città invisibile. Altre autostrade aeree, non di linfa o di foglie, adesso attraversano questi paesaggi. Partito chissà dove, l'Antropocene è arrivato anche qui.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCROCCA E. F. (a cura di), *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
- BARANELLI L. e FERRERO E. (a cura di), *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995.
- CALVINO I. *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, 3 voll. Milano, Mondadori 2003-2004.
- COCCIA E. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- DELLACASA C., *La lingua degli alberi*, in «Bollettino di italianistica», XVI, n. 1, 2019: 127-39.

21 Laura Guglielmi ha documentato i cambiamenti nel paesaggio della Strada di San Giovanni attraverso una mostra fotografica di cui ha curato il catalogo. Vedi Guglielmi (1999).

GIBELLI A. e RUGAFIORI P. (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi: la Liguria*. Torino, Einaudi, 1994.

GIONTONI B., *I paesaggi della Liguria tra Ottocento e Novecento*, in G. ASSERETO e M. DORIA (a cura di), *Storia della Liguria*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 326-344.

GUGLIELMI L. (a cura di), *Dal fondo dall'opaco io scrivo*, De Ferrari, Genova, 1999.

IOVINO S., *Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy in Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, in S. IOVINO, E. CESARETTI ed E. PAST (a cura di), Charlottesville, The University of Virginia Press, 2018, pp. 67-79.

KOHN E., *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley e Los Angeles, 2013 (tr. it. *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Milano, Nottetempo, 2021).

MACELLARI E., *Eva Mameli Calvino*, Perugia, Ali&No, 2010.

MANCUSO S. e VIOLA A., *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Firenze, Giunti, 2015.

MANCUSO S., *La nazione delle piante*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

MESCHIARI M., *Nati dalle colline. Percorsi di etnoecologia*, Napoli, Liguori, 2015.

MESCHIARI M., *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Palermo, Sellerio, 2008.

PACINI G., *Arboreal and Historical Perspectives from Calvino's Il barone rampante*, in «Romance Studies», 32, 1, 2014, pp. 57-68.

SCARPA D., *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

SCHIVA T., *Mario Calvino. Un rivoluzionario tra le piante*, supplemento a «Flortecnica», 12, 1997.

SEGER M., *Economic Expansion, Environmental Awareness in the Early Works of Italo Calvino*, in Ead., *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto, Toronto University Press, 2015, pp. 24-49.

VECCHIO B., *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica*, Torino, Einaudi, 1974.

VIOLA A., *Flower Power. Le piante e i loro diritti*, Torino, Einaudi, 2020.

MARCO ARMIERO¹, NICOLA CAPONE²,
ELISA PRIVITERA³

DAI PAESAGGI DEL WASTEocene AI PAESAGGI DEL COMMONING

1. *Introduzione*

Spesso si dice che il problema della crisi ecologica – e specie di quella climatica – sia la sua invisibilità. Non riesce ad essere una nostra priorità perché non la vediamo, non ne facciamo esperienza nella vita quotidiana (Ghosh, 2017). Il vecchio adagio “lontano dagli occhi, lontano dal cuore” spiegherebbe la scarsa rilevanza delle questioni ecologiche. L’apocalisse è sempre declinata al futuro e il futuro, si sa, non ha troppa rilevanza per l’oggi. Lo stesso discorso può dirsi dell’Antropocene: siamo forse entrati in una nuova era geologica ma la cosa è passata completamente inosservata ai più. Nessuno si è svegliato al mattino respirando l’aria nuova dell’Antropocene e le televisioni non hanno accompagnato con un conto alla rovescia l’inizio della nuova era. Tutta questa presunta invisibilità della crisi ecologica si scontra tuttavia con la concreta materialità dei problemi ambientali che tante comunità si trovano ad affrontare. Certo si può parlare di una dissonanza cognitiva, di una incapacità a considerare il futuro, ma forse si tratta, almeno in parte, di un semplice dato di fatto. La crisi socio-ecologica non tocca tutti e tutte allo stesso modo; anzi, per essere più precisi, proprio l’avanzare della crisi comporta

1 Istituto di Studi sul Mediterraneo, Consiglio Nazionale delle Ricerche & KTH Royal Institute of Technology. armiero@ismed.cnr.it.

2 Università degli studi di Salerno. Laboratorio “H. Kelsen”. ncapone@unisa.it.

3 Università degli Studi di Catania. elisa.privitera@unict.it.

un inasprimento delle misure volte a separare un “noi” immunizzato e sicuro dal resto.

Nancy Tuana (2019) ha parlato di *climate apartheid*, sottolineando con questa espressione come i gruppi sociali abbiano risorse diverse per adattarsi al cambiamento climatico. E se Rob Nixon ci ha ricordato che potremmo anche essere tutti e tutte nell’Antropocene, ma non nello stesso modo, Marco Armiero ha usato la metafora del Titanic per svelare che essere sulla stessa barca non cancella affatto le differenze di classe (Armiero, 2018 e 2021). L’insistenza sulla invisibilità della crisi socio-ecologica e sulla difficoltà di capirne la portata rivela qualcosa più su chi parla che sull’oggetto in discussione; in altre parole, forse davvero per il “noi” narrante – élite bianca del Nord Globale – la crisi socio-ecologica rimane una proiezione del futuro, un fantasma evocato e temuto ma non troppo visibile e magari quasi irreali. Ma per molti/e altri/altri la crisi socio-ecologica è una realtà materiale con la quale fare i conti tutti i giorni. È il paesaggio in cui vivono, la disponibilità di acqua e cibo, le condizioni di salute, la speranza di vita, la possibilità di restare o la necessità di andare via, la morte e la sopravvivenza. Seguendo l’elaborazione teorica di Marco Armiero e il suo concetto di Wasteocene, potremmo dire che la crisi socio-ecologica si manifesta attraverso relazioni di scarto (*wasting relationships*) che producono non solo il rifiuto in sé, ma comunità umane e non-umane scartate, senza valore, destinate ad essere la discarica del benessere di pochi e poche. Queste relazioni di scarto producono, insomma, i paesaggi del Wasteocene, storie e luoghi trasformati in discariche. Le relazioni di scarto non si accontentano di produrre un paesaggio degradato; i paesaggi del Wasteocene includono le persone che li abitano e le loro storie. Le relazioni di scarto producono due tipi di tossicità: la contaminazione sistemica di ogni frammento del vivente trasformato in fonte di accumulazione di profitto – con il necrocapitalismo (Banerjee, 2008) che mette a valore non solo la vita

ma anche la morte⁴ – e la produzione di narrative tossiche che riducono la diversità delle storie in monoculture. I paesaggi del Wasteocene sono sempre trans-corporei – per usare la bella definizione di Stacy Alaimo (2010) – perché mettono in collegamento ecologie del corpo ed ecologie dell’ambiente. Insomma, i paesaggi del Wasteocene si possono ammirare dall’alto di un inceneritore di rifiuti, dal balcone coperto dai residui di una acciaieria, dalla fila per l’acqua in una favela, ma anche leggendo le cartelle cliniche – per i fortunati e fortunate che hanno una cartella clinica – o più semplicemente ascoltando le biografie tossiche di chi porta quei paesaggi del Wasteocene iscritti nei corpi. Nella Terra dei Fuochi, in Campania, a Gela, in Sicilia, a Casale Monferrato, in Piemonte, a Taranto e Marghera, i paesaggi del Wasteocene sono non solo l’ambiente dentro il quale si muovono in tanti e tante; in quei luoghi, come pure in tanti altri in Italia e altrove, i paesaggi del Wasteocene ce li si porta dietro, ben radicati nel proprio corpo ed anche nelle proprie storie. Come quando Alessandro racconta della malattia e morte dello zio e del padre, pastori tra le diossine di Acerra nel Napoletano (Armiro e Fava, 2016); oppure come le storie delle madri orfane dei loro figli e figlie nella Terra dei Fuochi; o come le storie silenziose raccontate dal cimitero dei Tamburi a Taranto.

I paesaggi del Wasteocene sono fatti di discariche, di fabbriche inquinanti, di polmoni all’amianto, di sangue e diossina. Ma sono anche fatti da storie come quelle che abbiamo evocato; tuttavia, con quelle storie i paesaggi del Wasteocene hanno una relazione strana, particolare. Certo, possiamo dire che esse riempiono luoghi e memorie, album di fotografie e angoli di strada, referti medici e confidenze tra conoscenti; ma è anche vero che i paesaggi del Wasteocene mirano a cancellare quelle storie. Il

4 Banerjee definisce il necrocapitalismo come le forme contemporanee di accumulazione che presuppongono l’espropriazione e l’assoggettamento della vita al potere della morte.

paesaggio di scarto deve essere vuoto, anonimo, per definizione senza memoria. È l'attivista americana Lois Gibbs a ricordare che l'arma più potente nelle mani di una comunità di scarto è la propria storia; è d'accordo con lei Naomi Klein secondo la quale sottrarre la storia ad una comunità è il primo passo per imporre il *disaster capitalism*. Dunque, ricordare e raccontare quelle storie è già un primo passo per sabotare il Wasteocene e di conseguenza cambiare i paesaggi che produce. Le narrative tossiche del Wasteocene o invisibilizzano l'ingiustizia oppure la trasformano in una strana meritocrazia secondo la quale chi sta peggio se lo è meritato. Ritrovare le tracce dell'ingiustizia nei paesaggi materiali e memoriali del Wasteocene è una strategia fondamentale contro la sua naturalizzazione e /o normalizzazione.

Insieme alle storie di ingiustizia, alle molecolari biografie tossiche che ingranano corpi e contaminanti, ci sono altre storie che i paesaggi del Wasteocene tengono nascoste. Sono le storie di guerriglia e resistenza, di alternative prefigurative che fioriscono dentro e contro il Wasteocene. I paesaggi del Wasteocene non sono dei terreni aridi dove nulla cresce; nelle crepe del Wasteocene si insinuano esperimenti che riproducono altre forme di vita. Spesso questi esperimenti sono riconducibili alle pratiche del *commoning*, ovvero del fare *commons*. Di recente Marco Armiero ha sostenuto che:

il *commoning* sta alla (ri)produzione attraverso la condivisione come lo scarto sta all'estrazione di valore attraverso l'alterizzazione. In altre parole, mentre le *wasting relationships* si fondano sul consumo e l'alterizzazione (...), le pratiche di *commoning* si basano sulla riproduzione delle risorse e delle comunità. (Armiero, 2021, p. 25)

Le due cose non sono affatto in contraddizione. A differenza dell'Antropocene, il Wasteocene non è un concetto astratto e neppure solo una categoria gergale accademica; è piuttosto una esperienza incarnata in corpi e luoghi subalterni, entrambi territori di conquista di un progetto co-

loniale che li trasforma nell'altro radicale dal "noi". Ma questa esperienza incarnata del Wasteocene può politicizzare corpi e territori, costruendo identità ribelli alla logica che ha prodotto vite e luoghi di scarto. Come è ovvio, non è facile trovare chi si faccia trasformare in discarica senza opporre alcuna resistenza. La letteratura sui conflitti ambientali, ormai molto ricca, fornisce un enorme inventario di storie di resistenza alla logica del Wasteocene; si pensi, ad esempio, all'immenso archivio dell'EJAtlas che raccoglie più di 3500 casi di conflitti ecologici. Tuttavia, l'accento sul *commoning* proposto da Marco Armiero aggiunge un tassello a quel lavoro di ricerca. L'ipotesi è che dentro le fratture del Wasteocene, negli interstizi delle relazioni di scarto, comunità ribelli non solo resistano alla violenza imposta da quelle relazioni ma provino anche a sperimentare delle pratiche prefigurative che dall'interno sabotano la logica del Wasteocene. Il Wasteocene impone infrastrutture che (ri)producono le relazioni di scarto, siano esse materiali, come discariche e fabbriche inquinanti, o immateriali, come le narrative tossiche che nascondono o normalizzano l'ingiustizia; di conseguenza anche il *commoning* (ri)produce altre infrastrutture fatte di cura e condivisione, sia materiali, come un orto urbano o un centro sociale occupato, sia immateriali, come il recupero e la creazione di memorie e identità positive.

In questo saggio proveremo a raccontare alcune di queste storie di *commoning* dentro e contro i paesaggi del Wasteocene. Utilizzando alcuni esempi dalla Campania dei rifiuti tossici e dalla Sicilia del lavoro tossico, mostreremo come il *commoning* si incunei nelle fratture del Wasteocene, costruendo una infrastruttura prefigurativa dentro i paesaggi di scarto. Nella sua produzione di scarti, il Wasteocene mira a cancellare queste storie riducendo non solo corpi e territori, ma anche memorie e identità a una gigantesca discarica. Ma come scriveva qualcuno, dal letame possono nascere i fiori.

2. Rifiutare il degrado: liberazioni di spazi abbandonati e pratiche di *commoning* a Napoli tra terremoto e crisi dei rifiuti

Ci sono alcuni eventi che toccano profondamente una comunità, lasciando segni indelebili non solo nella memoria collettiva ma anche nella materialità dei luoghi in cui accadono. Nel caso di Napoli due sono gli eventi che hanno profondamente segnato i luoghi e le storie della città: il terremoto del 23 novembre del 1980 e l'emergenza rifiuti, durata in termini di legge 15 anni (dall'11 febbraio 1994 al 31 dicembre 2009). In entrambi i casi la città si è scoperta vulnerabile e soggetta a un costante processo di *othering* che ha identificato i/le napoletani/e con gli eventi che li/e riguardavano: *terremotati e terremotate*, nel primo caso, e *incivile*, nel secondo.

I due eventi per diverse ragioni sono intimamente collegati tra loro. Al terremoto seguì, infatti, la cosiddetta *svolta infrastrutturale* (Barbagallo, 1997), che produsse – nonostante l'immane sforzo urbanistico compiuto con il *Piano periferie* (De Lucia, 2017)⁵ – quel disordine urbanistico che ancora oggi caratterizza non solo alcune aree interne della città ma anche buona parte dell'area metropolitana. Le conseguenze più impat-

5 Il piano delle periferie – come scrive De Lucia (2017) – fu «l'atto fondativo dell'urbanistica napoletana» e nasceva «come risposta alle richieste dei comitati di lotta per la casa che negli anni Settanta agivano attivamente in tutta la città e in particolare nelle periferie». In quel clima, un settore del movimento studentesco di architettura di Napoli aveva maturato il convincimento che l'amministrazione di sinistra, guidata dal sindaco comunista Valenzi, potesse essere un interlocutore per collaborare ad un piano di riqualificazione della città e di emancipazione sociale di vasti settori sociali subalterni. La proposta di collaborazione fu accolta dagli amministratori comunali e fu quindi istituito l'Ufficio studi urbanistici formato da giovanissimi tecnici. Il Piano fu approvato dal Consiglio comunale all'unanimità il 16 aprile 1980, pochi mesi prima del terremoto. Per accedere alla documentazione vedi più in dettaglio quanto contenuto in <https://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/30237>. Su questa stagione dell'urbanistica napoletana si veda Corona 2007, De Lucia 2004.

tanti furono l'abbandono e l'incuria di molti edifici del centro storico, la distruzione di vaste aree rurali – marginalizzate insieme alle popolazioni che le abitavano – e l'urbanizzazione intensiva del territorio senza la realizzazione di adeguati servizi.

Molte delle aree incolte e abbandonate – divenute dei veri e propri scarti urbani – a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta furono oggetto dello sversamento di rifiuti tossici provenienti dalle aree industriali del Paese. Frutteti che si estendevano per migliaia di ettari e cave utilizzate per estrarre materiali da costruzione vennero trasformati in discariche di veleni, in molti casi le stesse utilizzate per risolvere, sul finire degli anni Novanta e per tutto il decennio successivo, la cosiddetta *emergenza rifiuti* (Capone, 2021a; Oropallo, 2013; Armiero e D'Alisa, 2012). Dalla provincia dormitorio, in assenza di adeguate infrastrutture sociali e di servizio, si riversavano in città centinaia di migliaia di persone, che dopo la chiusura degli uffici e delle attività produttive e commerciali rientravano nei comuni di provenienza. Un andirivieni che di fatto estendeva i confini della città facendola apparire come un gigantesco organismo senza soluzione di continuità.

Come noto, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila il ciclo dei rifiuti campano entrò in una crisi pluriennale che associava la inadeguatezza delle infrastrutture di smaltimento – spesso sprovviste dei più elementari sistemi di sicurezza ecologica – e l'attività criminale della camorra, impegnata a smaltire a buon mercato i rifiuti tossici delle imprese. Mentre il regime emergenziale istituito per far fronte a questa crisi restringeva gli spazi di democrazia e partecipazione, l'intera regione fu attraversata da una nuova stagione di mobilitazioni socio-ecologiche. Le comunità subalterne che avevano già pagato un prezzo molto alto alla contaminazione e al degrado essendo state costrette ad ospitare immense discariche legali e illegali – iniziarono ad opporsi alla localizzazione di altre infrastrutture inquinanti. La mobilitazione sociale si accompagnava ad una crescente consapevolezza ecologica, testimoniata dalla imponen-

te mole di ricerche dal basso e di auto-formazione che caratterizzò quella stagione di lotte (Capone, 2021a). Sono stati proprio gli/le attiviste a svelare la contaminazione spostando l'attenzione dai cumuli di rifiuti solidi urbani ai flussi molto meno visibili dei rifiuti tossici alimentati dal necrocapitalismo e gestiti dalla camorra (Capone e Micillo, 2006). Ma se il Wasteocene si materializza nei corpi e nei paesaggi, producendo ecosistemi e persone malate, anche questa mobilitazione socio-ecologica si è materializzata, producendo paesaggi ribelli. In tutte le comunità dove il regime emergenziale contava di aprire discariche e impianti inquinanti sono sorti presidi, spazi di mobilitazione spesso a protezione dei territori sotto attacco. Quei presidi avevano una funzione strumentale, servivano a fermare l'arrivo di autocarri o la costruzione di infrastrutture, ma si sono spesso trasformati in qualcosa di più grande di un blocco stradale; in quartieri dormitorio, privati di ogni spazio di aggregazione che non sia commercializzato, i presidi hanno rappresentato una esperienza, temporanea, magari effimera, di *commoning*. Il presidio, infatti, implicava una riappropriazione e risignificazione dello spazio pubblico (Selvaggio, 2009). A parte le infrastrutture di base per la sopravvivenza del presidio – sedie, tendoni, generatori di corrente, microfoni e megafoni, cucine da campo e legna per il fuoco –, i presidi avevano anche altre cose come spazi per piccole mostre fotografiche, biblioteche volanti, colori e materiali per attività con i bambini e le bambine. A volte i presidi potevano diventare chiese all'aperto dove celebrare messe resistenti⁶. Il presidio di Chiaiano, ad esempio, diventò presto un punto di riferimento per i problemi del quartiere, al di là delle questioni direttamente legate al ciclo dei rifiuti (Armiero e De Angelis, 2017). Spesso i presidi svolsero una funzione di promozione culturale, ad esempio attraverso l'organizzazione di mostre

⁶ Per esempio, la messa celebrata dal parroco di Pianura il 6 gennaio del 2008; la messa al presidio di Terzigno il 23 giugno 2007; oppure le messe celebrate da Padre Oreste al presidio di Lo Uttaro, in provincia di Caserta.

fotografiche, proiezioni di film, presentazioni di libri e rappresentazioni teatrali⁷; una attività che culminò nell'organizzazione di due grossi eventi culturali, un festival e un concerto, rispettivamente nel febbraio del 2010 e nel luglio del 2014 e una manifestazione – *Fiume in piena* – che, il 16 novembre 2013, portò a Napoli, da tutta la Campania, circa 100 mila persone (Pellegrino, 2013). Si trattava, certo, nei primi due casi citati, di iniziative volte a richiamare l'attenzione dei media e la partecipazione di massa alle attività del presidio; tuttavia, queste iniziative avevano anche un significato più profondo: se le relazioni di scarto non portano solo rifiuti in una comunità ma vogliono trasformare quella comunità in scarto, occorre costruire una comunità altra. In altri termini, tenere un'assemblea sul prossimo blocco stradale e danzare al suono delle tammorre napoletane erano le due facce della stessa lotta contro il Wasteocene: qualcuno non si rassegnava ad essere la discarica del benessere altrui e le quasi centomila persone che manifestarono a Napoli durante il *Fiume in piena* ne erano la testimonianza più concreta.

I presidi, dunque, sono stati una palestra di soggettivazione politica e organizzazione e la sperimentazione portata avanti in quegli spazi precari si è a volte trasformata in nuove occupazioni che andavano ad aggiungersi a quelle degli anni Novanta (Dines, 1999), diventando, per circa un decennio, il centro di riflessione e organizzazione della resistenza alla devastazione ambientale e lo spazio collettivo di costruzione di una memoria e coscienza collettiva intergenerazionale (Nebbia, 2015).

Intorno al 2009, con la *fine*, dichiarata per legge, dell'emergenza rifiuti, questo vasto e variegato movimento si intersecò con quello studentesco (2008) – denominato Onda⁸ – e con quello referendario per l'“acqua pubblica” (2011)⁹. Entrambi questi movimenti si presentavano come una

7 Comunicazione di Lucio, in possesso degli autori.

8 ONDA Movimento Studentesco 2008, Stati generali del Movimento, 14-15 novembre 2008, Roma.

9 Il referendum contro la privatizzazione dell'acqua si tenne il 12 e il 13 giugno

risposta alla grande recessione economica del 2007 (Spaventa, 2009) e l'idea dei beni comuni fu ciò che tenne insieme le tante componenti di un universo molto variegato. A livello istituzionale, in quello stesso periodo, si scrive il Codice dell'ambiente e si istituisce la cosiddetta *Commissione Rodotà* sui beni comuni. Dalla vittoria referendaria non solo l'acqua fu rivendicata come "bene comune" ma si assistette in tutto il Paese a manifestazioni per rivendicare i beni comuni, quali cose materiali e immateriali funzionali al soddisfacimento e all'esercizio dei diritti fondamentali e dei bisogni socialmente ed ecologicamente rilevanti. I beni comuni per tanti e tante divennero uno spazio politico e culturale per tessere nuove alleanze e continuare a "cospirare", a respirare insieme, alle nuove soggettività emergenti (Biagi e Pezzella, 2019).

In breve tempo le fratture e le lesioni che il terremoto aveva lasciato nel corpo della città divennero dei veri e propri interstizi, *rifugi* da cui tessere la trama di un altro mondo possibile. Ad animare questi spazi si ritrovarono in tanti e tante che per un decennio avevano lottato per la giustizia ambientale. La resistenza maturata nei paesaggi del Wasteocene si materializzava negli spazi abbandonati della città, veri e propri scarti urbani in cui regnava sovrano l'abbandono. Gli edifici lesionati e abbandonati dal terremoto e dalle politiche urbane che ad esso seguirono si connettevano, a distanza di venti anni, con una generazione che si era formata nella lotta ambientale e nella difesa dei servizi pubblici essenziali.

Nel 2011, sulla scia del nascente movimento nazionale per i beni comuni – scaturito da due anni di campagna referendaria – e a poco meno di un anno di distanza dalla decretata fine dell'emergenza rifiuti, a Napoli si inaugurava un nuovo ciclo di lotte. Ad aprire il varco fu il movimento dei lavoratori e delle lavoratrici dell'arte, dello spettacolo e della cultura, che in tutta Italia era protagonista di una serie di occupazioni di teatri, immo-

bili inutilizzati o abbandonati (Allegrì e Ciccarelli, 2011)¹⁰. Nella primavera del 2011 fu occupato il Pan (Palazzo delle arti di Napoli) da parte del collettivo «Urto», un gruppo di artisti/e visivi e *performers* che fece da innesto al processo di occupazioni di spazi istituzionali destinati alla cultura, promuovendo mostre e dibattiti sui conflitti vivi in città. Fra le tante iniziative del collettivo, a cui partecipavano, come nel resto del Paese, non solo artisti e artiste, si segnala il progetto Ar.C.A.Na. – Archivio Corrente Artisti Napoli – un contenitore digitale e analogico sulla produzione artistica legata in qualche modo al territorio campano. A distanza quasi di un anno, il 2 marzo del 2012, dopo diverse riunioni, che si tennero nello storico centro sociale SKA¹¹, fu occupato simbolicamente l'ex Asilo Filangieri, un immobile ubicato nel cuore del Centro storico, alle spalle di via San Gregorio Armeno, gravemente segnato dal terremoto e restaurato per ospitare nel 2013 il Forum Universale delle Culture.

Quello che si rivendicava erano spazi per la sperimentazione di nuove forme di relazione basate sulla cura, per la messa in comune dei mezzi di produzione per la ricerca artistica e culturale che favorissero l'interdipendenza fra i saperi e i mestieri; luoghi in cui i lavoratori e le lavoratrici dell'arte, dello spettacolo e della cultura – il cosiddetto *Quinto stato* (Allegrì e Ciccarelli, 2013) – potessero produrre e insieme riprodurre le condizioni stesse

10 Vale la pena ricordare un evento cruciale che anticipò quello che poi accadde a Napoli. Il 12 e il 13 giugno del 2011 si votava per il referendum; il giorno seguente, il 14 giugno, mentre ancora si scrutinava, il teatro Valle di Roma, dopo l'occupazione di circa un anno prima del cinema Palazzo, veniva occupato. Con quell'occupazione fu messa in scena un'inedita pratica politica collettiva, compiendo un gesto di riappropriazione che istituì un inedito spazio pubblico di parola. Uno spazio in cui i protagonisti e le protagoniste delle diverse lotte vive in quegli anni sul territorio nazionale provarono ad allearsi e a ricomporsi. Non più singole lotte vertenziali ma un movimento composito ed eterogeneo che, sulla scia dell'esperienza di Genova 2001, aspirava ad essere un movimento dei movimenti (Paris, 2021). Il motto che campeggiava dai palchi del Teatro Valle quasi fosse un monito per tutti e tutte noi, era «Quanto è triste la prudenza» (Capone e Braga, 2020).

11 Per informazioni su questo storico centro sociale occupato cfr. loska.noblogs.org.

di quest'altro modo di esercitare la libertà di ricerca e il diritto di fare fuori dalle logiche e dai paesaggi dello scarto. Per farlo si mise in discussione la natura proprietaria del "bene", rivendicando l'*appartenenza collettiva* e il *diritto d'uso* di beni percepiti e rivendicati dalle comunità come beni comuni. A forme alternative di gestione e organizzazione, infatti, non potevano non corrispondere nuovi rapporti di proprietà. Da allora fino al 2017 si sono verificate ben 11 occupazioni/liberazioni di cui 8 riconosciute come beni comuni e 3 in fase di riconoscimento, attraverso un processo di discussione e partecipazione pubblica (Capone, 2022, 2021b)¹².

Tranne il caso dell'ex Asilo Filangieri, che era un immobile ristrutturato e affidato ad una fondazione privata – il Forum Universale delle Culture – tutti gli altri edifici erano spazi abbandonati, luoghi di scarto, segni tangibili della marginalità di alcune parti della città.

In ognuna di queste esperienze non solo è stata forte la memoria delle lotte ambientali ma è tuttora facile verificare la presenza di molti e molte attivisti e attiviste del movimento per la giustizia ambientale. La stessa capacità di mediare istanze provenienti da settori sociali e culturali molto diversi tra loro deriva dalla pratica di resistenza alla devastazione ambientale. Fu in quell'esperienza che, infatti, maturò la capacità di superare le logiche egemoniche e identitarie proprie di una stagione politica – quella degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso – ormai al tramonto.

Ad arricchire questo patrimonio, dal 2011, sono intervenuti i lavoratori e le lavoratrici dell'arte dello spettacolo e della cultura che hanno portato con sé una capacità immaginativa e un linguaggio che hanno permesso di costruire prospettive inedite per il movimento di contestazione ecologica e sociale.

12 Cfr. commonsnapoli.org e comune.napoli.it – area tematica Beni comuni. Per consultare le delibere cfr. comune.napoli.it nella sezione "Amministrazione" visitando le pagine dedicate alla "Giunta" e al "Consiglio", in entrambe si trova il link "Delibere (della Giunta o del Consiglio)" in cui è possibile cercare per "oggetto", per "anno" e per "mese".

Questo spiega anche il tentativo costante – all'interno del movimento per i beni comuni cittadino e nazionale – di tenere viva la tensione a ri/comporre in un orizzonte di lotte comuni le diverse esperienze di resistenza vive sui territori: dalle lotte per il diritto al lavoro e alla casa a quelle per la tutela dell'ambiente e contro la svendita del patrimonio pubblico, da quelle contro il debito illegittimo a quelle per impedire il processo di gentrificazione¹³.

Altro segno tangibile della connessione tra le lotte ambientali e quelle urbane per i beni comuni è l'istituto giuridico e politico utilizzato per rendere possibile un'esperienza che nel tempo ha contribuito a formare non solo nuovi paesaggi di resistenza ma ha anche segnato profondamente il diritto pubblico e le regole di accesso alla città pubblica. Il diritto d'uso civico – recepito nelle *Dichiarazioni d'uso civico e collettivo urbano*, adottate dalle comunità di riferimento per definire le modalità d'uso/cura, governo e gestione dei beni riconosciuti come beni comuni (Capone, 2016 e 2020) – riprende le pratiche di uso collettivo delle terre rivendicate dalle comunità di abitanti di territori occupati da discariche e sversamenti abusivi. Nei presidi notturni accanto alle discariche, in infinite assemblee e in seminari di approfondimento, i temi della proprietà e degli usi civici erano oggetto di discussione per provare ad immaginare una possibile resistenza creativa (Aubenas e Benasayag, 2004), un'alternativa all'abbandono a cui sembravano destinati tanti territori delle aree interne della Campania (Settis, 2012; Rodotà, 2013; Maddalena, 2014; Messina, 2014). Quello che appariva chiaramente era il fatto che il paesaggio del Wasteocene era costituito da territori letteralmente espropriati alle comunità che si ritrovavano in tal modo ad essere alienate dal loro

13 Vale la pena di citare l'esperienza di *Massa critica*, una grande agorà cittadina per discutere, partecipare e decidere sul futuro di Napoli, che tra il 2018 e il 2019 ha animato il dibattito pubblico, riunendo, almeno nelle intenzioni, le diverse anime del movimento di contestazione sociale presente in città. Per un approfondimento cfr. massacriticanapoli.org.

stesso contesto di vita. Questi spazi di scarto erano, infatti, quasi sempre interdetti, anche alle istituzioni locali; spesso zone militarizzate, aree in cui vigeva uno stato di eccezione permanente; territori recintati e poi abbandonati. Dunque, nella coscienza collettiva di chi si rifiutava di vivere una vita di scarto era chiaro il fatto che la *proprietà* restava il campo di battaglia per opposti interessi di classe e che solo rivisitando questa istituzione era possibile sperimentare anche altre forme di governo del territorio e nuove forme di organizzazione sociale, basate sul mutualismo e sulla cura infraspecie. Lo strumento per compiere un cambio di paradigma e contrastare il diritto esclusivo di proprietà fu individuato nella nozione di *usi collettivi* di beni necessari alla vita e all'esercizio dei diritti fondamentali, in quanto *fonte* di diritto e parte integrante del paesaggio rurale da tempo immemore (Sereni, 2020) e garanzia del diritto a partecipare alle decisioni riguardanti la tutela del territorio.

Questi temi fecero irruzione nel movimento urbano dei beni comuni che in quegli stessi anni pure si interrogava sugli *usi* ma non in senso giuridico, quanto piuttosto come forma di gestione assembleare. Non a caso, allora, Napoli è stata la prima città a sperimentare questo approccio di ricerca e di lotta, inaugurando in Italia la pratica degli usi civici e collettivi su beni riconosciuti come *comuni*. In questa prospettiva i beni di proprietà pubblica vengono interpretati come beni di *appartenenza collettiva* su cui grava il *diritto d'uso* da parte delle comunità di abitanti che lo esercitano in forma collettiva. Inoltre, alle comunità di riferimento dei beni – che molto spesso hanno riqualificato il bene e ne hanno richiesto all'Amministrazione il riconoscimento come bene comune – viene riconosciuta la loro capacità di determinare le modalità d'uso e di governo del bene stesso; modalità tradotte – durante sperimentazioni durate in media 2/3 anni – in *Dichiarazioni d'uso civico e collettivo*, che sono state poi accolte, con apposite Delibere comunali, come forme di accesso, uso e governo dello spazio pubblico. Questa nuova forma di proprietà, uso e governo dello spazio pubblico è stata, inoltre, inserita come previsione an-

che nel Piano Urbanistico Comunale, aspirando a diventare in tal modo parte strutturale della pianificazione urbana. Il diritto, subito per anni, come strumento di espropriazione di spazio di vita è diventato così diritto prodotto e agito dalla pratica degli *usi collettivi* per la creazione di nuovi paesaggi di resistenza, nuovi spazi di riproduzione di vita in comune¹⁴.

3. *Dei paesaggi del Wasteocene e del commoning a Gela*

Se il Wasteocene, definito come un marchio planetario caratteristico della nostra epoca (Armiero, 2021b, p. 2), si estrinseca attraverso le *wasting relations* che producono comunità umane e non-umane di scarto,

14 Va detto, per completezza, che a fianco a questa originaria nozione di “diritto all’uso civico e collettivo” – che, ripetiamo, coniuga *insieme* proprietà e nuove forme di uso, governo e gestione, facendo derivare queste ultime da una nuova nozione di proprietà (gravata dai diritti d’uso, che a loro volta originano dalla considerazione che gli *usi* sono fonte del diritto) – si è elaborata anche un’altra concezione di “uso civico” inteso come «una nuova forma di amministrazione diretta del patrimonio pubblico» (Micciarelli, 2017, 2018), il quale, per questa forma alternativa di amministrazione, è caratterizzato non tanto dal fatto di essere gravato dai diritti d’uso quanto piuttosto di essere sottoposto al *controllo popolare*, dando luogo ad uno *speciale* regime pubblicistico. In sostanza, secondo questa posizione, la nozione di proprietà resta immutata, ma in compenso viene sottoposta al *controllo popolare*, con l’obiettivo di mitigare i “poteri” gestori del “proprietario”. In quest’ottica sono i *poteri di gestione* riconosciuti o assegnati ad una determinata comunità a garantire l’uso collettivo e non viceversa. Inoltre, i cosiddetti *organi di autogoverno*, previsti dalle *Dichiarazioni*, anziché rappresentare primariamente modalità collettive di esercizio del diritto d’uso riconosciuto in capo ai singoli soggetti (ma esercitabile solo collettivamente) sono intesi come *ente gestore del bene*. Queste due interpretazioni degli *usi* – gli *usi* intesi come *fonte* del diritto (derivanti dalle lotte ambientali) e gli *usi* concepiti come *amministrazione/gestione diretta* (derivante dall’esperienza delle autogestioni proprie delle aree urbane) – trovano nelle delibere comunali e nelle *Dichiarazioni* una parziale sintesi, aprendo costantemente ad aporie teoriche e pratiche che grazie al confronto collettivo alimentano la sperimentazione. Insomma, è una ricerca e una lotta ancora aperta che richiede tempo e spazio di vita.

allora i paesaggi del rischio dovuto alla massiccia industrializzazione sono esempi emblematici di paesaggi del Wasteocene.

Gela – che nell’immaginario e nella letteratura che la riguarda è rappresentata come un *melting pot* del degrado psicologico, sociale e ambientale (Saitta, 2009) e come l’emblema del fallimento delle politiche di sviluppo *top down* – appare come un’iperbole locale del Wasteocene globale. I suoi paesaggi sono infatti il risultato di stratificazioni nel tempo e nello spazio di relazioni di scarto che non solo hanno selezionato la comunità di Gela come sede di una industria inquinante ma in qualche modo ne hanno accentuato le sue caratteristiche di marginalità.

I suoi paesaggi subirono una svolta allorché nel 1956 le sonde dell’Agip Mineraria scoprirono al largo del Golfo di Gela un giacimento petrolifero. Sulla spinta di Enrico Mattei e di un’intera classe dirigente, che vedeva nei poli d’industrializzazione statale il volano dello sviluppo del Sud, nel 1960 si pose la prima pietra, e nel 1965 venne inaugurato il polo petrolchimico ANIC (oggi ENI)¹⁵ di Gela, a poca distanza dai *terragni* – le case umide e senza servizi igienici, abitate dai più poveri. Si trattava di una «tappa decisiva nel cammino di Gela e della Sicilia» verso ciò che è stato raccontato come «il progresso economico e sociale e l’inserimento pieno nel mondo moderno» (Vasta, 1998, p. 7).

L’avvio della produzione petrolchimica è stato accolto con un entusiasmo trionfalistico (Hytten e Marchione, 1970), una vera e propria «infatuazione» (De Filippo, 2016, p. 160), che ha riposto nel mito del

15 Dagli anni ‘50 ad oggi sono stati numerosi i soggetti coinvolti nella creazione e gestione dello stabilimento di Gela e ciò ha reso complicato per attivisti ed attiviste identificare i responsabili e adire alle vie legali nei loro confronti. Infatti, dal 1956 l’AGIP Mineraria, appartenente alla compagnia petrolifera pubblica AGIP, ha effettuato le trivellazioni ed le indagini per individuare i giacimenti di petrolio. Nel 1959 si è costituita la Società ANIC Gela S.p.A. Tra gli anni ‘80 e ‘90, AGIP e ANIC sono confluiti nell’ENI-Ente Nazionale Idrocarburi che, nel frattempo, dal 1992 passò da ente pubblico a società per azioni, divenendo una delle attuali “supermajors” di petrolio e gas a livello internazionale.

progresso le aspettative di un intero territorio. Si pensi, ad esempio, a come la rivista mensile aziendale “Il Gatto Selvatico” facesse coincidere il benessere con l’arrivo del petrolchimico: «Noi non vogliamo parlare dell’industrializzazione con toni messianici: ma bisognerebbe voler chiudere gli occhi all’evidenza per negare che dare la possibilità di acquistarsi il benessere lavorando è la più alta e nobile forma di socialità» (Mondini, 1964, p. 15). All’elogio di questa prosperità petrolchimica veniva contrapposta un’immagine della popolazione gelese come misera e atavica:

personalmente, credo di non aver avuto mai, come allora a Gela, una più cruda rivelazione della povertà siciliana, della miseria [...]. La miseria scendeva dentro di noi, si faceva peccato d’origine e specchio del destino: inalienabile e irredimibile in voi come in quell’umanità dolente e attonita [...] oggi si può dire che non ne sopravviva traccia [...] l’aumento dei redditi è continuo e sicuro, più vasto l’accesso ai beni di consumo e d’uso (Sciascia, 1964, p. 19).

La produzione documentaristica d’azienda, prodotta dall’ENI a partire dal secondo dopoguerra, conferma questa contrapposizione tra la fabbrica modernizzatrice e la comunità povera e arcaica. Nel docufilm di Giuseppe Ferrara *Gela antica e Nuova* (1964, 8’25’’), la voce fuori campo afferma: «...il superfluo prende posto dentro un mondo che prima era duramente condizionato alla ricerca ansiosa del necessario. La televisione, il frigorifero, le cose che fanno comodo o abbelliscono la casa e la vita cominciano ad esistere anche tra questa gente [...]. La frontiera della civiltà industriale, finalmente spostata verso il Sud, l’ha tolta al gramo lavoro della campagna. Dal suo lavoro sorgerà una città di cemento, di acciaio, di vetro».

Lo storytelling salvifico dei documentari ENI è accuratamente architettato per accecare il pubblico sui fatti reali tramite l’espedito

del mito di un futuro florido di promesse dato che «un avvenire pieno di speranze si apre oggi per Gela, ed ha un nome: petrolio» (Cerchio, 1960).

I tecnofilm dell'ENI puntano non solo a documentare gli avanzamenti tecnologici e produttivi, ma anche a ritrarne gli aspetti sociali, senza mai, tuttavia, mettere in dubbio la fiducia nel progresso, perché, d'altronde «contro l'industria poteva essere rivendicata la giustizia di classe, ma sicuramente non la sfiducia nel progresso» (Toffetti, 2016, p. 13). La ricca produzione cinematografica riguardante Gela¹⁶ è quindi impregnata di una narrazione propagandistica finalizzata a edulcorare gli impatti negativi e a enfatizzarne quelli positivi. In tal senso essa non solo è «fonte di storia ma anche agente di storia» (De Filippo, 2016, p. 19) perché genera immaginari futuri e ne agevola il processo di assorbimento nella collettività.

L'equazione "industrializzazione = benessere, riscatto, modernità" è stata il cuore di un racconto maggioritario che ha occupato per decenni il discorso pubblico, insinuandosi nell'immaginario collettivo e diventandone un dogma inconfutabile, senza, al contempo, lasciare alcuno spazio a punti di vista alternativi, al contrario denigrandoli come anacronistici. In sintesi, la narrazione tossica si è esplicitata attraverso un duplice propaganda che da un lato sminuiva la realtà gelesse passata e, dall'altro, alimentava il mito modernista industriale come l'unica via per il benessere. All'assenza di qualsiasi preoccupazione ecologica, relativamente comprensibile dato il contesto storico, si deve aggiungere che tale *storytelling* non metteva in luce le discrepanze tra il progresso tecnologico e lo sviluppo sociale alla base dei paesaggi del Wasteocene di Gela.

Malgrado questa «domesticazione della memoria» (Armiero, 2021, p. 20) ancora influisca sui "paesaggi post-industriali" di Gela¹⁷, gli effetti sul-

16 Circa 12-15 video documentari dedicati interamente a Gela a cui aggiungere altri che ne parlano in maniera più marginale.

17 Sebbene termini come post-industrialismo o de-industrializzazione siano ampiamente applicati in letteratura, in linea con quanto sostenuto da altre/i studiose/i

la sua economia, lungi dal rivelarsi solo positivi, hanno innescato un processo inflazionistico e di distorsione dei consumi, che ha compromesso gli equilibri dell'agricoltura tradizionale e provocato una «crescita ipertrofica della città al di fuori di qualsiasi piano razionale di risanamento» (Pozzi, 2008, p. 330).

Le prime crepe in questo racconto mono-tono si sono presentate a partire dagli anni Novanta, allorquando il numero sempre più basso di lavoratori impiegati nell'impianto¹⁸, a fronte del crescente numero di casi di tumore, di morti perinatali e malformazioni alla nascita ha provocato un cortocircuito tra le forze sociali. Il contrasto tra la narrazione ecologista e la narrazione del sogno industriale raggiunse il suo culmine in occasione della cosiddetta “rivolta del pet-coke”¹⁹ nel 2022. Da un

non crediamo siano adatti a fotografare la complessità di un'area, come quella gelese, all'interno della quale risultano ancora attive diverse realtà imprenditoriali e produttive, spesso legate all'olio combustibile e ai vari derivati del petrolio, ma anche, e soprattutto, «immagini e immaginari di molteplici, diversi, possibili, sovrapponibili e non, futuri di sviluppo economico» (Benadusi e Ruggiero, 2021, p. 18).

18 E' bene notare come, soprattutto nei primi decenni di attività industriale a Gela, la modernizzazione dei rapporti giuridico-normativi del mondo lavorativo in presenza dell'impianto e i risvolti sindacali ad esso legato abbiano riguardato per lo più operai semplici e specializzati di sesso maschile, senza avere ricadute significative nel mondo lavorativo femminile. Le donne, escluse in gran parte dall'azienda o assunte in numero minore e con funzioni subalterne, non sono state ugualmente beneficiarie degli effetti emancipatori derivanti dalla partecipazione attiva alle rivendicazioni del mondo del lavoro industriale. Esse hanno vissuto tali trasformazioni per riflesso in quanto “mogli”, “sorelle”, e “madri”. A Gela, dunque, la modernizzazione industriale ha seguito, se non addirittura acuito, le discriminazioni di genere; nondimeno è l'intera comunità che ha subito le conseguenze negative di quel modello di sviluppo.

19 Con il termine pet-coke, o coke di petrolio, si indica il residuo solido che si ottiene dal coking, un processo di raffinazione nel quale mediante pirolisi e successive reazioni di ricombinazione, frazioni petrolifere pesanti vengono convertite in prodotti leggeri (gas e benzine), distillati medi e coke residuo. Uno degli aspetti più critici della composizione chimica del pet-coke è rappresentato dalla presenza di una ampia gamma di metalli pesanti, quali vanadio ed al nichelio che causa problemi ambientali e

lato i gruppi ambientalisti grazie ad un pluriennale attivismo giudiziario riuscirono ad ottenere il sequestro dello stabilimento da parte della magistratura a causa dell'emissione del pet-coke e di altre irregolarità ambientali, dall'altro gli operai manifestarono per intere settimane con il motto "meglio morire di inquinamento che di fame". In tale occasione, malgrado le ragioni ambientali sottese alla chiusura temporanea dell'impianto fossero palesi, i giornali enfatizzarono principalmente le conseguenze occupazionali dell'intervento della magistratura²⁰. Un'altra fase della storia di Gela che mette in evidenza il ruolo cruciale della narrazione tossica nel produrre e alimentare i paesaggi del Wasteocene è quella che ha avuto inizio a seguito della sua chiusura nel 2014, quando la stipula del Protocollo d'Intesa per l'Area di Gela (2014) ha sancito la riconversione dello stabilimento in una *green refinery* che è ancora in corso e tarda ad avverarsi. Da allora, all'immagine di Gela come una delle capitali della mafia isolana (Becucci, 2004; Ciccarello e Nebiolo, 2007) e del disagio sociale (Saitta, 2009), si è aggiunta, quella di "città disperata" per via dell'improvvisa e drastica riduzione dei posti di lavoro. La strategia comunicativa tossica che è seguita è stata binaria: per un verso, in linea con i principi della modernizzazione ecologica, esalta le soluzioni eco-tecnologiche – che tuttavia sono state accusate di essere mero *greenwashing* (Peca e Turco, 2020) – per un altro mette in campo una serie di diversivi culturali, come la webserie *Le radici del futuro*²¹

di sicurezza della salute sia nelle fasi di manipolazione (sollevamento polveri) sia nelle operazioni di combustione, in cui i metalli, ossidandosi, incrementano l'intensità tossica e teratogena (Nardo, 2006, pp. 3-5). Sebbene il pet-coke sia riconosciuto come uno scarto del sistema produttivo che, per via della sua tossicità, non può essere utilizzato per alimentare centrali elettriche, esso venne definito un "combustibile" in virtù di un decreto legge emanato ad hoc (D.L. 22/2002) che concesse la riapertura della raffineria e l'utilizzo del pet-coke a Gela per diversi anni.

20 Un'analisi della rassegna stampa nazionale e locale su Gela durante tale evento è in Cascino (2009).

21 La Radici del Futuro è un progetto che si prefigge di promuovere l'immagine

che, nel rievocare le antiche vestigia greche e medievali, quasi “dimenticata” di fare riferimento all’impatto industriale.

A fronte di tale racconto, Gela versa in una condizione socio-economica disastrosa che trova conferma nei dati del censimento nazionale (ISTAT, 2011) sulle famiglie in stato di indigenza (7,8% del totale) e sul tasso di disoccupazione a Gela (26,4%, che è più del doppio di quello italiano che è 10,2 %). Oltre a ciò, Gela è una delle principali capitali italiane dell’inquinamento, dichiarata «area ad elevato rischio ambientale» (Delibera del Consiglio dei ministri 30.11.1990) e riconosciuta sito di interesse nazionale (D.M. del 10.01.2000) con tassi di mortalità e morbilità notevolmente più elevati rispetto a quelli del resto della regione. In particolare, a Gela il cancro al seno è la seconda causa di morte per le donne, mentre per gli uomini lo è quello al fegato e al dotto intraepatico (AA.VV., 2017). Le analisi di sorveglianza sanitaria hanno rilevato eccessi per diversi gruppi di anomalie congenite cardiache, genitali e urinarie (Santoro et al., 2017), e in particolare è emerso un tasso elevato di ipospadia nelle nascite (Bianchi et al., 2006; Bianchi et al., 2014; Zona et al., 2019).

Alle forme di contaminazioni più evidenti, si devono aggiungere quelle avvenute in maniera graduale nel tempo e diffusa nello spazio e delle quali è più difficile avere piena contezza in quanto, latenti nella vita di tutti i giorni, hanno provocato “disastri quotidiani” (Benadusi, 2018)²² e “lenti”

Gela da un punto di vista culturale e turistico. Sponsorizzato dall’ENI e attivo dal 2018, esso include diverse iniziative, tra le quali la realizzazione di una web serie “Italia Sicilia Gela” che racconta in 7 episodi Gela, attraverso la voce di altrettanti protagonisti. Lo strumento della narrazione collettiva, piuttosto che generare una storia altra del territorio di Gela, sembra essere un ennesimo espediente narrativo volto a celare i paesaggi di scarto di Gela, ed stato, infatti, additato come esempio emblematico di green e “cultural” washing (Peca e Turco, 2020).

²² I disastri quotidiani (everyday disasters) avvengono quando gli abitanti dei luoghi contaminati non riescono a riconoscere il proprio stato di vulnerabilità né a discernere la condizione di routine tossica con cui convivono a causa di una graduale “normalizzazione della minaccia” (Benadusi, 2018).

(Knowles, 2018 e 2020). La normalizzazione della convivenza con il rischio ha intossicato la capacità degli abitanti di discernere ed intercettare le svariate forme di “violenza lenta”²³ (Nixon, 2011).

I *wasted landscapes* di Gela, celati da una narrazione tossica, trovano conferma e sono svelati dalle storie subalterne e dalle autobiografie tossiche (Armiero et al., 2019), ovvero dalle memorie delle ingiustizie ambientali che rivelano le lente e violente trasformazioni avvenute nel corso di più di mezzo secolo di intensa attività petrolchimica. Da esse è possibile è possibile raccogliere *small data*²⁴ (Privitera et al., 2021) che producono una contro-narrazione e fanno emergere la graduale spoliazione delle risorse basilari quali l’accesso all’acqua, il diritto ad un’aria salubre e ad un suolo non nocivo. Infatti, le *wasting relationships* a Gela hanno causato anche una lacerazione delle relazioni ecologiche tra esseri umani, non umani e ambiente di vita, riscontrabile nel rapporto che i cittadini hanno con l’agricoltura, il mare, lo sviluppo urbano. Per esempio i campi agricoli oggi sono spesso abbandonati o coltivati in serracolture e/o monocolture intensive; il mare è fonte primaria di sostentamento per un numero ristrettissimo di pescatori resistenti che si ostinano a praticare questa attività lavorativa marginalizzata negli anni dalla più redditizia occupazione nell’industria (Privitera, 2021b). Nell’arco di pochi decenni la popolazione gelese è raddoppiata e, in assenza di adeguate politiche pubbliche della casa, la crescita edilizia è avvenuta in maniera abusiva e selvaggia dando vita ad interi quartieri privi di qualsiasi qualità ambientale e sicurezza. A

23 Per Rob Nixon (2011, p. 2) la *slow violence* è una «violenza che si manifesta gradualmente e fuori dallo sguardo, una violenza con un effetto distruttivo ritardato, che si diluisce nel tempo e nello spazio, una violenza logorante, da attrito, che in genere non viene neppure considerata violenza».

24 Elisa Privitera, Marco Armiero e Filippo Gravagno (Privitera et al., 2021, p. 851), hanno definito gli *small data* «un insieme di informazioni qualitative (preferiremmo chiamarle ‘storie’) incarnate nella trama della vita di comunità umane e non umane che possono essere intercettate solo attraverso un’esperienza di *street science*, a diretto contatto con le persone».

causa della sovrappopolazione, della carenza di servizi pubblici e di acqua corrente, la qualità della vita urbana è peggiorata drasticamente. Al contempo la speranza di essere assunti nella raffineria ha portato al graduale disinteresse e poi al quasi totale abbandono delle attività economiche tradizionali.

Oltre a ciò, i paesaggi del Wasteocene di Gela sono anche spazi di scarto del sistema globale capitalista ed estrattivista. Infatti, l'ENI, dopo essersi trasformata a tutti gli effetti da azienda parastatale in uno dei sette principali gruppi petroliferi nel mondo, ha relegato il polo di Gela in una posizione sempre più periferica.

Proprio tra gli interstizi delle macerie dei paesaggi del Wasteocene di Gela è possibile rintracciare tutte quelle pratiche e saperi insorgenti²⁵ di resistenza quasi ontologica al sistema estrattivista, capitalista e globale. Si tratta d'iniziative più o meno formali che, mentre attraverso azioni di cura e *commoning* valorizzano spazi derelitti del territorio di Gela, si ri-appropriano di immaginari altri che puntano a superare un sistema socio-economico meramente estrattivista (Privitera, 2021a). L'atto di condivisione di storie e memorie è già di per sé rivoluzionario in quanto può essere un «catalizzatore di cambiamento» (Sandercock, 2003, p. 192) che genera una «immaginazione attiva» fondamentale per avviare un cambio sociale (Pellow, 2009, p. 6). D'altronde, bell hooks sostiene che «la storiografia sovversiva connette le pratiche oppositive del passato con le forme di resistenza del presente, riuscendo in tal modo a creare spazi di possibilità dove

25 Leonie Sandercock definisce “pratiche insorgenti” tutte quelle azioni che si mobilitano contro le relazioni di potere esistenti nei contesti urbani e da cui gli urbanisti radicali dovrebbero partire per progettare città più giuste, ecologiche ed inclusive (Sandercock 1999 e 2003). Più di recente il termine “insorgente” è stato legato a tutti i grassroots movements che affrontano il tema del cambio climatico da una prospettiva di radicale rigetto dell'attuale sistema socio-ecologico (Dawson et al. 2022). Infine, con “saperi insorgenti” si sono indicate tutte quelle forme di conoscenza che provengono da una posizione critica rispetto allo status quo (Privitera 2021b e in stampa).

il futuro può essere immaginato diversamente»²⁶. Due di queste storie di *commoning* sembrano particolarmente rilevanti: SMAF-Sport Musica Arte e Folklore e Geloj Wetland.

SMAF, come spiega il suo fondatore, «nasce nel 2015 dall'esigenza di esplodere, di uscire dagli schemi. Questa è SMAF in effetti: una scatola di idee ma aperta, che non le tiene per sé, le elabora, le studia e poi soprattutto le mette in pratica». Composta da circa centodieci membri con un'età media che va dai 12-13 anni fino ai 30 anni, SMAF ha promosso alcune iniziative che uniscono azioni di mutua solidarietà ad eventi di animazione territoriale e cura collettiva dello spazio pubblico. Operante in uno dei quartieri più antichi ma anche più degradati della città, chiamato Canalazzo perché era la parte antistante le antiche mura medievali dove le acque venivano convogliate lungo, appunto, un canale, questo gruppo di giovani, grazie all'autofinanziamento e a donazioni simboliche, è riuscito a creare uno spazio sociale in cui diverse generazioni si incontrano e collaborano per "fare le cose insieme". Tra le varie iniziative, l'organizzazione dal 2018 del presepe vivente dentro il quartiere; l'evento itinerante per le scuole gelesi chiamato "CanalFood", dedicato all'alimentazione; e la settimana di fine estate denominata "Art flow" durante la quale si intrecciano mostre, eventi musicali, presentazioni di libri e momenti conviviali a pranzo e a cena. È un gruppo aperto e progressivo in cui si passa dai temi più spirituali (legati appunto all'organizzazione del presepe) a quelli più radicali, almeno rispetto al contesto locale come per esempio l'organizzazione di una mostra fotografica sui temi dei diritti LGBTQ+ che abbiamo avuto modo di visitare. SMAF non ha una vera e propria sede, ma di volta in volta si riunisce in case abbandonate o semiabbandonate che i proprietari affidano a SMAF che le auto-recupera con interventi low-tech. L'associazione ha anche assunto una posizione critica nei confronti dell'ENI, soprattutto ha preso le distanze dal

26 Traduzione degli autori di uno stralcio di bell hooks (1994) presente in Leonie Sandercock (2003, p. 37).

tentativo, percepito come una “cooptazione”, di coinvolgerla nel progetto “Le radici del futuro”. Come condivideva con noi il fondatore di SMAF «noi stiamo portando avanti già da diversi anni e con fatica un’idea nuova di Gela, non c’è bisogno che siano loro (l’ENI) a dirci cosa dobbiamo fare e come raccontare Gela».

Se la pratica di *commoning* dei componenti di SMAF opera su una scala di quartiere usando la creatività e l’arte insieme ad azioni di cura per far rivivere spazi derelitti del centro storico, diversa è la scala dell’esperienza di agroecologia di Geloï Wetland. Si tratta di una sperimentazione in corso nella piana di Gela condotta dal Centro di Educazione Ambientale-CEA e finanziata dalla fondazione privata tedesca *Stiftung Pro Artenvielfalt* (Fondazione Pro Biodiversità), come ci ha raccontato Manuel Andrea Zaferana, co-fondatore di Geloï, biologo e appassionato attivista della LIPU:

l’esigenza nasce dal fatto che con il CEA ci occupavamo di educazione ambientale [...] ad essa mancava però l’atto pratico, ovvero fare qualcosa per la conservazione della natura [...] allora abbiamo detto, ci rimbocchiamo le maniche! [...] abbiamo deciso di dedicarci alla conservazione della piana di Gela, creando con Geloï anche un modello che parta dalla protezione della biodiversità, puntando ad integrarla con l’agricoltura ma anche con una forma di turismo che sia rurale e lento (Manuel, co-fondatore Geloï, ottobre 2020).

Geloï Wetland tenta di conciliare la tutela attiva della biodiversità con un’agricoltura rispettosa del tempo biologico della natura degli umani e non umani che la abitano:

Vogliamo creare habitat differenti che possano ospitare varie specie di animali e allo stesso tempo vogliamo coltivare alcune piante autoctone, ma che siano sempre compatibili con gli animali [...]. Al centro non c’è più l’uomo, ma l’e-

cosistema. È proprio un cambio di paradigma (Manuel, co-fondatore Geloï, febbraio 2020).

Si tratta di circa 170 ettari di campi che includono tane per uccelli migratori, formicai, acquitrini per le rane e i pesci d'acqua dolce, ma anche piante endemiche, come il corbezzolo, e infine una produzione estensiva di grano. I membri di Geloï dimostrano che è possibile superare una visione prettamente estrattivista della produzione agricola e stanno già indicando quello che potrebbe essere un futuro percorso di sviluppo per la pianura gelse che sia fondato su un cambiamento sistemico, sia produttivo che di stile di vita:

Sono stato un attivista NO MUOS²⁷ per diversi anni ma ad un certo punto della mia vita volevo davvero scappare dalla Sicilia. E l'ho fatto. Ho vissuto per diversi anni al Nord [...]. Ho deciso quindi di tornare in Sicilia ma anche di cambiare vita e di impegnarmi in questo progetto di permacultura. (Davide, co-fondatore Geloï, ottobre 2020).

Questo racconto dei molteplici paesaggi di Gela mette in luce come la narrazione tossica giochi un ruolo cruciale nel plasmare e rinforzare-immaginare estrattivisti, ma come, al contempo, la raccolta di autobiografie tossiche e di *small data* possano essere utili a scardinare le narrazioni tossiche su cui si basa il Wasteocene, svelare le asimmetrie di potere e raccontare mondi altri possibili.

Inoltre, esplorare questa stratificazione dei paesaggi del Wasteocene ci

27 Il MUOS, acronimo di "Mobile User Objective System", è una stazione di terra per comunicazioni geo satellitari della Marina Militare Americana. Il MUOS è operativo da una base americana collocata in una riserva naturale su un altopiano che si affaccia sulla piana di Gela. Molti comitati locali hanno denunciato sia le possibili conseguenze di inquinamento elettromagnetico sia la logica bellica e militarista ad esso sotteso. Anche a Gela si è costituito un comitato NO MUOS.

permette di interpretare in una luce nuova le dinamiche escludenti che hanno condizionato e modificato le trasformazioni sociali, economiche ed ecologiche di Gela. Ma anche ci consente di leggere tutte quelle pratiche insorgenti di *commoning* che sono riuscite ad insinuarsi, non senza lotta e fatica, negli interstizi nel Wasteocene. Da tale posizione e attraverso sperimentazioni concrete, tali pratiche provano a decolonizzare l'immaginario verso mondi diversi, basati su solidarietà e giustizia sociale ed interspecie e per tali ragioni possono considerarsi infrastrutture di significato su cui fondare un progetto di trasformazione ed interpretazione delle potenzialità dei luoghi.

4. Conclusioni

Napoli e Gela sono solo due esempi eclatanti di quello che intendiamo per paesaggi del Wasteocene. Su una mappa immaginaria del Wasteocene italiano troveremmo senz'altro Taranto e il quartiere Tamburi, Casale Monferrato, capitale dell'amianto nostrano, Seveso e il Vajont, che non richiedono spiegazioni, e tanti altri luoghi nei quali le *wasting relations* hanno prodotto comunità umane e non umane di scarto. A volte si tratta di paesaggi ancora attivi, nei quali la macchina del capitalismo continua a produrre valore attraverso l'estrazione e l'alterizzazione. Altre volte quei paesaggi assomigliano a delle rovine di estrazioni passate; tuttavia, con il Wasteocene il passato non passa mai perché la sua eredità di tossicità permane nel tempo, scorre nelle vene del vivente, attraversa specie e generazioni. Se è vero che tutti i paesaggi, anche quelli romantici della *wilderness*, non sono mai solo esterni ma sempre anche interni – in altre parole non sono mai autonomi dallo sguardo di chi osserva – quelli del Wasteocene lo sono ancora di più perché le relazioni di scarto sono profondamente incarnate nei corpi, stratificate nell'organosfera. La Campania dei rifiuti e la Sicilia petrolchimica di Gela raccontano proprio di questa stratificazione

tossica, fatta di contaminazione del vivente e delle sue storie – quello che Armiero chiama narrative tossiche. Tuttavia, i paesaggi del Wasteocene non sono solo luoghi di rovine, spazi dove il necrocapitalismo mostra la sua faccia più autentica; tra le rovine del Wasteocene nascono esperienze di *commoning* che sabotano le relazioni di scarto e mirano a produrre comunità alternative. È negli interstizi del Wasteocene che sono sorti spazi di cura, solidarietà e sperimentazione comunitaria; si tratta di progetti prefigurativi che hanno rinunciato ad una escatologia politica della salvezza/evoluzione a venire, provando a sperimentare ora e qui il mondo nuovo che si desidera. Tuttavia, a Napoli come a Gela queste macerie del Wasteocene non sono uno spazio quasi romantico – da Gran Tour –; non contengono i semi naturali del mondo nuovo o della rigenerazione. Il *commoning* non è il frutto spontaneo che in una sorta di progressione ecologica segue la monocultura capitalistica delle *wasting relations*. Quelle che abbiamo raccontato sono storie di lotte e costruzione faticosa di alleanze e di comunità. Certo la consapevolezza di essere stati e state divorati/e, ingurgitati/e e digeriti/e dal Wasteocene è il prerequisito per una soggettivazione politica nuova fatta di cellule malate, puzze, fumi e lutti familiari. In questo senso le comunità che (ri)nascono negli interstizi del Wasteocene non sono affatto comunità “naturali” ma piuttosto comunità politiche, nate per affinità e non per nascita o luogo. E se il *commoning* riuscirà a fiorire non sarà certo perché il Wasteocene produce rovine ma piuttosto perché la lotta produce comunità ribelli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Stato di salute della popolazione residente nei Siti di Interesse Nazionale per le bonifiche (SIN) della Sicilia*, Regione Siciliana, 2017.

ALAIMO S., *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomin-

gton, Indiana University Press, 2010.

ALLEGRI G. e CICCARELLI R., *La furia dei cervelli*, Roma, Manifestolibri, 2011.

ALLEGRI G. e CICCARELLI R., *Il Quinto Stato. Perché il lavoro indipendente è il nostro futuro. Precari, autonomi, free lance per una nuova società*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

ARMIERO M., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021.

ARMIERO M., *Wasteocene. Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021b,

ARMIERO M. e FAVA A., *Humans, Sheep, and Dioxin. A History of Contamination and Transformation in Acerra, Italy*, in «Capitalism Nature Socialism», 27, 2, 2016, pp. 67-82.

ARMIERO M., *Of the Titanic, the Bounty, and Other Shipwrecks*, in «Intervalla», 3, 2015, pp. 50-54.

ARMIERO M., *Sabotaging the Anthropocene, or in Praise of Mutiny*, in G. MITMAN, M. ARMIERO e R. EMMETT a cura di, *Future Remains. A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018, pp. 129-139.

ARMIERO M. e DE ANGELIS M., *Anthropocene: Victims, Narrators, and Revolutionaries*, in «South Atlantic Quarterly», 116, 2, 2017, pp. 345-362.

ARMIERO M., e DE ROSA S., *Political Effluvia. Smell, Revelations, and the Politicization of Daily Experience in Naples, Italy*, in J. THORPE, S. RUTHERFORD e L. A. SANDBERG (a cura di), *Methodological Challenges in Nature-Culture and Environmental History Research*, New York, Routledge, 2017, pp. 173-185.

ARMIERO M., ANDRITSOS T., BARCA S., BRÀS R., CAYUELA S.R., DEDE-OĞLU Ç., PIERRI M.D., DE OLIVEIRA FERNANDESISA L., GRAVAGNO F., GRECO L., GREYL L., IENGO I., LINDBLOM J., MILANEZ F., PEDRO S., PAPPALARDO G., PETRILLO A., PORTALURI M., PRIVITERA E., SARI A.C. e VELEGRAKIS G., *Toxic Bios: Toxic Autobiographies-A Public Environmental Humanities Project*, in «Environmental Justice», 12, 1, 2019, pp. 7-11.

AUBENAS F. e BENASAYAG M., *Resistere è creare*, Milano, MC editrice, 2004.

BARCA S., *Telling the Right Story: Environmental Violence and Liberation Narrati-*

ves, in «Environment and History», 20, 2014, pp. 535-546.

bell hooks, *Teaching to Transgress*, New York, Routledge, 1994.

BECUCCI S., *La città sospesa: Legalità, Sviluppo e Società Civile a Gela*, Torino, EGA Editore, 2004.

BENADUSI M. e RUGGIERO L., *I paesaggi tardo industriali di fronte alla transizione*, in M. BENADUSI, A. DI BELLA, A. LUTRI, D. M. PONTON, M. OLIVELLA RIZZA. e L. RUGGIERO (a cura di), *Tardo industrialismo. Energia, ambiente e nuovi immaginari di sviluppo in Sicilia*, Meltemi, Milano, 2021, pp. 7-30.

BENADUSI M., *Oil in Sicily: Petrocapitalist Imaginaries in the Shadow of Old Smokestacks*, in «Economic Anthropology», 5, 1, 2018, pp. 45-58.

BIANCHI F., BIANCA S. DARDANONI G., LINZALONE N., e PIERINI A., *Malformazioni congenite nei nati residenti nel Comune di Gela (Sicilia, Italia)*, in «Epidemiologia e Prevenzione», 30, 2006a, pp. 19-26.

BIANCHI F., BIANCA S., BARONE C., e PIERINI A., *Updating of the Prevalence of Congenital Anomalies Among Resident Births in the Municipality of Gela (Southern Italy)*, in «Epidemiologia e Prevenzione», 38, 3-4, 2014, pp. 219-226.

BIAGI F. e PEZZELLA M. (a cura di), *Beni comuni ad uso civico e collettivo urbano. Un'esperienza napoletana*, intervista a Nicola Capone, in «Il Ponte», LXXV, 4, luglio-agosto 2019. in «Organization Studies», 29, 12, 2008, pp. 1541-1563.

BRAGA E. e CAPONE N., *Per riappropriarci dei beni comuni abbiamo bisogno di un'arte della guerra per i Commons*, in «Che Fare», 31 gennaio 2020.

CAPONE N. e MICILLO F., *L'affare criminale dei rifiuti tossici e l'emergenza sanitaria e ambientale*, in N. CAPONE, A. CUCCURULLO e F. MICILLO (a cura di), *Allarme rifiuti tossici. Cronaca di un disastro annunciato*, Assise della città di Napoli e del Mezzogiorno d'Italia, Palazzo Marigliano Napoli, 2006, pp. 5-18.

CAPONE N., *Del diritto d'uso civico e collettivo dei beni destinati al godimento dei diritti fondamentali*, in «Politica del diritto», IV, dicembre, XLVII. Bologna, Mulino, 2016.

CAPONE N., *Lo spazio e la norma. Per un'ecologia politica del diritto*, con un saggio introduttivo di Salvatore Settis, Verona, Ombre corte, 2020.

CAPONE N., *Una lunga lotta per l'ambiente*, Napoli, la scuola di Pitagora, 2021a.

CAPONE N., *Dispositivi giuridici per la città pubblica e l'uso comune dello spazio pubblico. L'esperienza napoletana dei beni comuni*, in C. PERRONE, B. MASIANI e F. TOSI (a cura di), *Una geografia delle politiche urbane tra possesso e governo. Sfide e opportunità nella transizione*, collana working papers-Urban-@it-Centro Nazionale di studi per le politiche urbane, vol. 12, 2021b.

CAPONE N., *Rapporto sui beni comuni*, Napoli, IISF press, 2022 (online su <iisf.it>).

CASCINO A.E., *Giornalismo e ambiente: elementi interpretativi sul caso "pet coke" di Gela*, Roma, Aracne editrice, 2009.

CERCHIO F., *A Gela qualcosa di nuovo*, Archivio Storico ENI, 1960.

CICCARELLO E., e NEBIOLO M., *Fuga dall'illegalità: Gela, i cittadini, le leggi, le istituzioni*, Torino, EGA Editore, 2007.

CORONA G. *I ragazzi del piano. Napoli e le ragioni dell'ambientalismo urbano*, Roma, Donzelli, 2007.

DAWSON A., ARMIERO M., TURHAN E., BIASILLO R., *Urban Climate Insurgency: An Introduction*, in «Social Text», 40, 1, 150, 2022, pp. 1–20.

DE FILIPPO A., *Per una speranza affamata. Il sogno industriale in Sicilia nei documentari dell'Eni*, Torino, Kaplan, 2016.

DE LUCIA V. *Piccola storia del PRG Napoli 2004*, in emergenza culturale.org, 2017.

FERRARA G., *Gela antica e Nuova*, 1964.

FRESCANI E., *Il miracolo economico nei caroselli dell'Eni (1957-1967)*, in «Officina della Storia», 17, 2017.

FRESCANI E., *Petrolio e mezzogiorno. Lo sviluppo del Sud nel cinema industriale: il caso Eni (1960-1965)*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», 4, 2018, pp. 307-328.

HYTTEN E. e MARCHIONI M., *Industrializzazione senza sviluppo. Gela: una storia meridionale*, Milano, Franco Angeli, 1970.

KNOWLES S.G., *Deferred Maintenance: Slow Disaster and American Infrastructures*, in *Davis Center seminar (Lecture)*, Princeton University, Princeton, NJ, 23 february 2018.

KNOWLES S.G., *Slow Disaster in the Anthropocene: A Historian Witnesses Climate Change on the Korean Peninsula*, in «Daedalus», 149, 4, 2020, pp. 192-220.

LATINI G., *Filmando Gela: tre documentari Eni degli anni '60 tra intervento economico-industriale e riflessi sociali*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 22, 2, 2009, pp. 83-115.

MADDALENA P., *Il territorio, bene comune degli italiani. Proprietà collettiva, proprietà privata e interesse pubblico*, con introduzione di S. SETTIS, Roma, Donzelli, 2014.

MICCIARELLI G., *L'uso civico e la rete dei beni comuni*, in comune-info.net, 28 giugno 2018.

MICCIARELLI G., *Introduzione all'uso civico e collettivo urbano. La gestione diretta dei beni comuni urbani*, in «Munus», 1, 2017, pp.135-162.

MESSINA G. (a cura di), *Una vita in cooperazione. Una guida al tempo e al lavoro ritrovato*, postfazione di F. ARMINIO, con un'appendice sui terreni gravati da uso civico nella regione Campania, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2014.

MONDINI A., *Tanti prodotti dal petrolio di Gela*, in «Il Gatto Selvatico», anno X, 3, 1964, pp. 10-15.

NARDO F., *L'emergenza ambientale e sanitaria di Gela*, Gela, Legambiente, 2006.

NEBBIA G., *La contestazione ecologica. Storia, cronache e narrazioni*, a cura di N. CAPONE, con introduzione di M. ARMIERO e intervista all'autore di S. MESSINA, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2015.

NIXON R., *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2011.

OROPALLO D. (a cura di), *Costituzione, diritti fondamentali e territorio: conversazione con Nicola Capone*, in «cafébabel-la rivista europea», in due puntate, 27 e 29 ottobre 2013.

PECA M. e TURCO A., *Follow the Green. La narrazione di Eni alla prova dei fatti*, CDCA & A Sud, 2020.

PARIS C., *Il movimento dei movimenti 2001-2021: l'attualità di un'agenda politica*. <https://fondazionefeltrinelli.it/il-movimento-dei-movimenti-2001>, 2021.

PELLOW D. N., *'We Didn't Get the First 500 Years Right, So Let's Work on the Next 500 Years'**: *A Call for Transformative Analysis and Action*, in «Environmental Justice», 2, 1, 2009, pp. 3-6.

PELLEGRINO C., *Fiume in piena contro la Terra dei Fuochi, è il giorno del corteo*. ht-

[tps://www.fanpage.it/attualita/fiume-in-piena-terra-dei-fuochi-diretta-streaming-video/](https://www.fanpage.it/attualita/fiume-in-piena-terra-dei-fuochi-diretta-streaming-video/), 2013.

POZZI D., *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenze e organizzazione nell'Agip e nell'Eni* di Enrico Mattei, Venezia, Marsilio, 2008.

PRIVITERA E., *Il valore dei "saperi insorgenti" per ri-significare i paesaggi del rischio*, in «Planum Publisher: the Journal of Urbanism», in stampa.

PRIVITERA E., ARMIERO M. e GRAVAGNO F., *Seeking Justice in Risk Landscapes. Small Data and Toxic Autobiographies From an Italian Petrochemical Town (Gela, Sicily)*, in «Local Environment. The International Journal of Justice and Sustainability», 26, 7, 2021, pp. 847-871.

PRIVITERA E., *Storie e pratiche per superare l'estrattivismo a Gela*, in «Trame. Pratiche e saperi per un'ecologia politica situata», Ecologie Politiche del Presente a cura di, Napoli, Tamu Edizioni, 2021a, pp. 69-75.

PRIVITERA E., *Contaminazioni. Dall'ambiente ai saperi (e ritorno): ermeneutica di un'esperienza di ricerca nei paesaggi del rischio di Gela*, in M. BENADUSI, A. LUTRI, L. SAIJA, *Si putissi. Riappropriazione, gestione e recupero dei territori siciliani*, Catania, Editpress, 2021b, pp. 75-114.

RODOTÀ S., *Il terribile diritto. Studi sulla proprietà privata e i beni comuni*. Bologna, Il Mulino, 2013.

SAITTA P., *Spazi e società a rischio. Ecologia, petrolio e mutamento a Gela*, Napoli, Think Thank, 2009.

SANDERCOCK L., *Introduction. Translations: From Insurgent Planning Practices to Radical Planning Discourses*, in «Plurimondi», 2, 1999, pp. 37-46.

SANDERCOCK L., *Cosmopolis II. Mongrel Cities of the 21st Century*, London, Continuum, 2003.

SANTORO M., MINICHILLI F., PIERINI A., ASTOLFI G., BISCEGLIA L., CARBONE P., CONTI S., DARDANONI G., IAVARONE I., RICCI P., SCARANO G., e BIANCHI F., *Congenital Anomalies in Contaminated Sites: A Multisite Study in Italy International*, in «Journal of Environmental Research and Public Health», 14, 292, 2017, pp. 1-10.

SCIASCIA L., *Gela: realtà e condizione umana*, in «Il Gatto Selvatico», anno X, 3,

1964, pp. 17-19.

SELVAGGIO M. A. (a cura di), *Crisi dei rifiuti e prove di democrazia partecipata: conversazione con Nicola Capone*, in «Teoria e storia del diritto privato», rivista internazionale online, n. II, 2009.

SERENI E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma, Laterza, 2020.

SETTIS S., *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino, Einaudi, 2012.

SPAVENTA L., *La grande crisi del nuovo secolo*, treccani.it, 2009.

TOFFETTI S., *Tempi Moderni*, in A. DE FILIPPO, *Per una speranza affamata. Il sogno industriale nei documentari dell'ENI*, pp.9-13. Torino, Kaplan, 2016.

TUANA N. *Climate Apartheid: The Forgetting of Race in the Anthropocene*, in «Critical Philosophy of Race», 7, 1, 2019, pp. 1-31.

VASTA C., *Gela ... e poi venne il petrolchimico*, Caltanissetta, Lussografica, 1998.

WU MING, *How to Tell a Revolution from Everything Else*, Chapel Hill, NC, UNC Global Education Center, 2011.

ZONA A., PASETTO R., FAZZO L., IAVARONE I., BRUNO C., PIRASTU R. e COMBA P., *Sentieri. Epidemiological Study of Residents in National Priority Contaminated Sites. Fifth Report*, in «Epidemiologia & Prevenzione», 43, 2-3, 2019, pp. 1-208.

PAOLO VIGNOLA¹

LOCALITÀ A VENIRE. NOTE
MICROCOSMOPOLITICHE TRA STIEGLER E
GUATTARI

1. *Introduzione*

Nei suoi ultimi testi e seminari, consacrati alla condizione di emergenza ambientale, sociale, economico politica, cognitiva e, infine, sanitaria, Bernard Stiegler è giunto alla definizione di tre differenti scale cosmologiche -micro, meso e macro- a partire dalle quali poter realizzare una diagnosi trasversale e interdisciplinare dell'Antropocene (Stiegler, 2018; 2021; Stiegler e Internation, 2020). In tal senso, lungi dal circoscrivere quest'ultimo fenomeno epocale all'ambito ambientale, il filosofo francese mostra l'*analogon* del cambio climatico sul piano cognitivo, culturale e simbolico: se a livello biologico l'effetto più drammatico del *climate change* è la drastica riduzione della biodiversità sul pianeta (macro), ciò rinvierebbe a un processo entropico più ampio e generale di annichilazione delle differenze, riscontrabile nella riduzione su scala globale della sociodiversità (meso) e della psicodiversità (micro), causata dalla disruzione tecnologica del *platform capitalism* (Stiegler, 2019).

Stiegler ricomprende l'Antropocene non solo all'interno della sua prospettiva tecno-logica, bensì attraverso una batteria piuttosto eterogenea di coordinate concettuali fornitegli dai suoi intercessori, articolando cioè le tesi delle *Tre ecologie* di Félix Guattari (ambientale, sociale e mentale), i pro-

1 Universidad de las Artes del Ecuador, Guayaquil (UArtes). paolo.vignola@uartes.edu.ec.

cessi d'individuazione simondoniani, l'analitica esistenziale del *Dasein* e la critica del cosiddetto capitalismo delle piattaforme, con le nozioni scientifiche di entropia, anti-entropia e neghentropia (Bailly e Longo, 2009). Inoltre, alla diade di entropia e neghentropia, Stiegler affianca quella di antropia e negantropia, vale a dire la dimensione antropologica delle tendenze entropiche e delle rispettive controtendenze. In tal senso, e conversamente, l'Antropocene è allora innanzitutto un Entropocene, ossia l'epoca geologica in cui il carattere entropico dell'attività umana sulla Terra è diventato il fattore egemonico della trasformazione della biosfera e, di conseguenza, del cambio climatico (Stiegler, 2019).

Nel battere tale strada, che attraversa dunque, senza soluzione di continuità, le discipline implicate nell'analisi del fattore entropico, Stiegler ha visto emergere il concetto di località, intesa innanzitutto come l'unica dimensione in cui possa verificarsi una tendenza neghentropica, in quanto quest'ultima, nell'orientare l'evoluzione del vivente, può prodursi solo temporaneamente e localmente (Stiegler e Internation, 2020, p. 40):

Partendo dai lavori del fisico Erwin Schrödinger, del matematico e biologista Alfred J. Lotka e dell'economista Nicholas Georgescu-Roegen, diventa possibile tuttavia osservare che l'evoluzione biologica (endosomatica) implica molteplici processi che rappresentano le lotte contro l'entropia, e in cui queste lotte si definiscono sempre localmente: alla scala di una cellula, di un organismo, di una specie, di un ecosistema o della biosfera. Diventa ugualmente possibile constatare nei processi economici ciò che viene a sostituire tali tendenze evolutive a partire dal momento in cui la vita diventa fondamentalmente tecnica (exosomatica), e questo sempre localmente: alla scala di una tribù, di un gruppo etnico, di una società, di una nazione o di un sistema economico globale (Stiegler e Internation, 2020, pp. 364-365).

Tale concezione termodinamica del «locale» biologico e bioeconomico rappresenta, per Stiegler, una sorta di volano concettuale al fine di

pensare la località come apertura di un orizzonte di possibilità a partire da un luogo qualsiasi, nella sua trasversalità ontologica, ossia nelle tre forme in cui, da Schrödinger a Wiener e a Guattari, si verificherebbe il conflitto tra entropia e neghentropia: biologica, informazionale e sociale. La località dunque, nel presente antropoceno, diviene l'oggetto di un'analisi diagnostica trasversale o, detto altrimenti, il luogo di convergenza di un ampio ventaglio di ecologie: ambientale, sociale e mentale, per seguire la triade guattariana, ma anche mediatica e noetico-epistemica, nel senso di un'ecologia dei saperi e della noodiversità, ossia come condizione di possibilità della differenza tra singolarità noetiche².

2. *La località a rischio d'estinzione*

La progressiva scomparsa o radicale trasformazione di luoghi, paesaggi, *milieux*, praticamente ad ogni latitudine del Pianeta, con la conseguente riduzione o scomparsa del senso della località, sarebbe dunque un altro sintomo dell'Antropocene, legato alla già richiamata riduzione delle varie forme di diversità che si manifesta assieme al cambio climatico. L'originalità della proposta stiegleriana, basata sul rischio della scomparsa della località come metonimia dell'Antropocene, risiede a sua volta almeno in tre punti.

Innanzitutto, rappresenta il risultato di una lettura tecno-logica (sebbene non tecnocratica o riduzionista) dell'Antropocene, ossia di un'analisi che

2 Si riprende il termine di «ecologia dei saperi» da Boaventura de Sousa Santos (2010), anche se Stiegler non vi ha mai fatto riferimento. Per una prima approssimazione al possibile rapporto tra l'ecologia dei saperi e la batteria concettuale stiegleriana, mi permetto di rinviare a Baranzoni e Vignola, 2021. Per Stiegler, la noodiversità o noodiversificazione dell'intelligenza è il motore della stessa intelligenza, considerata come processo in continuo divenire che avviene in una relazione fondamentale con la condizione exosomatica degli individui.

individua la causa principale del cambio climatico e delle sue conseguenze in un errore di valutazione del rapporto tecnica-società-ambiente che accompagna praticamente da sempre la metafisica occidentale, poiché scaturito filosoficamente a partire dai dualismi di Socrate e Platone, e giunto poi a maturazione con la *mathesis universalis* cartesiana e la fisica di Newton. Quest'ultima, oltre a innervare l'economia politica vigente, consiste «in una concezione de-localizzante fondata su di uno spazio universale senza luogo [*placeless*]» (Ross, 2021, p. 267). Tale errore di valutazione può allora essere riorientato solo a fronte di un radicale ripensamento di tale rapporto, ossia nella messa in questione dei presupposti antropocentrici che lo strutturano:

È tempo di ripensare questa storia secolare dal punto di vista di una critica dell'economia globalizzata che ignora strutturalmente e funzionalmente le diversità e specificità locali in grado, in quanto elementi della negantropia, di generare della noodiversità (ossia dei saperi infinitamente variati e preziosi), così come la vita neghentropica genera la biodiversità. (Stiegler e Internation, 2020, p. 44)

A monte di tale diagnosi vi è perciò il tentativo di pensare la località come possibilità e scaturigine del movimento neghentropico, in quanto «potenza di apertura» di una dimensione ulteriore in un campo dato. Più che essere un mero luogo fisico, la località rappresenta la sua apertura di senso, nella misura in cui ne rende possibile l'intelligibilità a livello individuale, così come la sua condivisione sul piano collettivo:

La località è l'aver luogo da cui emerge un orientamento, vale a dire un senso, cioè un fine, che sorge ad esempio da un punto di vista condiviso da una comunità, e che costituisce così un sapere, o piuttosto un fascio di saperi, sempre già a loro volta in processo di diffrangersi in direzione di un futuro diversamente aperto. (Stiegler e Internation, 2020, p. 54)

In tal senso, nei suoi ultimi lavori Stiegler riprende l'analitica esistenziale heideggeriana del *Dasein*, comprendendo la località come il «ci» [*là*] dell'esserci [*être-là*]³. Tuttavia, per lo stesso filosofo francese, tale intrusione nell'analitica esistenziale è plausibile unicamente a patto di tecnologizzare e, di conseguenza, farmacologizzare il *Da*, vale a dire mostrare che la daticità spaziale dell'esistenza umana – il suo essere gettata *lì* nel mondo – è sempre il risultato della sua strutturazione exosomatica, ossia dell'esteriorizzazione artificiale dell'organogenesi che definisce l'esistenza umana sin dai suoi esordi, come «continuazione della vita con altri mezzi rispetto alla vita» (Stiegler, 1994, p. 135).

Infine, la diagnosi sociale della località è sviluppata anti-nostalgicamente, nella misura in cui richiama i diversi fenomeni localisti occidentali di rivendicazione di una purezza o armonia ataviche dei luoghi, per mostrarne non solo il pericolo sociale e politico, bensì anche, per converso, la disappropriazione territoriale indotta dal capitalismo delle piattaforme che sarebbe la causa scatenante del rigurgito di tali localismi e comunitarismi arcaicizzanti. Rigurgito come reazione alla trasformazione in atto della nostra relazione con i luoghi, che si fa geolocalizzazione algoritmica e che diventa sempre più quantificata, dunque controllabile e anticipabile, come lo stesso soggetto, nel senso del *quantified self*: «In questi casi la località, da apertura neghentropica degrada entropicamente a una sintomatologia dell'esclusione» (Stiegler e Internation, 2020, p. 53).

Si comprende allora come i diversi fenomeni di propaganda fascista, ecofascista o ultra-reazionaria, potenziati da un lato dagli effetti virali

3 Stiegler approfitta della coincidenza che si verifica in francese con la traduzione del termine tedesco *Da/sein* in *être-là*. In italiano, per cui «là» potrebbe essere tradotto con «lì» per rendere maggiore il senso della località, non è possibile questo gioco poiché «*Dasein*» è comunemente tradotto con «esserci». Nel testo si ripeterà il gioco stiegleriano conservando però il «ci» e talvolta, quando si presenta l'occasione, con «lì».

delle reti sociali e, dall'altro lato, dalle dottrine nefaste dell'economie neoliberali, abbia gioco facile nell'orientare questa matassa emozionale collettiva, fatta di nostalgia, che suscitano le immagini di luoghi e situazioni in via d'estinzione, e di paura per il proprio futuro, individuale, familiare, collettivo. Una paura che viene orientata politicamente verso l'altro, il quale viene fatto percepire come invasore, *in primis* invasore della località. In Europa, oggi, e in particolare nei paesi che si affacciano sul Mediterraneo, è come se stessimo assistendo a una guerra di località: non necessariamente una guerra militare, bensì innanzitutto noetica, ossia una guerra di linguaggi, culture, saperi, ingaggiata per arrestare le località in movimento, migranti o nomadi, che attraversano il mare. In questa guerra, la politica conservatrice vuole pensare la località come la pura identità di un luogo, sempre identica a se stessa nel corso del tempo, immune al divenire che gli incontri producono. E tutto ciò che sembra disturbare tale purezza identitaria, come i migranti e i rifugiati, diviene il capro espiatorio di questa politica, in quanto invasore e perfino untore della località:

è quello che succede con frequenza ai giorni nostri, dove la località, che in realtà viviamo sempre per difetto perché non può mai essere esclusivamente "nostra", è rivendicata come affermazione identitaria, chiusa e sterile. Ed è il capro espiatorio che permette di dissimulare la rimessa in causa dell'identità di cui avrebbe bisogno un'autentica rivalorizzazione delle località, le quali dovrebbero essere fondate sulla condivisione e lo scambio di nuovi saperi necessari per inaugurare un rapporto inedito con le tecnologie e, più in generale, con l'ambiente nel quale la stessa località si forma. [...] In mancanza di questa rimessa in causa, la località diviene allora la proiezione fantasmatica di un'identità già data, e non il processo identificatorio sempre aperto, che resta a venire, e adottivo, ossia capace di metabolismo mutuo con la sua alterità. (Stiegler e Internation, 2020, p. 53)

Il tema del processo identificatorio in quanto «metabolismo mutuo con la sua alterità», come vedremo più avanti, rappresenta al tempo stesso la mossa di smarcamento etico politico dal *Dasein* heideggeriano e l'aggancio parziale alla micropolitica implicita dell'ecosofia guattariana – e sarà proprio tale parzialità che si proverà brevemente a misurare nel confronto con Guattari. Ora, i tre punti qui brevemente sintetizzati rappresentano tre campi d'azione della cosiddetta prospettiva farmacologica di Stiegler, per cui il fattore tecnico, che accompagna sia lo statuto della località che la sua rarefazione tanto sul piano scientifico quanto su quello economico politico, è presentato nella sua radicale ambivalenza o ambiguità:

La località [...] nel caso della forma exosomatica della vita, può tuttavia diventare a sua volta tossica: ciò poiché gli organi exosomatici sono irriducibilmente ambivalenti, nel senso che possono ledere coloro che, individualmente o collettivamente, ne subiscono gli effetti entropici, e ogni situazione di crisi deriva sempre, in maggiore o minore misura, da un “disaggiustamento” del genere in cui il *pharmakon* exosomatico può così rovesciare il suo segno e da “rimedio” divenire “veleno”. In tal caso la località tende a ritirarsi e richiudersi, ossia a declinare. (Stiegler e Internation, 2020, p. 52)

Come noto agli addetti ai lavori della filosofia contemporanea, la base del pensiero tecno-logico di Stiegler, ancor prima di concretizzarsi nella prosecuzione del progetto simondoniano relativo ai processi d'individuazione, deriva da una singolare articolazione di alcune strategie decostruttive come la *différance*, la grammatologia e il *pharmakon*, risemantizzate in chiave socioantropologica e politica, con la fenomenologia del tempo husserliana, a sua volta ripensata a partire dall'inserzione di una ritenzione artificiale, la «ritenzione terziaria» (Vignola, 2016). Con quest'ultimo termine, Stiegler intende la memoria esteriorizzata in supporti inorganici – dalle prime forme di scrittura a qualsiasi tipo di macchina e dispositivo,

fino ai Big Data, per intenderci – che sovradetermina le altre ritenzioni della coscienza, primarie (percezioni) e secondarie (ricordi), e accompagna la storia dell’umanità, garantendone ma anche condizionandone l’accesso al passato e orientandone i possibili futuri.

Ora, tale ritenzione terziaria, precisamente per via delle sue caratteristiche appena menzionate, è posta al cuore del concetto di località che Stiegler intende riformulare tecno-logicamente. A tal proposito, risulta interessante osservare più da vicino l’analisi farmacologica del “ci” dell’*esserci* heideggeriano richiamata in precedenza. Avremo così modo di intendere non solo in che senso la località, così come pensata fino ai giorni nostri, secondo Stiegler stia progressivamente scomparendo, bensì anche a partire da quali basi poter pensare una località a venire.

3. *Non aver più luogo o il Dasein estratto dal mondo*

Nel quarto tomo di *La technique et le temps*⁴, Stiegler ritorna sul tema dell’analitica esistenziale heideggeriana, che già nel primo volume della serie rappresentava tanto uno dei volani concettuali quanto uno degli obiettivi critici maggiori. Se in tale prima occasione l’orizzonte tematico era la temporalità della coscienza, in quest’ultima è invece la relazione tra questa stessa temporalità e il suo *aver luogo*, dunque la località. In entrambe le occasioni, l’esteriorizzazione della memoria – la ritenzione terziaria – rappresenta il cuore dell’analisi e, soprattutto, il rimosso o non pensato da Heidegger. In tal senso, per Stiegler «la località è la proiezione spaziale

4 Il quarto tomo della serie è ancora ufficialmente inedito. Nell’estate del 2017, Stiegler aveva fatto circolare le bozze del manoscritto tra una ristretta cerchia di amici e studiosi, poi la sua pubblicazione era stata posticipata per fare spazio ad altri progetti editoriali. Nell’autunno del 2021, Daniel Ross, traduttore inglese e stretto collaboratore di Stiegler, ha deciso di tradurre il quarto tomo e di pubblicarlo, senza una casa editrice e codice ISBN su academia.edu.

del tempo trascorso che resta in sospeso, che rimane a venire, ed è tale solo come l'accumulo di ritenzioni terziarie che apre la temporalità dell'eredità e della "trasmissione" – il tempo di coloro che sono defunti – tale che attraverso loro l'altrove già abita già il *ci*» (Stiegler, 2021, p. 195).

Un altro aspetto non presente esplicitamente nel primo tomo di *La technique et le temps* è la diagnosi dell'intromissione delle tecnologie di informazione e comunicazione prima, e di geolocalizzazione e sincronizzazione globale in seguito, che affetterebbero inesorabilmente tale località dell'*esserci*, a tal punto da poter parlare di una scomparsa o una chiusura del "ci":

Oggi, tale *ci* sembra non esserci più, o essersi chiuso, esser diventato l'assenza del *ci* [...] bisogna interrogarsi sulla specificità delle ritenzioni terziarie che, a partire dal Novecento, hanno 'deterritorializzato' il *ci*, [...] calendarizzato e cardinalizzato secondo le possibilità di esomatizzazione, il *ci* che è nel suo passato (a sua volta localizzato nel *li* più o meno sfrangiato e sfilacciato) è ossessionato da questo passato che si presenta come luoghi – finché l'aver luogo diventa esso stesso informativo, il non esserci più, divenendo assenza del *li* nell'assenza di epoca di ciò che non si svolge più. Non avere più posto(i) è possibile solo perché l'assillo del passato si trasforma farmacologicamente in esosomatizzazione. (Stiegler, 2021, pp. 195, 200)

In *Ecografie della televisione*, Jacques Derrida, richiamando la necessità dell'auto-immunizzazione come fattore etico politico imprescindibile per l'accoglienza e la convivenza, segnalava, proprio assieme a Stiegler, una deterritorializzazione letteralmente sconvolgente, dettata dalla globalizzazione e dalle tecnologie digitali, capaci di stravolgere le nostre relazioni con lo spazio e il tempo e, di conseguenza, con i luoghi che viviamo e che reputiamo nostri, definitori della nostra identità (Derrida e Stiegler, 1997, p. 87). Oggi tutto ciò è assolutamente palpabile, dal momento che tutti i dispositivi di geolocalizzazione che ci circondano stanno trasfor-

mando la nostra relazione con i luoghi, che diventa sempre più quantificata, e dunque controllabile e anticipabile, come lo stesso soggetto, nel senso del *quantified self*. È così che la macrocosmologia rappresentata dall'Antropocene in quanto epoca geologica si riflette, attraverso la mesocosmologia del sistema tecnosociale vigente – che fa della biosfera una tecnosfera – nella microcosmologia dell'*esserci* e del *ci* che lo accompagna come sua scala di località.

La globalizzazione ha eliminato tutte le scale locali – dalla nano-località domestica alla macro-località nazionale, o anche continentale (regionale nel senso anglosassone di unità geografica) – imponendo così una concezione standardizzata e monolitica del mercato, che a sua volta tenta di imporsi come una forma di egemonia computazionale fondata sull'eliminazione di tutto quel che non è calcolabile. (Stiegler e Internation, 2020, p. 45)

Per Stiegler, quella che egli stesso definisce come l'attuale «fabbricazione industriale» (Stiegler, 2012) e automatica di relazioni tra gli utenti delle piattaforme digitali, attraverso l'*user profiling*, le *echo chambers* e i *filter bubbles*, conduce ad annientare la scala micro della località, vale a dire quella degli stessi individui. In quest'ottica, pare realizzarsi quel divenire individuale dell'individuo preconizzato da Deleuze e Guattari e ratificato dalle analisi di Rouvroy e Berns (2012) sulla governamentalità algoritmica. Un individuo dividualizzato corrisponde a un soggetto frammentato algebricamente, attraverso un processo d'estrazione statistica dei pattern comportamentali, cognitivi e attitudinali, che vengono precisamente delocalizzati (Stiegler e Internation, 2020, p. 55).

La nuova intelligenza artificiale resa possibile dalla massiva reticolazione della popolazione mondiale ha finito per creare il nuovo tipo di ambiente tecnogeografico associato in cui l'umanità è diventata, come il carbone,

una risorsa non rinnovabile (*Bestand*) [...] – al servizio una massiccia estrazione di plusvalore attraverso calcoli statistici (Stiegler, 2018, p. 197).

Ecco allora che il *Dasein* non è più, come vorrebbe Heidegger, «gettato nel mondo», bensì *estratto* dalla sua località e, conseguentemente, dividualizzato, ossia preparato per essere calcolato, anticipato, smembrato in dati da cui ricavare plusvalore. Si potrebbe perciò parlare di estrattivismo noetico (Moore, 2017, pp. 69-75), nella misura in cui ad essere catturati ed estratti dalla loro propria località sono gli elementi che compongono la vita noetica, dunque emotiva e cognitiva, degli individui, convertiti in tracce dividuali decontestualizzate e designificate, divenendo così la nuova materia prima estraibile del capitalismo globale (Royvroy e Stiegler, 2015, p. 115)

Qui la ragione estrattivista penetra nelle profondità del cervello umano e completa così il suo processo di colonizzazione della realtà: sembra proprio che ora tutto possa essere estratto, dall'economia politica attuale e in sua funzione. Inoltre, questo predominio nello sfruttamento delle risorse e il loro conseguente esaurimento rivela la dinamica necro-economica che sarebbe all'origine della bioeconomia come valorizzazione della Vita e della natura nel suo insieme. Sembra in effetti lecito parlare di necroeconomia nel senso che, sfruttando le risorse, il panestrattivismo neoliberale esaurisce non solo le fonti, ma anche le condizioni di riproduzione della vita nel suo ambiente e, di conseguenza, distrugge la proliferazione neghentropica della vita stessa a livello di tutte le scale cosmologiche. È del resto questo, per Stiegler, il significato più drammatico dell'Antropocene: la «perdita di mondo», la «assenza di epoca» e la «scomparsa delle località» rappresentano i tratti espressivi della sua sintomatologia.

In questo senso, l'insieme degli estrattivismi contemporanei diventa l'ultima tappa del movimento di separazione (Merlinsky e Serafini, 2021, pp. 11-15) che aveva già diviso la campagna dalla città, lo spazio-di-riproduzione (della vita) dallo spazio di produzione di beni e valori, gli stati

egemonici dalle colonie, il centro dalla periferia, i produttori dai mezzi di produzione, la vita reale dalla sua rappresentazione commerciale (spettacolo), gli abitanti del pianeta dai saperi e dai beni comuni necessari alla loro sussistenza, che vengono estratti dal mercato. In altre parole, si assiste a una sorta di *proletarizzazione generalizzata* del pianeta, nel senso stiegleriano del termine (Vignola, 2016). Una proletarizzazione antropica che ha accompagnato lo sviluppo della *mathesis universalis* cartesiana, concretizzatasi a suo tempo in un insieme di idee e prospettive sulla realtà che permisero di vedere il tempo come lineare, lo spazio come piatto e omogeneo, la “natura” come qualcosa al di fuori delle relazioni umane e il pianeta come un oggetto pronto per essere messo a valore – un pianeta proletarizzato, appunto.

4. *Ecologia e farmacologia della località*

A partire da *Dans la disruption*, Stiegler (2016) ha non solo ripetutamente indicato *Le tre ecologie* e più in generale l’ecosofia di Guattari come una delle principali fonti d’ispirazione della sua diagnosi dell’Antropocene, ma ha anche segnalato la necessità di un cantiere teorico che avesse l’obiettivo di articolare la farmacologia e l’organologia con le analisi dei territori esistenziali e le sfere ecologiche guattariane (Vignola, 2020a). La prematura scomparsa del filosofo ha però fermato tale elaborazione concettuale che, sebbene nei suoi lineamenti fondamentali appaia già data e in qualche modo consolidata, in certi aspetti particolari rimane incompiuta, con alcuni sentieri interrotti, come quello del *futuro della località*, in un mondo sempre più piattaformizzato e geolocalizzato, e della *microcosmologia*, prospettiva che nel corpus stiegleriano rimane appena abbozzata. In tal senso, piuttosto che provare a “unire i punti” del disegno drasticamente interrotto, quest’ultima parte dell’intervento intende segnalare le chances ma anche le possibili difficoltà concettuali del dialogo tra la dimensione

micropolitica dei territori esistenziali di Guattari e la proposta microcosmologica di Stiegler. Questo con l'obiettivo di raccogliere le componenti necessarie per l'approfondimento di un concetto di località non più ancorato alle varie forme di tradizione, identità, esclusività e autorappresentazione, bensì aperto alle trasformazioni e alle sfide psico e geopolitiche del futuro prossimo. Ciò significa ripensare la località – e se serve reinventarla – come milieu di condivisione di saperi, espressioni, linguaggi, sensibilità, desideri, responsabilità e responso-abilità, dunque come sede di alleanze, complicità, transiti che contrastino l'omogeneizzazione in atto, nonché la riduzione dei luoghi a nodi di geolocalizzazione algoritmica, e contribuiscano a renderci, come suggeriva Guattari, «contemporaneamente più solidali e sempre più differenti» (Guattari, 2013, p. 45).

Un primo dato, promettente e propositivo, della possibile complicità tra le due prospettive, è fornito dalla lettura stiegleriana dell'ecosofia. Se, con *Le tre ecologie*, Guattari inaugurava un pensiero ecologico plurale, basato sull'impossibilità di pensare l'inquinamento ambientale se non in termini di interdipendenza con altri tipi di crisi ecologiche (sociale, mediatica, mentale) che interessano i territori esistenziali, individuali e collettivi, questa stessa prospettiva ecologica, agli occhi di Stiegler, sembra segnalare una dinamica farmacologica, nella misura in cui propone di ripensare e risanare l'ecologia sociale e mentale sfruttando il potenziale emancipatorio delle stesse tecnologie mediatiche che si rivelano tossiche. A questo proposito, si potrebbe pensare all'ecosofia, che mira a reinventare la vita in tutti i suoi aspetti, come una farmacologia capace di invertire le tendenze tossiche della tecnologia in strategie di emancipazione socio-politica, estetica ed esistenziale, nell'ottica della configurazione di un'era che Guattari (2008) prefigurava come post-mediale. Più in particolare, per Guattari si trattava di reinventare il rapporto con la tecnologia per scongiurare il livellamento entropico delle differenze in atto, considerando che a scomparire non sono solamente le specie bensì anche i linguaggi, i gesti e i saperi, dunque, in termini stiegleriani, la noodiver-

sità, ossia i potenziali negantropici di una società e le località in grado di coltivarli. L'idea programmatica di Stiegler consiste allora nell'attribuire all'esteriorizzazione tecnica un valore di imprevedibilità e un potenziale di apertura all'alterità tali da innervare una cosmopolitica della località che rifletta l'equilibrio di solidarietà e differenza auspicato da Guattari:

Una località non è però una identità. Al contrario, è un processo di alterazione, di trasformazione e relazione con l'alterità, a sua volta costituito da località minori e multiple, e incluso in località più ampie. Per questo motivo la questione fondamentale concerne il metabolismo in cui consiste la località in quanto processo negantropico (ivi compreso nel suo livello più elevato, ossia la biosfera nella sua totalità, ormai divenuta tecnosfera). [...] La località così concepita è il motore della stessa differenza: essa non è costituita dalla propria identità [...] ma dal suo potenziale di differenziazione. (Stiegler e Internation, 2020, pp. 53-54)

Così, se nella località «la differenza è primaria», nel senso che il suo processo identificatorio è sempre legato all'esistenza di altri processi analoghi e dunque di altre differenze, la parola chiave per intendere la politica farmacologica stiegleriana è la relazionalità. La località è perciò in primis relazionale, dunque soggetta a variazioni, alterazioni, divenire che ne possono sempre trasformare il senso, a patto di non chiuderne il potenziale neghentropico e negantropico, come invece sembrerebbe avvenire sotto gli effetti del *platform capitalism*: «La rivalutazione delle località così concepite, ossia come fonti di negantropia e di anti-entropia (di processi metastabilizzati in forma di strutture sociali e di singolarità emergenti, sempre capaci di rimettere in causa ogni ordine costituito) richiede di ripensare il calcolo automatico e gli algoritmi su delle basi rinnovate di informatica teorica» (Stiegler e Internation, 2020, p. 55).

Questo era del resto il compito che Stiegler si era dato come obiettivo a medio-lungo termine, bruscamente interrotto dalla morte. Tale interruzione è perciò un primo ostacolo sulla via di una definizione matura della

località e della sua ecologia farmacologica. Inoltre, dal punto di vista più squisitamente filosofico, resterebbe da verificare la compatibilità teorica dell'intero impianto postfenomenologico (rispetto a Husserl) e postesistenziale (rispetto a Heidegger) di Stiegler con la micropolitica che innerva la sfera sociale e quella mentale dell'ecologia guattariana e che si basa sulla teoria degli affetti, degli stati intensivi del corpo e delle variazioni semiotiche che orientano i processi identificatori e i territori esistenziali. In altre parole, la scala "micro" della cosmologia stiegleriana non raggiunge il piano molecolare della micropolitica e dei suoi territori esistenziali. Più in particolare, la cosmologia di Stiegler può comprendere la micropolitica come una forma di relazione politica fluida, non rappresentativa e in azione al di sotto (micro) delle istituzioni politiche e governamentali nazionali, continentali e planetarie (meso e macro), ma non può vedere le variazioni molecolari dei comportamenti, degli enunciati, dei linguaggi, né tanto meno quelli che Deleuze e Guattari definivano «divenire minoritari» – divenire-animale, divenire-donna, divenire-impercettibile – e che rinviano a stati intensivi dei corpi e del linguaggio anteriori alla presa di forma di un'identità o di una soggettività politica definita (Deleuze e Guattari, 2017, pp. 284-430). È probabile che l'apparato postfenomenologico stiegleriano induca a escludere tale dimensione «molecolare» del divenire e della micropolitica in generale, specie se si ricorda che alla base di essa vi è la teoria spinozista degli affetti, utilizzata precisamente in chiave antifenomenologica, antiesistenzialista e antipsicoanalitica (Vignola, 2020b, pp. 107-112).

Nonostante ciò, e al netto di tale ostacolo epistemologico, resta aperta la possibilità di sperimentare la e le località a venire tra ecosofia e organologia-farmacologia, tanto sul piano più operativo e progettuale, quanto su quello più teorico ed euristico, cosmologico e microcosmologico. A tal proposito, da non trascurare sembra essere il fatto che, nell'ultimo periodo, l'elaborazione più teoretica e speculativa di Stiegler si intrecciasse con quella progettuale, dando luogo a testi ibridi che riflettevano l'assillo

del filosofo francese per il passaggio all'atto del pensiero (Stiegler, 2019; Stiegler e Internation, 2020).

Per quanto riguarda il piano progettuale, grazie alla sinergia dei numerosi attori delle reti animate da Stiegler – tra cui Digital Studies Network⁵ e Collettivo Internation⁶ –, ormai già da alcuni anni sono operativi due cantieri di sperimentazione territoriale farmacologica, ispirati alla postura ecosofica e votati allo sviluppo di una nuova arte di vivere e abitare, capace di articolare la diversità dei territori e, appunto, delle località in chiave neghentropica e negantropica: *Real Smart Cities*⁷ e *Internation*⁸. Un terzo cantiere, rappresentato dal progetto europeo *Networking Ecologically Smart Territories*, prevede approfondire le analisi svolte da *Real Smart Cities* in seno all'urbanismo e alla tecnologia digitale ed estenderle, anche grazie agli apporti territorialisti (Magnaghi, 2017), al campo più ampio dei territori periurbani ed extraurbani, rurali, insulari e arcipelagici (Stiegler, 2020), dai quali Stiegler auspicava si potessero sperimentare forme inedite di località. Così, anche se il filosofo del *pharmakon* non può più esserci, i suoi passi in direzione di un'ecologia plurale, basata sulla proliferazione neghentropica delle differenze, manterranno aperta la possibilità di pensare il futuro delle località, prendendosi cura di quelle presenti.

5 La rete *Digital Studies*, composta da docenti e ricercatori universitari di un'ampia gamma di discipline, umanistiche e scientifiche, ha come obiettivo generale analizzare le condizioni nelle quali le tecnologie digitali riconfigurano i saperi nelle loro forme più svariate: dai saperi e le epistemologie disciplinari ai saperi quotidiani, estetici e artistici. Cfr. <https://digital-studies.org/wp/en/>; Stiegler, 2014.

6 Il Collettivo Internation, che raduna scienziati, economisti, filosofi, sociologi, artisti, ecc., viene creato a Londra nel 2018 con il compito di rivolgere alle Nazioni Unite una serie di proposte per ripensare il lavoro nel XXI secolo su nuove basi teoriche e pratiche. Il libro *L'assoluta necessità* (Stiegler et al., 2020) ne rappresenta il documento programmatico.

7 <http://realms.eu/about/>. Progetto finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie actions (grant agreement No.777707).

8 Cfr. www.internation.world.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAILLY F. e LONGO G., *Biological organization and Anti-Entropy*, in «Journal of Biological Systems», 17, 1, 2009, pp. 63-96.

BARANZONI S. e VIGNOLA P., *Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el Capitaloceno*, in «Revista Ñawi: arte diseño comunicación», 5, 2, 2021, pp. 45-63.

BERNS T. e ROUVROY A., *Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation: le disparate comme condition d'individuation par la relation?*, in «Politique des algorithmes. Les métriques du web. RESEAUX», 31, 77, pp. 163-196.

DELEUZE G. e GUATTARI F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.

DERRIDA J. e STIEGLER B., *Ecografie della televisione*, Milano, Cortina, 1997.

GUATTARI F., *Le tre ecologie*, Casale Monferrato, Sonda, 2013.

GUATTARI F., *Du postmoderne au postmédia*, in «Multitudes», 2008/3, 34, pp. 128-133.

MAGNAGHI A., *La conscience du lieu*, Parigi, Eterotopia France, 2017.

MERLINSKY G. e SERAFINI P. (a cura di), *Arte y ecología política*, Buenos Aires, UBA, 2021.

MOORE G., *Dopaminergic and Disadjustment: Addiction and Digital Capitalism*, in V. BARTLETT e H. BOWDEN-JONES (eds.), *Are We All Addicts now? Digital Dependence*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017, pp. 69-75.

ROUVROY A. e B. STIEGLER, *Le régime de vérité numérique*, in «Socio», 4, 2015, pp. 105-132.

ROSS D., *Psychopolitical Anaphylaxis. Steps Towards a Metacosmics*, London, Open Humanities Press, 2021.

SOUSA SANTOS B., *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires, CLACSO y Prometeo Libros, 2010.

STIEGLER B., *La Technique et le Temps I. La faute d'Epiméthée*, Galilée, Paris, 1994.

STIEGLER B., *Five Hundred Millions Friends. The Pharmacology of Friendship*, in «UMBR(a): TECHNOLOGY», 2012, pp. 59-75.

STIEGLER B. (a cura di), *Digital Studies. Organologie des savoirs et technologies de la connaissance*, FYP, Limoges, 2014.

STIEGLER B., *Perdus dans la disruption. Comment ne pas devenir fous*, Paris, Les liens qui Libèrent, 2016.

STIEGLER B., *Qu'appelle-t-on panser? 1. L'immense régression*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018.

STIEGLER B. *La società automatica 1. Il futuro del lavoro*, Milano, Meltemi, 2019.

STIEGLER B. e INTERNATIONAL C. (a cura di), *L'assoluta necessità. In risposta ad António Guterres e Greta Thunberg*, Milano, Meltemi, 2020.

STIEGLER B., *L'archipel du vivant*, in «Etica&Politica-Ethics&Politics», XXII, 2, 2020.

STIEGLER B., *Technics and Time 4. Faculties and Functions of Noesis in the Post-Thruth Age*, translated by D. Ross. 2021.

VIGNOLA P., *L'animale proletarizzato. Stiegler e l'invenzione della società automatica*, in «Aut Aut», 371, 2016, pp. 16-30.

VIGNOLA P., *Ecartographies. Une analyse pharmacologique du Capitalocène*, in «Études Digitales», 9, 2020a.

VIGNOLA P., *L'ipermateriale di Bernard Stiegler in dialogo-virtuale e interrotto-con l'incorporeo deleuziano*, in «Esercizi Filosofici», 15, 2020b, pp. 98-114.

MARCO MAGGIOLI¹

ARCHIVI, GEOGRAFIE E RACCONTO

Andando un po' a tentoni, aveva imparato a controllare il decentramento, il dispositivo di basculaggio, lo *Scheimpflug*, prima di lanciarsi in quella che doveva occupare la quasi totalità dei suoi studi artistici: la fotografia sistematica dei manufatti del mondo. Procedeva in camera sua, di solito con luce naturale. Gli schedari, le pistole, le agende, le cartucce per la stampante, le forchette: nulla sfuggiva alla sua ambizione enciclopedica di costituire un catalogo esaustivo degli oggetti di fabbricazione umana dell'età industriale.

Michel Houellebecq, *La carta e il territorio*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 31-32.

1. *Introduzione*

Jed Martin, il protagonista principale de *La carta e il territorio* di Michel Houellebecq – un romanzo-enciclopedia che tratta di fotografia, cartografia, arte, paesaggio, urbanistica, geografia, turismo, informatica, artigianato ed economia – l'io narrante a cui si riferisce la citazione qui riportata, abbandona il disegno per la fotografia al momento del suo ingresso alle Belle Arti di Parigi a seguito della scoperta, avvenuta per caso nella soffitta del nonno, di una vecchia macchina fotografica in perfette condi-

¹ Dipartimento di studi umanistici. Università Iulm, Milano. marco.maggioli@iulm.it

zioni. Il frutto del suo lavoro, oltre undicimila foto, sarà rigorosamente archiviato e conservato nei vari formati digitali disponibili. Qualche tempo dopo, la folgorazione estetica per le carte stradali *Michelin Départments* e *Michelin Régions* indurrà Jed a fotografare, archiviare ed esporre non più singoli oggetti appartenenti alla sua vita, ma carte stradali o loro porzioni e la carta *Michelin*, «oggetto utilitaristico, inutilizzato per eccellenza [...], divenne il veicolo di iniziazione a ciò che *Libération* chiamò senza vergogna la ‘magia del territorio’» (ibid. p. 73).

In questi brevi passaggi due elementi ci sembrano di estremo interesse. Il primo ha a che vedere con l’idea che l’archivio può essere considerato come parte attiva di un processo di ricerca-azione e di ricerca-creazione basato su pratiche che, per rimanere alla ricerca geografica italiana, si rivolgono alla scoperta di ciò che può essere reso “patrimoniale” (Rossetto, 2005; Azzari, 2011, Cassi e Meini, 2010; Leonardi, 2017; Varotto, 2019; Morri, 2020; Dai Prà e Fornasari, 2021)². «La fotografia sistematica dei manufatti del mondo» che Jed produce incessantemente contribuisce a colmare «l’ambizione enciclopedica di costituire un catalogo esaustivo degli oggetti di fabbricazione umana dell’età industriale» e rafforza, allo stesso tempo, la «mitologia dell’oggetto fotografico [...] archivio positivo» (Tanca, 2015). L’archivio costituisce qui una componente rilevante di quella che Paul Ricoeur, come vedremo, definisce *scritturalità*, quel racconto memoriale di una territorialità in divenire di cui il «documento diviene traccia, vale a dire [...] ad un tempo un resto e un segno di ciò che è stato e non è più» (Ricoeur, 1988, p. 10).

Il secondo elemento ha a che vedere invece con l’idea che la rappresentazione, nel caso di Houellebecq/Jed una meta rappresentazione – ossia la fotografia della cartografia *Michelin* – può essere addirittura più inte-

2 Proprio nel senso della patrimonializzazione vale la pena indicare qui per altri versi la collezione della Fondazione Mast (Manifattura di Arti, Sperimentazione e Tecnologia) di Bologna che ha creato appositamente lo spazio della Biennale dedicata alla fotografia dell’industria e del lavoro. Si veda a questo proposito <https://www.mast.org>.

ressante del territorio in sé. Questo interesse non si esprime solamente nella possibilità di scomporre “il tutto” in figure, linee, colori, *frame*, ma anche nel fatto che a partire da questa suddivisione «il reale è prodotto [...] da cellule miniaturizzate, da matrici e memorie, da modelli di comando – e da questo può essere riprodotto un numero indefinito di volte» (Baudrillard, 2021, p. 60). Non sarà forse un caso che Jed Martin diventerà un artista internazionalmente riconosciuto nel momento in cui la mostra fotografica riguardante le carte stradali *Michelin* prenderà il titolo “La carta è più interessante del territorio”³, quasi a testimoniare che «la mercificazione, del territorio, presuppone la [sua] cosificazione» (Farinelli, 2009, p. 34) in cui il simulacro (il film, la foto, la carta) precede il territorio e consiste «non solo nell’anteporre alla realtà l’immagine cartografica, il disegno topografico, ma anche nel pretendere che la prima discenda dalla seconda, in base a quel che potrebbe chiamarsi (mutuando l’espressione dalla critica dell’opera di Cervantes) ‘il principio della realtà sufficiente’» (ibid.).

Entrambe, immagine fotografica e cartografica, tanto nella finzione del romanzo di Houellebecq quanto nella prassi di ricerca, sono il frutto di una catena di scelte. L’insieme di queste opzioni, su cui si trovano a operare singoli e collettività, si dimostrerà particolarmente evidente nel caso dei “fotografi coloniali” (Mancini, 2000), quando la fotografia, come la cartografia, inizierà a svelare il “paesaggio”, ma soprattutto a mettere ordine, a categorizzare, a trasmettere e comunicare informazioni quali forme di controllo e di appropriazione della spazialità. E l’immagine (quella fissa e quella in movimento) sarà lo strumento attraverso

3 Per una lettura sulla prospettiva geografica del lavoro di Houellebecq, e in particolare su questo romanzo, si veda quanto discusso in (Quaini, 2015). Sul tema invece della carta che precede il territorio si veda tra gli altri, quanto specificatamente contenuto in (Lukinbeal, 2004). Sul versante geografico è imprescindibile il riferimento a (Tanca, 2020, si veda in particolare il capitolo 2) soprattutto in relazione all’idea delle simulazioni di territorialità.

il quale si ridurrà «a dato istantaneamente ed obiettivamente prodotto ciò che prima era il risultato di un processo conoscitivo soggettivamente fondato e consapevolmente determinato dal punto di vista sociale» (Farinelli, 1992, p. 208).

Questa idea di una rappresentazione visuale che, al pari di quella cartografica, possa risultare completa e totalizzante, uno sguardo che tutto misura “scientificamente” restituendo una testimonianza esaustiva, fedele, imparziale e definitiva della “realtà”, si è alimentata per oltre un secolo in geografia tenendo in scarsa considerazione l’idea che la scena raffigurata è in grado invece di assumere una sua reale significazione solamente grazie a una drammaturgia, alla trascrizione al suolo cioè di un *dràma*, all’iscrizione spaziale di una storia (Turco, 2010, p. 190)⁴. Le immagini, fisse o in movimento, non documentano solamente la fisicità costitutiva del territorio, ma sono il frutto di una concatenazione di opzioni e il risultato di narrazioni, contesti culturali e punti di vista che si costruiscono attorno a luoghi, paesaggi e situazioni alludendo a qualcosa che si colloca al di là dell’esperienza immediata⁵.

La forza delle rappresentazioni consiste così nel costruire visioni del mondo e «dopo aver affrontato la ragione cartografica in un prolungato corpo a corpo, è venuto il momento per il discorso geografico di misurarsi con nuovi rivali: l’immagine fotografica, in primo luogo, poiché vanta diritti di primogenitura, senza però trascurare l’immagine cinematografica e il dilagante universo delle immagini digitali» (Guarrasi, 2006, p. 717).

4 Riguardo alla differenza tra luogo cartografabile e rappresentato (*topos*) e luogo esistenziale (*chora*) si veda quanto indicato in (Berque, 2019). Tutti i luoghi, dice Berque possiedono contemporaneamente entrambe le dimensioni (quella della spazialità e quella della territorialità), ma la modernità è stata solo cartografica. Si veda su questo, su tutti Farinelli (2009).

5 Sul rapporto tra immagine fotografica e filmica da un lato e rappresentazione cartografica e archivio dall’altro le sollecitazioni sono numerose. Sul nesso tra cartografia e cinema, tra gli altri (Conley, 2007; Castro, 2011, Avezzi, 2013), in relazione al rapporto tra archivi, cartografie e film cfr. Castro (2009 e 2011).

In questo contributo, a partire dalla considerazione che l'archivio in quanto tale e quello audiovisivo delle grandi imprese nazionali nello specifico costituisce un serbatoio di interesse geografico, ci occuperemo di analizzare il ruolo svolto dal cinema d'impresa nel racconto e nella descrizione dei cambiamenti impressi alla territorializzazione nazionale dagli anni Cinquanta in poi. In questa fase, la nascente comunicazione aziendale inizierà a porre al centro delle proprie strategie le questioni riconducibili al luogo, al paesaggio e all'ambiente quali configurazioni che, ancor prima di essere "trasformate", necessitano di un racconto che, pur nella retorica della comunicazione, evidenzia i nessi ineludibili tra rappresentazione del mondo e pensiero che contribuisce a generarlo.

2. Gli archivi audiovisivi delle imprese come fonte di analisi geografica

La pratica dell'archiviazione, esemplificata nel minuzioso lavoro che Jed produce nel corso del tempo, possiede un forte contenuto informativo e comunicativo ed è di particolare interesse se letta e interpretata anche in chiave geografica nella prospettiva dell'immenso serbatoio memoriale e territoriale costituito dagli archivi audiovisivi e fotografici in generale e delle imprese industriali italiane in particolare in cui «la produzione di senso paesistico si ancora alla materialità dello spazio invece: forme e profili del costruito, volumi, composizioni, funzioni espletate, arredo urbano, vuoti e pieni, angoli e linee, sagome, curvature, coloriture, sfumature» (Turco, 2010, p. 198).

Questa messa in immagine della materialità dello spazio geografico, che a prima vista sembra essere l'aspetto meno confutabile dell'agire territoriale, risulta invece solo una circostanza, sovente retorica, a cui la comunicazione filmica d'impresa farà spesso riferimento fin dalle sue origini per ricondurre su un piano narrativo e visuale modernista le azioni di trasfor-

mazione delle territorialità preesistenti⁶. Quasi che, per dirla con Berque, il lavoro, quello di tipo agricolo in particolare, retaggio di un passato che mai più ritornerà, venisse rimosso, espulso, a tutto vantaggio della sua “messa in immagine”: residuo arcaico che lascia spazio ad un tempo liberato in cui è l’inscindibile connubio tra macchina e umano a “costruire” paesaggi e territori in nome della modernità (Berque, 2019 e 2021)⁷. In questo meccanismo di incorporazione del lavoro della macchina a quello umano, paesaggi, luoghi e ambienti assumono – con significative eccezioni rintracciabili storicamente, come vedremo, in alcuni filmati Olivetti – la circostanza di mero sfondo situato alla cui costruzione contribuiranno in maniera decisiva le imprese nazionali. La società diventa autonoma in relazione ai suoi paesaggi, perdendo ogni riferimento legato alla loro univocità considerandoli sovente come semplici “sfondi” del marketing pubblicitario, del tutto slegati dalla storicizzazione dei gruppi sociali territorializzati. Luoghi, ambienti e paesaggi si oggettivizzano come se la loro trasformazione non fosse l’opera perenne dell’azione umana.

Nell’arco temporale che dalla fine degli anni Cinquanta conduce agli anni Settanta si assiste, in Italia come in Europa, alla massima esposizione e produzione, quantitativa e qualitativa, della rappresentazione filmica e fotografica d’impresa. Si tratta degli anni in cui, come è noto, si avvia il grande processo di costruzione della territorialità nazionale nel corso del quale grandi realtà aziendali in ordine a domini strategici quali il settore automobilistico, la cantieristica navale, il siderurgico, il minerario-agricolo, la chimica industriale e l’elettrico (Fiat, Olivetti, Eni, Montecatini, Pirelli, Ansaldo, CNEN ecc.) realizzano, accanto alle trasformazioni di cui saranno protagoniste, una considerevole serie di documentari e film

6 In questo senso, vale la pena richiamare qui solo di passaggio le retoriche sulla salvaguardia dell’ambiente e della sostenibilità di cui sono infarcite molte delle pubblicità contemporanee di grandi imprese nazionali e internazionali dell’energia.

7 Per altri versi, si veda anche Gadda (1964, pp. 166-173).

ascrivibili al cosiddetto cinema tecnico-industriale⁸. Tali produzioni, al di là delle specifiche articolazioni e tramature discorsive che le caratterizzano, costituiscono una preziosa rappresentazione delle complesse relazioni tra società, culture, economie e poteri entro il processo di modernizzazione nazionale, custodendo una variegata sedimentazione di “sapere territoriale”, nella duplice polarità di «dominio dell’ambiente e coesistenza in esso» (Latini, 2011a; 2011b).

Tra i nuclei particolarmente sensibili di queste articolazioni vi è quello inerente allo sfruttamento intensivo dell’ambiente⁹ e, successivamente,

8 Accanto a queste realizzazioni, affidate a grandi registi come Alessandro Blasetti, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi, Vittorio de Seta, Cecilia Mangini, Joris Ivens, Paolo e Vittorio Taviani, Tinto Brass, Valentino Orsini, Gillo Pontecorvo, Folco Quilici, Nelo Risi e altri, le grandi imprese nazionali affidarono la scrittura e/o il commento a nomi come Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Alberto Ronchey, Tonino Guerra. Proliferarono inoltre riviste aziendali come, ad esempio, per Eni la rivista aziendale *Il Gatto Selvatico* (1955) affidata ad Attilio Bertolucci o *Il chilowattora* (1952) per l’Azienda Elettrica Milanese. Il quadro delle modalità espressive si comporrà ulteriormente di esposizioni artistiche, di quotidiani, oltre all’apertura delle sezioni cinema dell’Olivetti, della Fiat, della Montecatini, Edisonvolta, dell’Italsider, della Finsider, della Edison già a partire dal 1951, mentre altre imprese (Pirelli, Alfa Romeo, Falck, Farmitalia, Bassetti ecc.) affideranno le loro realizzazioni a società di produzione cinematografica esterne all’impresa.

9 Si veda quanto contenuto in <https://greenatlas.cloud>. Tra i documenti visivi relativi al rapporto tra attività industriali e contesti territoriali e umani dei primi anni Sessanta si rimanda ad *Acciaio tra gli ulivi* di Giovanni Paolucci del 1962 (Archivio Nazionale del Cinema d’Impresa) e *Acciaio sul mare* di Valentino Orsini del 1964 (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico). Nel primo di questi documentari, si descrive nascita del tubificio presso l’Italsider a Taranto e le conseguenti trasformazioni del territorio da area rurale a industriale. Nel secondo documentario, realizzato con fonti fotografiche e materiali di repertorio dell’archivio storico e della cineteca Italsider, si racconta la storia della siderurgia italiana e sull’industria Italsider, dalla fine dell’Ottocento, con i primi altiforni del 1897 a Piombino e del 1902 a Portoferraio, passando attraverso le due guerre mondiali, fino alla metà degli anni Sessanta con il moderno indirizzo della siderurgia sul mare per una produzione più a basso costo. In quegli anni a Cornigliano, Piombino, Bagnoli e Taranto sorgono nuovi e più potenti impianti, cambiando per sempre la vita e le abitudini degli abitanti.

tra la fine degli anni Sessanta e tutti i Settanta, quello che investe tematicamente i rischi ambientali generati dall'incremento esponenziale dei consumi energetici e, conseguentemente, il primo affiorare di proposizioni esplicitamente ecologiche all'indomani del disastro di Seveso¹⁰.

L'insieme di queste rappresentazioni filmiche e fotografiche costituisce oggi un *corpus* documentale preziosissimo (Maggioli, 2011; Sergio, 2015) non solo in vista di una ricostruzione storica dei processi di industrializzazione nel nostro Paese, ma anche nella direzione di un'indagine più specificatamente riconducibile ai processi costitutivi, configurativi e ontologici della territorialità alla scala nazionale¹¹. In sostanza, sembra di poter dire che nel quadro delle complesse trasformazioni territoriali le imprese concepiranno, guideranno e attueranno anche un mutamento al contempo "culturale e spirituale" del tutto funzionale all'azione di trasformazione oggettuale, al fine di giustificare e accompagnare il grande progetto di ricostruzione nazionale. L'atto di trasformazione del territorio assume così un significato "ideologico e proiettivo" che si pone su un piano che va oltre la concezione materialistica, per assumere il profilo di una vera e propria "geografia ulteriore" dove il programma è il simbolo e

10 Si veda anche a questo proposito quanto presente in <https://greenatlas.cloud> e tra gli altri, il documentario *Veleni d'Italia* di Ugo Adilardi, Massimo Crippa, Ansa-no Giannarelli, Paolo Morico e Carla Simoncelli del 1976 (fonte: AAMOD) dove si pone la questione della nocività industriale a partire dall'incidente di Seveso di cui se ne offre una ricostruzione attraverso immagini cinematografiche e fotografiche e grafici. L'audiovisivo raccoglie la testimonianza di Laura Conti, oltre a quelle di sindacalisti, esponenti politici, scienziati.

11 È evidente che questa congiunzione tra processi costitutivi della territorialità e rappresentazione non è solamente rilevabile alla scala nazionale, ma investe processi di scala internazionale. Solo per fare qui un esempio, «la *General Electric* dal 1915 al 1970 produce più di 1.000 pellicole da 16 mm e la produzione statunitense dal 1917 agli anni Settanta conta circa 400.000 film» (Latini, 2016, p. 80). Per un quadro non certamente esaustivo delle produzioni filmiche a scala nazionale nelle articolazioni tematico-territoriali dell'urbano, delle coste e dell'extraurbano si veda quanto contenuto in <https://greenatlas.cloud>.

dove l'oggetto è lo spirito. La costruzione immaginifica di questa "geografia ulteriore" è affidata a scrittori, registi, artisti e altri intellettuali a cui viene consegnato il compito di costruire e narrare il mondo del domani dove la dimensione narrativa illustra la magnificenza, la meraviglia, l'efficacia e l'efficienza dell'azione trasformativa: un fare che non esclude, anzi incorpora un "dire"¹².

È in questa direzione, che la contaminazione tra ricerca geografica e produzione audiovisiva, tra metodologie visuali e analisi spaziale trae fondamento perché è a partire da questo insieme di relazioni, che non si limita all'identificazione e alla catalogazione di ciò che è presente, che è possibile assumere problematicamente il nesso tra gli attori della trasformazione territoriale, le loro modalità di azione e gli strumenti del racconto e della comunicazione.

3. *Archiviazione, informazione, comunicazione*

Il tema degli archivi – da quelli cartografici e fotografici, a quelli filmici e sonori, da quelli familiari e personali, a quelli dei grandi enti pubblici e privati – è emerso dall'inizio degli anni Duemila come un fertile campo di ricerca per le scienze sociali e, per la geografia umana in modo particolare, anche quale chiave interpretativa nel tentativo di una decolonizzazione del pensiero, della conoscenza e delle pratiche della ricerca non solo in chiave storico-geo-cartografica (Hanlon, 2001; Lorimer, 2003b; Yusoff, 2007; Dwyer e Davies, 2009; Lorimer, 2009; Ogbon, 2011; Rose, 2011; Esson et al., 2017; Ferretti, 2019)¹³. Questa "riscoperta" del signi-

12 Su questo punto, e in particolare sull'uso della descrizione letteraria quale forma che anticipa e accompagna le trasformazioni territoriali, nello specifico dell'ex Unione Sovietica, si veda quanto contenuto in Maggioli, Turco, Tanca, Fracasso e Morri (2020).

13 Sullo stretto rapporto tra l'idea dell'archivio e la geografia positivista un esem-

ficato e dell'utilità dell'archivio, associata alla prospettiva di analisi che ne deriva, si manifesta in un quadro storico e tecnico in cui l'archivio è passato dall'essere luogo fisico di raccolta e conservazione del materiale, a luogo spesso "virtuale e remoto", in rete, facilmente accessibile e fruibile (Sergio, 2015).

L'archivio, come Paul Ricoeur e Michel de Certeau hanno diffusamente argomentato, non è tuttavia solo un luogo fisico – in cui la deposizione dei materiali costituisce «la condizione di possibilità di istituzioni specifiche votate alla raccolta, alla conservazione, alla classificazione di una massa documentaria, in vista della consultazione da parte di persone abilitate» (Ricoeur, 2003, p. 235) – ma rappresenta, forse ancor prima, un "luogo ulteriore" nel quale, e a partire dal quale, si esercita quella che, come ricordavamo, Ricoeur definisce *scritturalità*, il momento cioè in cui «l'operazione storiografica fa il suo ingresso nella scrittura» (Ricoeur, 2003, p. 234). L'archivio produce cioè una nuova scrittura della spazialità che si occupa di veicolare e ri-trasmettere operando una sua ri-formalizzazione che si produce prima ancora dell'atto tecnico-giuridico della conservazione repertoriale. In questa direzione, la *scritturalità* dell'archivio si presenta come un racconto per mezzo del quale si produce una formalizzazione testimoniale della memoria pubblica e privata. Si tratta, nota ancora Ricoeur, di un processo culturale «che segna un punto di rottura su un percorso di continuità» (ivi).

Da un altro punto di vista, è noto come per Foucault gli archivi rappresentino uno dei luoghi istituzionali della formazione delle pratiche

pio a cui vale la pena solo accennare riguarda *Les Archives de la planète*, il grande archivio fotografico e filmico immaginato e realizzato dal banchiere e filantropo Albert Kahn e affidato a un geografo come Jean Brunhes (1869-1930) che lo diresse a partire dal 1912. Per un'analisi di maggiore dettaglio si rimanda a (Robic, 1993; Rohdie, 1997; Castro, 2008; Tanca, 2015; Werner, 2015). Sul rapporto tra Archivio del Pianeta e cinema utili riferimenti in Amad (2001 e 2010). Sulla rappresentazione invece filmica rintracciabile negli archivi dell'Istituto Luce, e segnatamente rispetto alla produzione dell'ideale fascista del paesaggio, si veda, dal versante geografico, quanto contenuto in Caprotti e Kaïka (2008).

discorsive. Anche in questa accezione l'archivio non è solo identificabile come collezione passiva del materiale del passato, ma diventa esso stesso un dispositivo attivo di enunciazione (Foucault, 1999). L'archivio è cioè un *a priori* storico: «non di verità che potrebbero non venire mai dette, ma di una storia che è data, perché è quella delle cose effettivamente dette»; un *a priori* che non sfugge alla storicità in quanto «non costituisce una struttura intemporale al di sopra degli avvenimenti; si definisce come l'insieme delle regole che caratterizzano una pratica discorsiva: non come regole che si impongono dall'esterno, ma come implicate proprio in ciò che collegano» (ibid., p. 171). Quello dell'archivio è così l'esito di un “discorso sul mondo”,

Per altri versi, ci ricorda ancora Derrida, il termine *arché* sta a indicare, al tempo stesso, il cominciamento e il comando: «questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, là dove le cose cominciano – principio fisico, storico o ontologico – ma anche il principio secondo la legge, là dove uomini e dèi comandano, là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale, in quel luogo a partire da cui l'ordine è dato» (Derrida, 1996, p. 11)¹⁴.

L'archivio dunque è il luogo dove l'informazione di localizza, dove il reperto originale viene conservato, l'informazione catalogata e preparata per un uso futuro, e allo stesso tempo è il luogo entro cui, chi vuole produrre un certo tipo di conoscenza “validata” del passato, deve rivolgersi per operare una *re-inscrizione* e una *ri-produzione* della storia e delle territorialità. Al tempo stesso gli archivi producono una serie di contraddizioni (Ogbon, 2011; Withers, 2002 e 2011): possono essere considerati luoghi della memoria e della sua perdita, luoghi del potere e della debolezza, luoghi della noia e della eccitazione della scoperta.

14 Va ricordato che il testo di Derrida non riguarda esattamente l'archivio quanto alcuni concetti ad esso strettamente correlati come il potere, la legge, la storia e la psicoanalisi.

Dal nostro punto di vista, l'archivio è uno “spazio-comunicazionale e informativo” dove si formalizza la produzione delle rappresentazioni territoriali.

4. *Fabbriche*

La territorialità, come sappiamo, si organizza e si costruisce nel corso del tempo grazie al lavoro degli esseri umani (Raffestin e Bresso, 1979) attraverso un lavoro fatto di pensiero e di pratiche, specifico e infungibile, che riflette e si nutre dell'agire territoriale. Un lavoro organizzato socialmente e orientato culturalmente secondo contenuti tecnici più o meno accentuati. Un lavoro scandito da temporalità plurali, distribuzioni spaziali non solo paratattiche ma liminari (Turco, 2011). Un lavoro, infine, che produce esiti sempre di natura simbolica, anche quando il prodotto assume, materialità di un oggetto, di una costruzione o di una localizzazione. La territorialità industriale non si limita pertanto alla sola materialità, al solo *topos*, al dato empirico, visibile ed esperibile, essa è anche *chora*, relazionalità, ricettacolo e matrice di azioni: essa è il frutto della relazione, ecologica, tecnica e simbolica tra esseri umani e superficie terrestre.

Questi processi di reificazione, ossia di costruzione fisica dei territori si basano su due livelli. Un primo livello, che riguarda l'insieme delle sistemazioni di tipo “ingegneristico” che esprimono un sapere tecnico-scientifico, ha a che fare con la spazializzazione delle forme fisiche. Questo sapere tecnico si organizza in disposizioni pratiche e funzionali utili al raggiungimento di uno scopo che, nel nostro caso, riguarda le trasformazioni del territorio in senso industriale. Tale dimensione progettuale e operativa che fa perno sulle tecniche, a cui viene affidato il compito di “costruire il mondo del domani”, non può essere disgiunta da una componente narrativa in grado di illustrarne l'efficacia e l'efficienza: un fare che, come si diceva, non esclude, anzi incorpora, un “dire”.

Il secondo livello di questa *geograficità* assume connotazioni assiologiche – un insieme cioè ordinato di valori concretamente materializzati nelle cose – che si esplicitano attraverso percorsi testimoniali, evocativi e sperimentali (Turco, 2010) che le grandi imprese del paese individueranno quale modalità attorno a cui far ruotare l'intera impalcatura territoriale. Accanto, e forse ancor prima della trasformazione cosale del territorio, le imprese nazionali si occuperanno infatti di una trasformazione ancora più profonda che riguarderà la produzione e la narrazione di storie e vicende che avranno come protagonisti gli operai, i processi produttivi, le macchine, i contesti urbani, la natura, la salute, la vita in fabbrica e quella domestica, gli oggetti prodotti e il processo che porta alla loro costruzione. L'insieme di queste *performance narrative* contribuirà a dare forma, contenuto informativo e senso non solo all'oggetto, ma soprattutto a territori altrimenti generici e la messa in paesaggio agirà da medium comunicativo, “in-formando” il racconto, attribuendo cioè senso, forma e contenuto informativo allo stesso.

La territorializzazione prodotta dalle grandi imprese nazionali si fondeva in primo luogo sulle trasformazioni materiali della superficie terrestre, ma essa si sostanziava anche in un “dispiegamento esistenziale” in grado di oltrepassare la definizione geometrica dei corpi e delle azioni ordinarie, non producendo una *reductio* dello spazio della fabbrica a pura dimensione oggettuale come vedremo in particolare nel caso della Olivetti a Pozzuoli¹⁵.

La territorializzazione industriale ha dunque un carattere ecosimbolico, nel senso che implica un'appropriazione della superficie fisica al contempo

15 In questa direzione di particolare interesse è la riedizione, con l'aggiunta di nuovi scritti della *Città dell'uomo* (1960) di Adriano Olivetti da parte di Edizioni Comunità (Olivetti 2015). Lo stesso volume, che raccoglie gli scritti e i discorsi di Olivetti nel corso degli anni Cinquanta, avevano avuto una prima riedizione nel 2001 a testimoniare dell'attualità sociale, politica dell'esperienza olivettiana in chiave strettamente territoriale e ambientale. Nello specifico di Pozzuoli si rimanda al paragrafo *Ai lavoratori di Pozzuoli* (pp. 120-129). Cfr. inoltre (Olivetti, 2012 e 2015).

di ordine materiale (la reificazione) e semantica (la storiografia e le narrazioni che accompagnano la reificazione), un'organizzazione e un'interpretazione del mondo, un ecosistema (un sistema ambientale) e un etosistema (un sistema etico) che si riferiscono ad una verità che trascende questo insieme e che gli conferisce continuamente senso.

Questo significa, per quanto ci riguarda, che l'ecosimbolicità della fabbrica non ha niente a che vedere con la neutralità del punto di vista della scienza moderna; essa implica un'etica, perché tutti i luoghi, anche quelli del lavoro in fabbrica, come ben aveva intuito Olivetti, sono sempre caricati di valori umani. Al contrario, gli atti della pianificazione che non tengono conto di questa relazione etica che gli esseri umani hanno con i luoghi, alla scala del quartiere così come a quella della fabbrica, finiscono per produrre mondi inabitabili dal punto di vista ecosimbolico, il che non significa, ovviamente, che non lo siano da un punto di vista puramente biologico. Una costruzione, di qualunque tipo essa sia, la cui tecnica si basasse esclusivamente sulla sua funzionalità, sarebbe largamente inumana.

5. *Narrare per immagini: il paesaggio e la fabbrica Olivetti a Pozzuoli*

Quando Adriano Olivetti decise di realizzare un nuovo stabilimento di produzione di macchine calcolatrici a Pozzuoli – nel quadro dei progetti di pianificazione sociale immaginati dal Movimento Comunità per offrire posti di lavoro nell'Italia meridionale cercando dunque di contrastare i fenomeni migratori dal Sud al Nord¹⁶ – affidò il progetto all'architetto e intellettuale napoletano Luigi Cosenza¹⁷ a cui chiese di creare corpi fabbrica dotati di ampie finestre verso il mare e verso il

16 Si veda tra gli altri quanto contenuto nel film *Sud come Nord* (1957, Archivio storico Olivetti).

17 Adriano Olivetti e Luigi Cosenza si erano già incontrati agli inizi degli anni Quaranta perché Olivetti aveva già scelto Cosenza come architetto per stendere uno

parco (progettato da Pietro Porcinai)¹⁸ così da rendere più “gradevole” e “bello” il luogo di lavoro (Cosenza, 2005). Così racconta la voce fuori campo di Muzio Mazzocchi Alemanni nel film *Sud come Nord*¹⁹: «ai margini di Pozzuoli, la zona industriale. I pesanti volumi, le massicce strutture sembrano volersi imporre al dolce paesaggio mediter-

studio per il Piano regionale della Campania in virtù dei rapporti che lo stesso Cosenza aveva con il gruppo dei razionalisti di Casabella e con lo stesso Le Corbusier. La storia della fabbrica a Pozzuoli inizia in realtà nel 1951, anno in cui Olivetti affida l’incarico (sull’avvio dei lavori della fabbrica di Pozzuoli utili spunti in *Settimana Incom* 9.11.1951, Istituto Luce consultabile in <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?temi=%22Industria%20Olivetti%22&activeFilter=te> mi. Relativamente alla figura di Luigi Cosenza (per approfondimenti anche bibliografici si rimanda a <https://www.archivioluigicosenza.it>) vale la pena ricordare qui il sodalizio professionale con l’architetto viennese Bernard Rudofsky con il quale non solo Cosenza era amico (Rudofsky all’epoca studiava la casa mediterranea), ma progettarono insieme due case, una delle quali è la villa a Positano (Ponti, 1937) dove l’attenzione al rapporto tra natura e abitare è centrale. Il volume *Architettura senza architetti: una breve introduzione alla architettura non-blasonata*, a cura di D. de Filippis, Napoli, Editoriale Scientifica, 1977 (*Architecture without architects*, 1964) di Rudofsky parlava direttamente all’anima dei lettori, una generazione che aveva l’esperienza, alla scala 1/1, delle conseguenze che le tesi del Movimento Moderno comportavano nella loro traduzione concreta sull’ambiente costruito. Augustin Berque nella sua nota distinzione tra *pensiero paesaggista* e *pensiero del paesaggio* sottolinea come l’architettura senza architetti di cui parla Rudofsky può essere considerata non solo come l’espressione di un “dubbio” rispetto all’ideologia dominante in architettura, ma anche come la traduzione in architettura di quelle *società paesaggistiche* abbia creato, pur in assenza di teorie del paesaggio, paesaggi meravigliosi. A differenza delle architetture troppo estetizzate di molti protagonisti del Movimento Moderno l’architettura di Rudofsky e di conseguenza quella di Cosenza, esprime un profondo legame con la vita delle persone che la abitano.

18 Pur non essendo qui possibile uno sviluppo argomentativo dell’opera di Porcinai nella progettazione del contesto esterno della fabbrica di Pozzuoli, vale la pena solo richiamare l’allineamento dei platani esterni che riprende esattamente la geometria delle pilastrate interne della fabbrica portando così all’esterno la matrice architettonica riproponendola nella vegetazione. Per una bibliografia completa sull’opera di Pietro Porcinai e dei rapporti con Cosenza e Olivetti cfr. <http://pietroporcinai.it/publications>.

19 Nelo Risi, *Sud come Nord* (1957, Archivio storico Olivetti).

raeano. Colori ariosi e intonati all'ambiente accolgono sotto il monte Campiglione gli operai del nuovo stabilimento Olivetti. Impostato su uno schema a croce quadrata, lo stabilimento si ispira al concetto della massima apertura al mondo circostante, per consentire al personale, durante il lavoro, un continuo contatto con la natura. Ma il lavoro è cominciato all'interno della fabbrica» e ancora più avanti: «questa selva di meccanismi, che una legge inarrestabile agita, si apre su un paesaggio tranquillo e familiare su uno sfondo domestico. Qui, infatti si è voluto che la tecnica non tiranneggiasse l'uomo, ma fosse al servizio dell'uomo» e ancora «il tempo libero che resta dopo il pranzo, c'è chi lo trascorre nei viali accoglienti, dove vegetazione e architettura si integrano sapientemente», oppure «qui, paesaggi, tradizioni, costumi, tecniche nuovissime, gesti artigianali, riescono a coesistere e a combinarsi in straordinari equilibri» Il paesaggio è dunque «dolce», «tranquillo», «familiare» e coesiste e si combina con «tecniche nuovissime» e «gesti artigianali».

Con il film di Nelo Risi, siamo nel 1957 e solo due anni prima, mentre le fabbriche erano rigorosamente chiuse verso l'esterno voltando di fatto le spalle alla città, Adriano Olivetti esprimeva l'idea che la fabbrica avesse la necessità dialogare con la natura e di "aprirsi" al paesaggio²⁰.

20 È anche in nome di questa visione che Olivetti incarica alcuni grandi nomi dell'architettura razionalista italiana (Bottoni, Figini e Pollini) per redigere nel 1936 il Piano territoriale della Valle d'Aosta di cui il canavese faceva parte e negli anni che vanno dal 1947 al 1950 per la redazione del piano regolatore di Ivrea. Come è noto il *Movimento Comunità*, preceduto dalla nascita a Roma della rivista *Comunità*, venne fondato da Adriano Olivetti a Ivrea nel 1947. Accanto a questo vasto programma politico e sociale, vale la pena ricordare qui per il ruolo che svolse nella promozione nei paesi del territorio del Canavese di nuove attività industriali e agricole, con il duplice obiettivo di combattere la disoccupazione e di scongiurare l'inurbamento di quelle popolazioni a Ivrea l'Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale del Canavese (I-Rur). Si veda, tra gli altri, quanto contenuto in particolare nel film *Comunità in cammino* di Aristide Bosio con il commento di Bruno Segre (Archivio storico Olivetti, 1958). Per una analisi

Ma come veniva veicolata questa idea di paesaggio attraverso le narrazioni filmiche prodotte in quegli stessi anni dall'azienda? A quale idea di paesaggio si faceva riferimento? Tra le numerose fonti filmiche utili a illustrare questa prospettiva vale la pena segnalare il documentario *Incontro con la Olivetti* di Giorgio Ferroni con il commento di Franco Fortini (1950) perché è qui che il programma olivettiano del rapporto tra fabbrica, città e territorio trova una sua esemplificazione: «La luce di questi uffici viene dalla campagna, dai monti presenti oltre le chiare vetrate e qui nascono nelle menti dei progettisti e sulla carta dei tecnografi i congegni delle future macchine» e ancora, nel raccontare il sistema di welfare aziendale per i figli degli operai «laggiù, su di un'altra collinetta, è l'ora dei giuochi sulla sabbia, delle corse attorno all'acqua della piscina, la giostra fra gli alberi. Quasi senza limiti definiti fra abitazione e natura, la giornata dei ragazzi si svolge tra le pareti di vetro e i prati».

Lo spazio della fabbrica è uno spazio che si dispone a subire un processo di “naturalizzazione” e di “addomesticamento” in cui il paesaggio, a cui si dà la possibilità di “entrare” nel corpo vivo del lavoro seriale operaio, funziona quasi da intermediario, da mediatore, tra fabbrica e città, tra natura e tecnologia, tra lavoro industriale e lavoro contadino, tra spazialità interna ed esterna, tra contingente e memoria. La natura corrisponde totalmente al paesaggio, ne incarna anzi il senso, non certo nella sua oggettività scientifica, ma nell'immagine, nella sua proiezione visiva «in cui il soggetto pacificato ritrova una natura pacificata. Il paesaggio, mondo dell'occhio, riconcilia le facoltà (intelletto e sensibilità) separate dalla scienza» (Besse, 2008, p. 57).

di scenario sul ruolo del Movimento di Comunità di Adriano Olivetti si rimanda a Berta (1978). Per un quadro dei rapporti tra urbanistica e architettura negli anni Cinquanta alla Olivetti cfr. Pampaloni (1975).

6. Spazializzazione e naturalizzazione

Su questi temi legati alla naturalizzazione del processo produttivo, della reificazione del territorio, nonché delle forme assunte dalla spazializzazione del lavoro, vale la pena infine soffermarsi su altri due film. Si tratta di *Arterie di acciaio* e *Ordine è spazio* dove si concentrano, a nostro avviso, due aspetti di particolare interesse che abbiamo già visto all'opera: da un lato l'estetizzazione del paesaggio prodotta dalla comunicazione d'impresa quale momento di riconciliazione tra lavoro e natura e addirittura tra corpo e macchina, particolarmente evidente già nel titolo nel caso di *Arterie*, dall'altro la natura come spazio da organizzare, al pari della fabbrica e del lavoro, espresso in *Ordine è spazio*.

In *Arterie di acciaio* di Edmondo Cancellieri (1956, realizzato in collaborazione con i tecnici della Snam e con l'Ufficio stampa dell'Eni di Milano) si racconta del processo di costruzione, negli stabilimenti Dalmine, dei tubi necessari per i metanodotti e in particolare per la realizzazione dei 165 km del metanodotto Cortemaggiore-Genova inaugurato da Mattei nel 1955²¹. Nel raccontare prima l'importanza del metano e poi le diverse fasi di costruzione dei tubi di acciaio necessari per il suo trasporto, si sottolinea come «anche questo è un processo di trasformazione in cui, per opera dell'uomo si sollecita, come in natura, l'avvicinarsi della vita» e successivamente, in riferimento agli stabilimenti del centro industriale Snam di san Donato milanese dove si progettava la rete nazionale dei metanodotti, «sui corsi d'acqua maggiori la condotta ha un ponte sospeso tutto per sé. Capolavori di tecnica finora sconosciuti in Italia, ma che il paesaggio italiano può accogliere con la loro funzionalità non priva di bellezza». È evidente come siano due gli elementi ancora una volta in

21 Per un riferimento all'inaugurazione di questa opera si veda, tra gli altri, il primo numero dell'*house organ* dell'Eni *Il gatto selvatico* (1, 1, luglio 1955, pp. 5-7). Su Dalmine e la sua rappresentazione nei techno film si veda anche quando analizzato in Gamba (2021).

gioco. Da un lato l'operazione del rappresentare che agisce nella direzione di quella che con Turco (2013, p. 60) potremmo definire «la neutralizzazione dell'estraneità», ossia la ricomprensione entro i canoni del bello di un elemento originariamente estraneo al paesaggio. A questo si associa d'altro canto una «funzionalità» dell'oggetto che entra a far parte a pieno titolo dei caratteri «identitari» stessi del paesaggio italiano. Il ponte e il metanodotto sono dunque ricompresi negli elementi iconici di un nuovo paesaggio in costruzione ed è non solo intrinsecamente «bello», perché esito di un processo storicamente consolidato di culturizzazione del territorio, ma perché coniuga vocazione naturale e funzionalità tecnologica.

In *Ordine è spazio* di Aristide Bosio (prodotto dalla Direzione Centrale Pubblicità e Stampa della Società Olivetti nel 1964) si illustrano le fasi di lavorazione di cassettiere, schedari e classificatori per ufficio e, a partire dal meccanismo di produzione seriale dell'oggetto, il racconto si amplia fino a connettere, in un gioco di scale che va dall'oggetto alla città, la ricerca di spazio di cui la modernità necessita come indicato dal canone del razionalismo lecorbusierano trionfante: «si cerca spazio. Nella spinta in alto delle moderne architetture, nella migliore organizzazione delle città e delle strade. Si cerca spazio all'interno dei nuovi edifici, nel disegno della pianta, nella distribuzione degli ambienti. Più spazio per il lavoro dell'uomo. L'architettura moderna ha determinato una vera e propria rivoluzione di materiale. Vetro e acciaio in organica continuità con il cemento armato, prevalgono decisamente in questi nuovissimi palazzi per uffici. Danno luogo a un disegno che suggerisce dalle facciate la stessa organizzazione degli interni. [...]. Perpendicolari, angoli retti, quadrati, rettangoli, volumi elementari. Forme che si possono dividere e dividere: dalla grande facciata alla finestra, dall'edificio alla singola stanza» [...] «si lavora su quattro linee secondo uno schema che ricalca la pianta della fabbrica» [...] «prodotti originati da un'idea di ordine, da una idea di spazio». L'ordine regola, al tempo stesso «il funzionamento della fabbrica» che è «armoniosamente inserita nel

suo paesaggio» [...] «dividere, dividere, ancora dividere. Multipli e sottomultipli di una misura costante. Questo è il principio modulare del disegno moderno. Unificazione».

Siamo insomma nel pieno di quella convinzione, espressa in architettura da Le Corbusier, che è la linea dritta ad esprimere l'essere umano in cui l'ortogonalità della città, della fabbrica, dell'abitazione, degli oggetti si associa all'ortogonalità dell'umano e, in questo caso, anche del paesaggio in cui la fabbrica è «armoniosamente inserita». Una misurabilità che tende ad essere, contemporaneamente, misurabilità del processo produttivo, dell'operato umano e del paesaggio.

In questo senso, la geometrizzazione e la standardizzazione dello spazio assumeranno il duplice significato di un'assimilazione del funzionamento del corpo alla meccanica della produzione per ottenerne un rendimento migliore e della "natura" al paesaggio per produrne un esito estetico, memoriale e tranquillizzante²². Lo spazio è lo scrigno di possibilità infinite non in quanto semplice contenente, ma in quanto "potenza" rispetto alle determinazioni umane e agli atti trasformativi che vi sono connessi e che andranno a costituire il processo di territorializzazione contemporaneo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMAD P., *Cinema's 'Sanctuary': From Pre-Documentary to Documentary Film in Albert Kahn's "Archives de la Planète" (1908-1931)*, in «Film History», 13, 2, 2001, pp. 138-159.

AMAD P., *Counter-Archive. Film and everyday, and Albert Khan's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010.

AVEZZÙ G., *Sulla crisi della ragione cartografica del cinema*, in «Fata Morgana», 7,

22 Su queste sollecitazioni si veda tra gli altri Choay (1977) e Berque (2019).

19, 2013, pp. 159-168.

AZZARI M. (a cura di), *Italia in movimento. Direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*, Pisa, Pacini editore, 2011.

BAUDRILLARD J., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M. G. Brega, Milano, PGreco 2021.

BERQUE A., *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, a cura di M. Maggioli, Milano, Mimesis 2019.

BERQUE A., *Essere umani sulla terra. Principi di etica dell'ecumene*, a cura di M. Maggioli e M. Tanca, Milano, Mimesis 2021.

BERTA G., *Fra centrismo e centro sinistra: Olivetti e il Movimento di Comunità*, in «Studi Storici», 19, 3, 1978, pp. 545-587.

BESSE J-M., *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a cura di P. Zanini, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Bari, Laterza, 2011.

CAPROTTI F. e KAÏKA M., *Producing the ideal fascist landscape: nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes*, in «Social and Cultural Geography» 9, 6, 2008, pp. 613-634.

CASSI L. e MEINI M., *Aldo Sestini. Fotografie di paesaggi*, Roma, Carocci, 2010.

CASTRO T., *Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», 54, 2008, <http://journals.openedition.org/1895/2752>.

CASTRO T., *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*, in «The Cartographic Journal», 46, 1, 2009, pp. 9-15.

CASTRO T., *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.

CHOAY F., *La città. Utopie e realtà*, Torino, Einaudi, 1977.

CONLEY T., *Cartographic cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

COSENZA L (a cura di), *La fabbrica Olivetti di Pozzuoli*, Napoli, Clean edizioni, 2005.

COSGROVE D., *Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world*, Tauris, 2008.

DAI PRÀ E. e FORNASARI C., *Gli archivi diaristici e autobiografici. Potenzialità e prospettive per la ricerca geografica*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXIII, 2, 2021, pp. 51-64.

DELYSER M., HERBERT S. e MCDOWELL L. (eds.), *The Handbook of Qualitative Methods in Human Geography*, London, Sage, 2010.

DERRIDA J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema 1996.

DRIVER F., *On geography as a visual discipline*, in «Antipode», 15, 2003, pp. 227-231.

DUNCAN J. S., *Complicity and resistance in the colonial archive: some issues of method and theory in historical geography*, in «Historical Geography», 27, 1999, pp.119-128.

DWYER C. e DAVIES G., *Qualitative methods III: animating archives, artful interventions and online environments*, in «Progress in Human Geography», 34, 1, 2009, pp. 88-97.

EDENSOR T., *The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 23, 2005, pp. 829-849.

ENTRIKIN J. N., *Place memory, identity, and cultural trauma in a transnational context*, in C. ARBORE e M. MAGGIOLI (a cura di), *Territorialità: concetti, narrazioni, pratiche. Saggi per Angelo Turco*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 70-78.

ESSON J., NOXOLO P., BAXTER R., DALEY P. e BYRON M., *The 2017 RGS-IBG chair's theme: decolonising geographical knowledges, or reproducing coloniality?*, in «Area», 49(3), 2017, pp. 384-388.

FARINELLI F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

FARINELLI F., *Critica della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.

FERRETTI F., *History and philosophy of geography I: Decolonising the discipline, diversifying archives and historicising radicalism*, in «Progress in Human Geography», 44, 6, 2019, pp. 1161-1171.

FOOTE K., *To remember and forget: archives, memory and culture*, in «American Archivist», 53, 1990, pp. 378-392.

FOUCAULT M., *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1999.

- GADDA C. E., *Le meraviglie d'Italia*, Torino, Einaudi, 1964.
- GAMBA S., *Rappresentazioni territoriali dalla company town all'Atlante dei classici padani*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXIII, 2, 2021, pp. 83-97.
- HALLAIR G., *Les images en géographie sous l'angle des humanités numériques*, in «EchoGéo», 8, 2009, on line il 1 aprile 2009, consultato il 4 gennaio 2022. <http://journals.openedition.org/echogeo/11062>
- HANLON J., *Spaces of interpretation: archival research and the cultural landscape*, in «Historical Geography», 29, 2001, pp. 14-25.
- HOLDSWORTH D. W., *Landscape and Archives as Texts*, in P. GROTH T. W. BRESSI, *Understanding Ordinary Landscapes*, New Haven, Yale University Press 2009, pp. 44-55.
- HOUELLEBECQ M., *La carta e il territorio*, Milano, Bompiani, 2010.
- KENNEDY C. e LUKINBEAL C., *Towards a holistic approach to the geographic research on film*, in «Progress in Human Geography», 21, 1997, pp. 33-50.
- KURTZ M., *Situating practices: the archive and the file cabinet*, in «Historical Geography», 29, 2001, pp. 26-37.
- JAKOB M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- JONES O., *Geography, memory and non-representational geographies*, in «Geography Compass», 5, 12, 2011, pp. 875-885.
- LATINI G., *Filmando Gela: tre documentari Eni degli anni '60 tra intervento economico-industriale e riflessi sociali*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXII, 2, 2009, pp. 79-115.
- LATINI G., *Censire il Visibile, archiviare il Mondo: l'Atlante cinematografico delle imprese industriali*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», numero monografico a cura di M. Maggioli, *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazioni*, 1, gennaio-giugno 2011a, pp. 47-67.
- LATINI G., *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma, Donzelli, 2011b.
- LATINI G., *Immagini-Mondo. Breve storia del cinema d'impresa*, Roma, Edizioni nikappabit 2016.
- LEONARDI S., *Le lastre fotografiche. Valorizzazione e interpretazione delle fonti geo-fotografiche*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017.

LIVINGSTONE D., *The spaces of knowledge: contributions towards a historical geography of science*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 13, 1995, pp. 5-34.

LIVINGSTONE D. e WITHERS C. (eds.), *Geography and Enlightenment*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1999.

LOCATELLI M., *Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 10, 2016, pp. 19-26.

LORIMER H., *Caught in the nick of time: archives and fieldwork*, in S. AIKEN, M. CRANG, D. DELYSER, S. HERBERT e L. MCDOWELL (eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, London, Sage 2009, pp. 248-272.

LORIMER H., *Telling small stories: spaces of knowledge and the practice of geography*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 28, 2003a, pp.197-217.

LORIMER H., *The geographical field course as active archive*, in «Cultural Geographies», 10, 2003b, pp. 278-308.

LUKINBEAL K., *The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography*, in «GeoJournal», 59, 2004, pp. 247-251.

MAGGIOLI M. (a cura di), *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazione*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», numero monografico, 1, 2011.

MAGGIOLI M., TURCO A., TANCA M., FRACASSO L., MORRI R., *Questioni di geografia: Stalin, la territorialità sovietica e gli Ingegneri di anime*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXII, 2, 2020, pp. 126-143.

MANCINI M., *I geografi dietro l'obiettivo: dall'immagine al territorio*, in E. CASTELLI e D. LAURENZI (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 79-91.

MORRI R., *Pratiche di public geography. Un anno con il Touring Club Italiano alla riscoperta della geografia*, Bologna, Patron, 2020.

MOORE F. P. L., *Tales from the archive: methodological and ethical issues in historical geography research*, in «Area», 2010, 42, 3, pp. 262-270.

MUSEE ALBERT KAHN, *Jean Brunbes, Autour du Monde. Regards d'un géographe/ regards de la géographie*, Boulogne-Billancourt, Musée Albert Kahn, Paris, Vilo, 1993.

OGBORN M. O., "Archive", in J. AGNEW e D. LIVINGSTONE (eds), *The Sage Handbook of Geographical Knowledge*, London, Sage 2011, pp. 88-98.

OLIVETTI A., *Città dell'uomo*, Roma, Edizioni di Comunità, 2015.

OLIVETTI A., *Ai lavoratori*, Roma, Edizioni di Comunità, 2012.

PAMPALONI G., *Architettura e urbanistica negli anni Cinquanta alla Olivetti*, Firenze, 1975.

PONTI G., *Una casa per Positano e per...altri lidi*, in «Domus», 109, gennaio 1937.

QUAINI M., *Thomas Piketty, Michel Houellebecq, David Harvey: un percorso verso un rinnovato materialismo storico-geografico*, in «Rivista Geografica Italiana», 122, 4, 2015, pp. 633-642.

RAFFESTIN C. e BRESSO M., *Travail, espace, pouvoir*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.

ROHDIE S., *Cinema, fotografia, geografia. Les Archives de la Planete*, Roma, Nuova Arnica, 1997.

ROBIC M.-C., *Jean Brunhes, un "géo-photographe" expert aux archives de la Planète*, in *Autour du monde: Jean Brunhes, regards d'un géographe, regards de la géographie*, Paris, Musée Albert Kahn, 1993, pp. 109-137.

RICOEUR P., *Tempo e racconto*, vol. III *Il tempo raccontato*, Milano, Jaka Book, 1988.

RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

ROSE G., *Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher*, in «Journal of Historical Geography», 26, 2000, pp.555-571.

ROSE G. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*, London, Routledge, 2001.

ROSE G., *Domesticating the archive: the case of family photography*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», numero monografico, *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazioni*, a cura di M. Maggioli, 1, 2011, pp. 15-30.

ROSSETTO T., *Gli archivi fotografici della geografia italiana*, in «Ambiente Società Territorio», V, 2005, pp. 84-86.

SERGIO G. (a cura di), *Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, Fondazione di Venezia, Venezia, Marsilio, 2015.

SIDAWAY J., *The production of British geography*, in «Transactions of the Institute of Bri-

tish Geography», 22, 1997, pp. 488-504.

TANCA M., «Come una persona che *comincia a vedere per la prima volta*». *Paesaggio e fotografia in Vidal de la Blache e Jean Brunhes*, in L. VARGIU (a cura di), *Dare senso al paesaggio, 1, Esplorare nel passato indagare sul contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis 2015, pp. 109-127.

TANCA M. *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

TURCO A., *Governance territoriale. Norme, discorsi, pratiche*, Milano, Unicopli, 2013.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano Franco Angeli 2010.

VAROTTO M., *Dallo studio delle collezioni allo storytelling museale: il patrimonio della geografia patavina tra ricerca, didattica e terza missione*, in P. SERENO (a cura di), *Geografia e geografi in Italia dall'Unità alla I guerra mondiale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

WERNER J.-F., *The Archives of the Planet: The Life and Works of Albert Kahn*, in «Visual Anthropology», 28, 5, 2015, pp. 438-450.

WITHERS C. W. J., *Constructing 'the geographical archive'*, in «Area», 34.3, 2002, pp. 303-311.

WITHERS C. W. J., *Geography and credibility in publishers' archives*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», numero monografico a cura di M. Maggioli, *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazioni*, 1, gennaio-giugno 2011, pp. 47-67, 1, 2011, pp. 33-45.

YUSOFF K., *Antarctic exposure: archives of the feeling body*, in «Cultural Geographies», 14, 2007, pp. 211-233.

ZAMPERLIN P., *1945-1968: L'Italia s'è Vespa. Paesaggi della ricostruzione e del boom economico*, in M. AZZARI (a cura di), *Italia in movimento. Direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 79-94.

MARCO BERTOZZI¹

L'IMMAGINAZIONE AMBIENTALE.
FIGURE DEL PAESAGGIO NEL CINEMA DI
FEDERICO FELLINI

1. *Un atto culturale*

La rappresentazione visiva del paesaggio italiano trova in Federico Fellini una libertà di sguardo pressoché unica per il nostro cinema. Dalle fondamentali avventure di *Roma città aperta* (1945) e, soprattutto, *Paisà* (1946), Fellini apprende modalità filmiche illuminate dalla miracolosa prontezza di Rossellini all'adattamento delle situazioni di ripresa. Una bussola per il cinema a venire di Fellini: una capacità di muoversi sul set che è anche attitudine agli incontri e immersione ambientale nel Paese reale, per raccontare «quegli squarci, quelle emozioni, quei conforti, quelle consolazioni, quegli stupori, quelle meraviglie che non appena faccio un piccolo viaggio puntualmente mi riprendono e mi fanno dire: ma guarda, l'Italia non la conosciamo proprio, non conosciamo chi siamo, non conosciamo gli altri» (Federico Fellini in Fofi, Giacché, Morreale, Volpi, 2019, p. 64). Una messa in forma filmica da associare a quella di altri cineasti – pensiamo solo a Vittorio De Seta o Michelangelo Antonioni; o, più recentemente, a Pietro Marcello e Michelangelo Frammartino – ma anche a quella di letterati, pittori, donne e uomini di cultura capaci di attivare sensibilità geografiche che continuano a stupirci, in un livello di performatività emotiva che trascende la semplice prospettiva documentale ed esprime, piuttosto, il risultato di un rap-

1 Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia. bertz@iuav.it

porto interattivo fra l'uomo e l'habitat che lo ha storicamente ospitato (D'Angelo, 2021).

Da un lato paesaggio quale luogo sedimentato, palcoscenico edificato dal tempo e segnato da forme che sembrerebbero costituire un "naturale" profilmico; dall'altro un oggetto sentimentale, canonizzato da precedenti forme del vedere (una, su tutte, il vedutismo) e del narrare (i diari, le riflessioni di viaggio) e definito dell'incrocio fra *homo figurans* e *homo faber* (Milani, 2005).

Alcune ricerche – come il saggio di Sandro Bernardi sul paesaggio italiano nel cinema (Bernardi, 2004) – ricordano proprio il fatto che il paesaggio al cinema investe relazioni fra diversi livelli di sguardi, divenendo un punto di vista privilegiato sull'atto del guardare inteso quale atto conoscitivo, «visione certamente non oggettiva ma soggettiva, personale, fenomenologica²». Una relazione figurativa in cui ai naturali elementi di attrazione del paesaggio si associa la produzione di valori estetici capaci di valicare l'ambito riproduttivo per investire orizzonti antropologici e teorie dell'arte contemporanea³. In effetti, nel tentativo attuato da Michael Jacob di definire il paesaggio emerge «non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista, un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità» (Jacob, 2005, p. 15). Un apprendistato scopico che, se vogliamo, è all'opposto di ciò che molte *film commission* desidererebbero, normalmente orientate a obiettivi turistico-paesaggistici indirizzati verso «scelte fotografiche e

2 Cfr. Bernardi in https://www.treccani.it/enciclopedia/il-paesaggio-nel-cinema-tre-sguardi_%28XXI-Secolo%29/.

3 Ricordo anche la proposta di classificazione dei rapporti fra cinema e paesaggio descritta da Costa (2001).

tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale» (Perniola, 2018, p. 20).

Non è certo mio obiettivo tratteggiare una storia del paesaggio nella cultura visiva italiana ma è indubbio che un ipotetico filo rosso lega il rapporto fra la persistenza delle immagini di paesaggio e l'avvento del cinema. Un ciclo figurativo aperto con la rappresentazione dell'*Italia* di Cimabue nella Basilica superiore di Assisi, nutrito da secoli di rappresentazioni pittoriche e vedute per scatole ottiche giunge al termine⁴. Federico Zeri ricordava che «la resa in chiave oggettiva dell'Italia e degli italiani non era scomparsa; dalla pittura, il mezzo espressivo ne era passato ad un'altra arte, di nascita recente, il cinema, secondo un processo di cui è ancora arduo specificare i singoli capitoli» (Zeri, 1989, p. 63). La percezione visiva del Paese si nutre ora degli oltre duemila "dal vero" realizzati sui paesaggi e le città italiane nei primi anni del Novecento; si arricchisce con le sontuose ambientazioni dei colossali storico-mitologici; si consolida con il filone realista del cinema italiano degli anni Trenta, per poi subire un punto di svolta e di espansione, al tempo stesso drammatico e decisivo, con il Neorealismo. Zeri ricorda «i diversi punti di aggancio che, rispetto alla pittura naturalistica e veristica del tardo Ottocento o del primissimo Novecento, si ravvisano in molte immagini del paesaggio italiano dovute a Michelangelo Antonioni, a Pietro Germi, a Federico Fellini, e ad altri registi comprimari; per non dire della ripresa in chiave caravaggesca che si dichiara nell'*Accattone* di Pier Paolo Pasolini (1961)» (ibidem, p. 63).

Si tratta di un percorso che resiste sia all'idea di distruzione che a quella di sopravvivenza. E riconfigura, di film in film, quella rete di nessi distesa in secoli di un passato segnato dai mille modi di abitare un paese unico e complesso: forse un fantasma, qualcosa di sommerso che ritorna, gode

⁴ Ricordo l'importanza della lunga storia del pre-cinema per la cultura visiva italiana. Fra gli altri, rimando a Brunetta (1997).

di temporalità sotterranee e anacronismi inaspettati. Come nel *Satyricon* (1969) di Fellini, un film dalla straordinaria ricchezza figurativa, in cui il regista riattiva la carica energetica addensata in una lunga storia del vedere e, quale moderno seguace dei grandi artisti del passato, concepisce un viaggio addensato nelle immagini e nei segni che ritornano. A volte Fellini sembra travolto dalla sovrabbondanza figurativa della sua stessa messa in forma; altre ne controlla la forza potenziale per dirigerla verso migrazioni espressive in bilico fra razionale e irrazionale, logico e mitologico: un canone molteplice, attento a quelle immagini archetipiche capaci di risorgere, per illuminare un acuto film sull'oggi. In un Fellini che si avvicina alla psichedelia, i giovani dell'antica Roma ricordano i giovani del sessantotto, liberi e senza senso del peccato. L'anelito sembra riguardare un viaggio in Italia con occhi stupiti, aperti alle profondità di un Paese ignoto: «l'ambizione sarebbe, oltre che raccontare il nostro paese, di raccontare la creatura umana, in questo caso l'italiano, in tutta la sua radiale sfericità, in tutti quegli spicchi di cose che non siamo più abituati a raccogliere, a contemplare, e che ci aggrediscono all'improvviso⁵». Nel desiderio di conoscenza del "Paese naturale", Fellini attraversa il ponte fra paesaggi antropici e paesaggi interiori, fra territori geografici e territori della psiche: «per un po' di tempo ho sognato un "viaggio" in Italia, cercando di appuntare quello che vedo e che sento – discorsi, personaggi, situazioni, interni familiari, vite di piazza... - per poi riscriverlo con la cinepresa, in modo spudoratamente personale, seguendo il mio punto di vista, il punto di vista attraverso il quale le cose mi sono arrivate» (Fellini, 2020, p. 45). Ciò che Fellini compone per alcuni frammenti d'Italia, sicuramente per il suo luogo natale.

5 F. Fellini, in *Goffredo Fofi intervista Federico Fellini*, in Fofi, Giacchè, Morreale, Volpi (2019), p. 66.

2. *Sciabordii*

Con *I vitelloni* (1953) Fellini inaugura quel filone di ricostruzione della sua giovinezza che lo porterà a grandi successi di pubblico (il film si colloca al primo posto per incassi del cinema italiano nella stagione 1953-54). Ma se i fatti e i personaggi sono inequivocabilmente riminesi, l'ambientazione reale è altrove. Mentre Ostia, con altre location vicino a Roma, accoglie le gesta dei protagonisti del film, Rimini e i paesaggi della giovinezza diventano per Fellini spazi mentali fluidi, in una genesi creativa che evidenzia alla perfezione il dilemma e le possibilità della rappresentazione urbana al cinema⁶. Ne *I vitelloni* la Rimini edificata da Fellini è soprattutto la città millenaria, fondata dagli antichi romani, mentre il mare resta un orizzonte misterioso e ricco di evocazioni. Al mare i vitelloni passeggiano d'inverno, inventandosi sfide assurde e bighellonando nelle giornate uggiose: nulla di turistico, di ginnico, di solare quanto «una specie di algoso brodo in continua ebollizione. Questo mare, lo sai, lo amo con passione! È emozionante e misterioso, traditore e accogliente, non possiamo fidarci di lui neanche per un secondo e, nonostante ciò, troppo spesso gli diamo cieca confidenza. È un mare femmina. Più forte degli uomini che lo attraversano. Più forte delle loro diffidenze. In tutti i miei film il mare Adriatico è la, presente⁷». Le tracce di quell'imprinting ambientale brillano quali cristalli di una memoria costantemente rielaborata (Miro Gori, 2016). Ecco il mostro marino pescato sulla spiaggia di Rimini nel 1934, immortalato sulle pagine de "La Domenica del Corriere" da Achille Beltrame, che torna nel finale de *La dolce vita*; ecco, in *8 e 1/2* la "rumba" della Saraghina, *Ur-donna unica*, secondo l'espressione coniata da Paolo Fabbri, comparabile alle raffigurazioni erotiche picassiane o alla dirom-

6 Mi permetto di rinviare ai saggi raccolti in Bertozzi (2001). Per la definizione di immaginario urbano, cfr. Le Goff (1982, p. 9).

7 Federico Fellini, in de Vilallonga (1993, p. 23, traduzione mia).

penne sessuali di Brunelda, l'ex cantante lirica de l'*America* di Kafka; ecco, ancora, il cerchio caldo della comunità riminese vibrare all'unisono, sulle onde di un magico mare di plastica, attendendo l'arrivo del sovrannaturale mostro transatlantico, il Rex (Fabbri, 2011). Un immaginario marino evocato da Fellini anche attraverso l'esperienza onirica. «Stanotte ho sognato il porto di Rimini che si apriva sopra un mare gonfio, verde, minaccioso come una prateria mobile, sulla quale correvano nuvoloni carichi, verso terra. Io ero gigantesco e nuotavo per guadagnare il mare, partendo dal porto, che era piccolo, angusto» (Federico Fellini, in Guaraldi, Pellegrini, 2003, p. 20). O i sogni del 12 novembre 1966 o del 25 giugno 1974, in cui al disegno del porto di Rimini è associata la frase «sono io il capitano di questo piccolo piroscifo così piccolo, buio e attraccato dalla parte del mare aperto? È notte fonda. Il mare gonfio livido. Si deve partire?». Si tratta di anamnesi che sembrano rinviare, oltre alle onde finte di *Amarcord*, alle magiche sequenze de *E la nave va* (1982): figurazioni capaci di rappresentare paesaggi insieme intimi e collettivi, ectoplasmici attivati dal ritorno al borgo natale. «Quando vengo a Rimini sono aggredito dai fantasmi, che pongono domande a cui è imbarazzante rispondere⁸». Aspetti che investono espansioni del sensibile e presenze di elementi della natura – il mare, la luna, ma anche le manine o le foglie caduche – o atmosferici – come il vento, la nebbia, sino alla neve – per condurre a un visibile incerto, che sembra quasi farsi tattile. I suoi attori che volteggiano e si perdono nel “nebbione” riminese sembrano attraversare l'esperienza del limite, quella cortina umida in cui accendere il mixer della memoria. «La nebbia è una grande esperienza esistenziale. Rimini d'inverno non c'era più. Via la piazza, via il Palazzo comunale, e il Tempio malatestiano dov'è andato a finire? La nebbia ti nasconde agli altri, ti mette nella clandestinità più inebriante, diventi l'uomo invisibile. Non ti vedono e quindi non ci sei» (Federico Fellini, in Grazzini, 1983, p. 36).

8 Federico Fellini, *Ritorno a La mia Rimini*, in Fabbri (2010, p. 69).

Se la spiaggia è un *topos* nel quale si rispecchiano alcune caratteristiche socio-antropologiche della cultura italiana (Uva, 2021), quella di Fellini sembra allontanarsi dai cartolineschi stereotipi della vacanza estiva per evocare dimensioni metafisiche e liminari, in cui il vagare nel vuoto della marina assume una riflessione esistenziale. Dunque, un mare denso di accenti extra-naturalistici, ma anche un orizzonte lontano, nella divaricazione tra la Rimini invernale, del centro storico, e la città balneare. Renzo Renzi ricorda che questo dato del mare «è forse il più illuminante di tutti perché ci dice implicitamente che, se Fellini si avvicina con la sua opera al *genius loci*, ebbene questo carattere di fondo riminese non è marinaro, ma contadino [...] È, infatti, il contadino dell'entroterra che vede il mare come il paesaggio impraticabile dal quale giungevano, fino all'Ottocento, le scorrerie dei pirati turcheschi, così suggerendo appunto le immagini di una dimensione del mistero e della minaccia» (Renzi, 1987, pp. 84-85). Una amplificazione dei modi di pensare Rimini ben evidenziata da Renzi: al centro storico, alla città estiva, al mare d'inverno è necessario aggiungere elementi della Romagna contadina, quelli di una campagna così prossima, pressoché interna, alle mura della città. Quel mare visto da terra, ulteriormente espresso dalla poetica di Tonino Guerra – penso, ad esempio, a un componimento come *E viaz* – futuro collaboratore di Fellini (Guerra, 2018).

Un mare lontano dalla sua “urbanizzazione” post-bellica, nel passaggio a una metropoli balneare edificata in fretta e furia e in cui, senza soluzione di continuità, si susseguono alberghi, dancing, negozi, pizzerie, gelaterie... In quel processo di urbanizzazione rapida e quasi spontanea che segna lo shock ambientale del “borgo”, Fellini ricorda una umanità «venuta da tutte le parti del mondo, con facce gialle, rosse, verdi, illuminate dalle insegne, a comprare gelati imbellettati, pesce che viene dalla Spagna, pizze fatte male; gente che non dorme mai perché hanno il juke-box persino sotto il letto [...] Minghini, con gli occhi lucidi di soddisfazione diceva: «Tu sei andato a Roma, ma qua...»

Aveva ragione. Io mi sentivo straniero, defraudato, rimpicciolito» (Federico Fellini, in Guaraldi e Pellegrini, 2003, pp. 74-75). Davide Minghini, amico di Fellini e fotografo per *Il Resto del Carlino*, documenta e anticipa un passaggio epocale, ciò che diede origine al termine “Riminizzare”, introdotto nel 1988 nel *Dizionario italiano ragionato* diretto da Angelo Gianni, per indicare lo scempio avvenuto in quell’ampio tratto di costa romagnola. Una mutazione paesaggistica ricordata da un altro migrante romagnolo, il poeta Paolo Pagliarani: «Adesso non c’è più soluzione di continuità tra Rimini e Viserba, è tutto un Rimini nord, tutto alberghi e pensioni, una zona balneare un po’ più popolare di Rimini centro, con ignoranza e presunzione rubiconde di benessere⁹».

3. *Il borgo immaginato*

Nel processo di progressiva chiarificazione delle anamnesi riminesi fondamentale risulta *Il mio paese*, un racconto autobiografico terminato dopo il ricovero di Fellini in clinica a Roma, mentre stava preparando il “maledetto” *Viaggio di Mastorna*. *Il mio paese* appare per la prima volta nel volume *La mia Rimini*, curato da Renzo Renzi ed edito da Cappelli nel 1967.

Si tratta di una riflessione esemplare per comprendere il rapporto del regista con i paesaggi dell’infanzia, memorie strappate a Fellini nel corso di varie interviste e rimesse in forma da Renzi stesso per l’approvazione finale del regista. Tradotto in varie lingue, codifica una poetica della memoria legata alla città della giovinezza: sino alla partenza per Roma, nel 1939, in quell’atto che ciclicamente ritorna – da *I Vitelloni a Roma* (1972), sino a *Intervista* (1987) – e che Fellini vive come cesura necessaria, simbolicamente potente e ricca di potenzialità creative. Un percorso nella memoria

9 Federico Fellini, *Ritorno a La mia Rimini*, in Fabbri (2010, p. 69).

che diviene finalmente esplicito in *Amarcord*, dove l'album di rimembranze abbraccia affettuosamente gli abitanti di Rimini, osservati nell'arco di un anno di vita. *Il borgo* – titolo del primo copione – rinasce scenograficamente a Cinecittà e, per le riprese dal vero, sulla costa laziale. Quella di Fellini è un'evocazione di alta creatività ma basata su ricognizioni urbane precise: è Davide Minghini, citato amico del regista, che realizza una campagna fotografica in città, riprende decine di volti e di luoghi riminesi, scatti che serviranno a Fellini per scegliere le comparse e a Danilo Donati per la ricostruzione delle scenografie a Cinecittà¹⁰. In *Amarcord* si riconoscono chiaramente il corso di Rimini con il cinema Fulgor, piazza Giulio Cesare (l'attuale piazza Tre Martiri), la Fontana della Pigna e piazza Cavour, il Grand Hôtel, il porto e il lungomare. Topografie di una realtà decostruita, in qualche modo metafisica, che acquista corporalità con le prime indicazioni offerteci dall'avvocato narratore: «La nascita di questo paese si perde nella notte dei tempi. Comunque, la prima data certa è il 268 a. C., quando diviene colonia romana e punto di partenza della via Emilia». Ma in *Amarcord* Fellini rappresenta anche il paesaggio della campagna vicina, a Gambettola, dove il regista bambino trascorreva lunghi soggiorni estivi nella casa dei nonni paterni, immergendosi in paesaggi agresti e umanità contadine poi rievocate nella scena dello zio matto, o nella casa romagnola dell'infanzia di Guido in *8 1/2*. Qui assistiamo a sette minuti di pura immersione dialettale, in cui Fellini rimemora il clima della sua infanzia all'interno del casolare di nonna Franchina. Quel dialetto, incomprensibile ai più, abbandona la semplice significazione linguistica per porsi quale agente magico-evocativo, similmente alle arcaiche ritualità compiute innanzi al camino col fuoco acceso, alla balia che insegue il bambino per riempirlo di coccole, al bagno nel mastello del vino, al lettone dove, tutti

10 Il fondo Minghini, custodito alla Biblioteca Gambalunga di Rimini, conserva circa mille fotografie scattate fra Rimini, con gli edifici della città reale, e Roma, con le scenografie costruite a Cinecittà.

insieme, dormono i bambini. In un movimento estetico di fluidificazione del sé, Fellini è l'alchimista capace di rimescolare il racconto di un intero paese, per allestire nuove atmosfere del sentire comunitario. Reinventando il suo borgo natale, assurge alla progettuale visionarietà dei grandi costruttori di forme: grazie al successo internazionale del film, diventa un «architetto» capace di incidere non solo sugli immaginari di milioni di spettatori ma anche sulla stessa città di pietra. Come accade, ad esempio, al Borgo San Giuliano di Rimini, l'antico quartiere dei pescatori mai ritratto nei film di Fellini ma arricchitosi, negli ultimi anni, di murali realizzati da pittori locali, con scene tratte da *La dolce vita*, *Amarcord*, *La voce della luna* (1990). Apprezzati soprattutto durante l'affollatissima "Festa del borgo", sembrano ormai rappresentare la vera anima riminese, icone naïf attorno alle quali pare vibrare un rinnovato senso della *civitas*. Anche i trenini per turisti che ora attraversano il Borgo San Giuliano – sino a pochi anni fa considerato un quartiere degradato¹¹ – descrivono il borgo come "vero" luogo natale di Fellini. Nulla di più falso, nulla di più vero: un quartiere quasi abbandonato, dove abitavano i matti e i poveracci di Rimini, rinasce oggi grazie alle evocazioni di un "gran bugiardo".

Dunque, un paesaggio che, al tempo stesso, è invenzione e ritrovamento. Lo stesso percorso che accompagna Tonino Guerra nel suo rientro in Romagna da Roma, fra Pennabilli e Santarcangelo, in una attività di rivisitazione della val Marecchia, alle porte di Rimini, capace di distillare una serie di celebri interventi artistici. Ecco *L'orto dei frutti dimenticati* o *La strada delle meridiane*, a Pennabilli; *Il parco dei cento passi*, a Cà Romano, o *Il giardino pietrificato* di Bascio; gli *Avvisi ai sindaci* di tutta la valle o le nuove fontane di Sant'Agata Feltria o Santarcangelo. Come se l'unione fra Guerra e Fellini ci conducesse in territori emozionali che nascono dai

11 Secondo il piano regolatore redatto da Giancarlo De Carlo negli anni Settanta il Borgo San Giuliano di Rimini, considerato quartiere insalubre e poco "funzionale", sarebbe stato da abbattere. Si veda Tomasetti (2012).

profumati racconti del «teatro di stalla», odorosi di borghi e campagne vicine, per divenire narrazioni leggendarie, in cui non palpita solo l'idea di Romagna. Il loro è un immaginario lontano dai toni delle identità chiuse per raccontare, piuttosto, intimità culturali, intrecci di somiglianze, orizzonti mitici di più vaste appartenenze.

D'altronde, grazie al rapporto fra Fellini e Guerra, altri aspetti di Rimini assurgono a nuova vita, e pulsano in una dimensione internazionale. Penso al cinema Fulgor: dal diffuso scintillio semantico della parola, dall'idea di folgore, di bagliore improvviso, primigenia nomazione della sala riminese in anni di esaltazione della "fata elettricità", si passa oggi – dopo il restauro firmato dal Premio Oscar Dante Ferretti – all'idea della sala cinematografica per antonomasia, la "sala delle sale", quella di Fellini e di un Cinema che non c'è più ma del quale riconosciamo passate glorie e attuali nostalgie. In un immaginario felliniano reinventato, il restauro del Fulgor ci consegna una sala che non è mai esistita ma che, grazie a evocazioni stilistiche in bilico fra *art-nouveau* e reminiscenze hollywoodiane, sembra rappresentare al meglio il periodo aureo del grande cinema. Oppure penso al mitico Grand Hotel, che dopo il successo di *Amarcord* diviene uno degli hotel più celebri, e celebrati, al mondo. O, ancora, a creazioni antropologiche come lo zio matto, Titta, la Gradisca... – divenuti ormai onnipolitani, caratteri di un repertorio universale dell'umanità svincolato da quella provincia dell'anima che pareva doverli custodire per sempre. Con analogia empatia e capacità di osservarne tratti di lungo periodo, è come se Fellini avesse rielaborato quella società provinciale italiana descritta da Leopardi nel suo celebre *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* – una società fatta di piccoli centri e consorzi umani scarsamente interessati a uno sviluppo collettivo – per offrirne, congiuntamente, una critica e una comprensione più vaste (Leopardi, 2015, I ed. 1906).

4. *Sgangerati italian tour*

Il lido di Ostia, con Sordi sull'altalena de *Lo sceicco bianco*; la spiaggia d'inverno frequentata dai quattro amici de *I vitelloni*; le strade polverose attraversate con il motocarro dalla coppia Gelsomina-Zampanò ne *La strada*; i baraccati nella Roma del dopoguerra, con i truffatori cinicamente in azione in un episodio de *Il bidone*, quando i protagonisti sfruttano l'emergenza abitativa del dopoguerra per intascare l'anticipo di case popolari mai consegnate (Marmo, 2018); solo alcuni esempi di paesaggi laterali felliniani, ben al di là dei mitologici auspici legati all'idea di riscatto postbellico. Ecco le frotte di bambini liberi, ancora in giro per casermoni slabbrati, nell'incipit di *Agenzia matrimoniale* (1953, episodio di *L'amore in città*); o, ancora, l'erranza di poveri peccatori in cerca di redenzione, come Cabiria al Santuario della Madonna del Divino Amore, in una delle scene più riuscite de *Le notti di Cabiria*. Fellini compie diversi sopralluoghi al Santuario, testimoniati dalle fotografie realizzate da Paolo Nuzzi, il suo assistente, emerse recentemente a nuova luce (Giustiniani, 2020): vediamo la folla delle fedeli col rosario in mano, inginocchiate sui laterizi o innanzi a confessionali di fortuna; la messa da campo e la funzione dell'eucarestia per centinaia di pellegrini; la gente sparpagliata che condivide il cestino sui lunghi tavolacci; i suggestivi pellegrinaggi notturni, illuminati da centinaia di candele. È un esempio, fra tanti, della capacità immersiva di Fellini nel paese "visto dal basso", fra rituali della cultura popolare e forme di vita ancora condivise da gran parte degli italiani. Un vagabondaggio iconico che ricorda un altro fecondo girovagare di quegli anni, il celebre *Viaggio in Italia* realizzato da Guido Piovene per la RAI, in un ciclo di trasmissioni radiofoniche registrato fra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956. Questo "inventario delle cose italiane", come lo definì lo stesso Piovene, era un'immersione nelle tradizioni, nei caratteri, nelle situazioni sociali ed economiche dell'Italia post-bellica: un affresco del paese e delle sue contraddizioni realizzato da un osservatore attratto,

come Fellini, dall'esplorazione dell'umanità, dei suoi vizi e dei suoi caratteri dissimulati. Il viaggio di Piovene, esemplare prova di documentario radiofonico, è più esteso delle geografie felliniane ma risente, anche linguisticamente, delle intenzioni dell'intellettuale. Poco a che vedere con il clima libero e felicemente sgangherato che si respira nei film di Fellini, con l'irruzione "dal vivo" di quell'Italia immediatamente percepibile nell'unione di alto e basso, di farsa e di tragedia, di grazia e d'inganno. Un clima visivo, un'iconografia arricchita, da *Le notti di Cabiria* in poi, dall'irruzione di una verbalità ancor più popolare. Oltre a Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, lavora infatti alla sceneggiatura Pier Paolo Pasolini, reduce dal successo del suo primo romanzo, *Ragazzi di vita* (1955), e in grado d'irrorare il film sia di ulteriori suggestioni linguistico-espressive sia d'indicazioni sui paesaggi della periferia di Roma. Epici i viaggi notturni di Fellini e Pasolini alla ricerca d'illuminazioni, fondamentali per un confronto sullo stile verbale da adottare nel film ma anche sull'ambiente della prostituzione e sulle location naturali della città e dei suoi dintorni. Fellini ricorda il suo vagare in auto con Pasolini «per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale: Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto» (Cirio, 1994, p. 107).

In generale, emerge quel campionario umano e ambientale incapace di adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno: una folla di italiani antropologicamente in bilico fra valori del passato e paese in movimento, un'umanità di frontiera – a volte lestofanti, altre dall'anima candida – che appassiona la riflessione socio-politica di Pasolini e segna l'opera di Fellini, giungendo sino al Pinocchio-Benigni smarrito nel frastuono televisizzato de *La voce della luna* (1990). Si tratta di esplorazioni ai margini delle narrazioni ufficiali che richiamano alcune considerazioni di David Forgacs – il quale, a sua volta, si rifà a Gramsci e al concetto di culture subalterne – quando riflette su idee alternative, più vaste e inclusive, di identità italiana.

In *Margini d'Italia* Forgacs si chiede se «l'identità più profonda di una nazione, la sua identità inconscia e non quella pubblicamente riconosciuta, non sia forse composta anche dai gruppi che essa definisce come marginali, da quelli che respinge o non integra né assimila, e non solo da quelli che accoglie di buon grado e con piacere» (Forgacs, 2015, p. 13).

5. Frammenti dalla città eterna

Negli anni in cui pressoché inesistenti risultano documentari governativi sul sacco al Belpaese e sulle responsabilità dei nuovi vandali delle città denunciati da Antonio Cederna (Cederna, 1956), lo sguardo di Fellini risulta illuminante. Senza reti di protezione, Roma offre la sua complessità morfologica al flusso della vita atomizzata di Marcello, sin dall'incipit in elicottero mentre segue il Cristo volteggiante sull'Acquedotto Felice, prima di attraversare un quartiere in costruzione (Don Bosco) e raggiungere piazza S. Pietro. Ne *La dolce vita* (1960) le immagini del Cristo volteggiante risultano, al tempo stesso, desacralizzanti – nei punti di vista incrociati fra le ragazze in bikini e Marcello sull'elicottero; o, ancora, nello stacco di montaggio verso un esotico danzatore mascherato – e potentemente politiche – nell'evidenziare i palazzoni, e i disastri, dell'urbanistica speculativa. Quella scena consente a un'intera nazione di immergersi visivamente nell'espansione urbana di Roma, con lottizzazioni realizzate da società vicine alla Santa sede, indici di fabbricabilità altissimi e mancanza quasi totale di servizi pubblici. Nessuna presa di posizione diretta o dichiarazione programmatica contro la rendita fondiaria o la speculazione edilizia, solo la forza di una messa in forma che racconta, attraverso le immagini, la complessità di una città leggendaria: «*La dolce vita* non è che un titolo di rimpiazzo. Avrei voluto chiamarlo: *Babilonia, 2000 anni dopo Gesù Cristo*, per fare emergere il lato permanente, fuori dal tempo e dallo spazio, di una storia che si è creduta sempre, molto a torto, regolata da chiavi contem-

poranee. È soprattutto per questo che ho scelto Roma come protagonista. Perché non vi sbagliate: la star del mio film è Roma, la Babilonia dei miei sogni» (Federico Fellini, in Renzi, 1960).

Fellini gioca con differenti materiali visivi, risemantizzandone i frammenti nel più vasto quadro filmico. E incrementa lo spazio di Roma immaginata, smontandola e rimontandola con visioni geminative: «la femmina della *Dolce vita*, la vera, incantatrice e laida contemporaneamente, che respinge e allo stesso tempo attira, la femmina che ha mille volte mille anni, è la città. Ho voluto portarla sullo schermo nel suo aspetto più esagerato, lavorare il mio soggetto ai limiti estremi della parodia, fare del burlesque una cosa commovente. La parodia amara racchiude tutto: i lustrini di Via Veneto, la mattina presto in una strada popolare triste come il primo caffè prima della corsa verso la fabbrica, crimini decadenti contro il corpo o contro lo spirito, visi troppo noti, celebrità troppo amate, aristocratici troppo veri per essere verosimili. Ecco la città. Ecco Roma» (Federico Fellini in Gili, 2009, p. 161). Uno spazio simbolico in perenne ridefinizione, un'iconografia che valica l'olografica città monumentale, o le bellezze paesaggistiche di campagne immote, per immergersi in un luogo pulsante di contraddizioni. Non so se Fellini avesse già letto alcune riflessioni di Jung su Roma, quelle in cui lo psicanalista sentiva di «non essere all'altezza dell'impressione» che la città avrebbe potuto offrirgli; l'immersione in quel «crogiolo ancora incandescente e fumante dal quale si erano fuse le antiche civiltà». Ad alimentare queste riflessioni stavano evocazioni legate a un pathos nutrito dei valori dell'antichità: «Mi meraviglio sempre che la gente possa andare a Roma così come potrebbe, per esempio, andare a Parigi o a Londra. Certamente Roma [...] può essere goduta da un punto di vista estetico: ma se siete colpiti fino in fondo al vostro essere, ad ogni passo, dallo spirito che vi aleggia; se ogni rudere o ogni colonna vi guardano con un aspetto che riconoscete immediatamente, allora la cosa è tutt'altra» (Jung, 1961, 1996)¹².

12 Cfr. anche Màdera (1998).

L'intensa avventura psichica vissuta da Fellini gode di un setting privilegiato, capace di richiamare ulteriori considerazioni, quelle di Freud, sull'importanza di Roma, l'unico luogo al mondo «in cui si staglia l'inconscio a cielo aperto» (De Bernardinis, 2000). In *Das Unbehagen in der Kultur (Il disagio della civiltà)*, Freud immagina la sovrapposizione di diverse epoche architettoniche tipica di Roma come un'entità psichica analogamente ricca, per rendere l'idea che nulla di ciò che entra nella mente possa andare perduto¹³. Una compresenza delle diverse fasi della memoria che può essere rappresentata in termini di stratificazione spaziale, e che vede lo psicanalista come una sorta di archeologo dell'anima: ciò che stava vivendo Fellini nelle intense “passeggiate” psicanalitiche che sino al 1965 lo portano a frequentare Ernst Bernhard, il celebre analista junghiano. Dall'incontro con Bernhard la sfera dell'inconscio trova una collocazione privilegiata nella riflessione del regista e il suo stile muta profondamente, in un impatto psichico capace d'irrorare, meglio, scatenare, dimensioni poetiche inaspettate. Come il vento che dissolve gli affreschi dell'intatta *domus* in *Roma* (1972), la sorgente creativa di Fellini conduce verso profondi sostrati immaginifici. Quando il regista visita i cantieri della metropolitana in costruzione resta folgorato dalle potenzialità filmiche di quel ventre sconvolto: ecco l'affanno e il sudore dei corpi, le luci soffuse e gli stridori delle scavatrici, i carrelli da trasporto e, soprattutto, la possente talpa scavatrice, ripetutamente bloccata dalla municipalità per quanto osannata dagli ingegneri. Nel film i lavori vengono sospesi per il ritrovamento di una *domus*: le pitture parietali svaniscono all'affluire dell'aria «moderna» e una giovane archeologa non può che gridare uno sconfortato «Fate qualcosa!». Il rapporto fra la forza del passato e la nostra contemporaneità emerge nella dissoluzione di una visione pacificata. Fellini ci accompagna in un archeologico tour della profanazione in cui, più che mai, «il cinema non è una tecnica di esposi-

13 Cfr. Freud (1971). La prima traduzione italiana venne curata da Joachim Fleischer nel 1949, per le edizioni Scienza moderna di Roma.

zione delle immagini, è l'arte di mostrare. E mostrare è un gesto, un gesto che obbliga a vedere, a guardare. Senza questo gesto, c'è solo la fabbrica di immagini» (Daney, 1998, p. 78).

Ciò che si prospetta è la consunzionalità di un'essenza, quella del cinema di Fellini e quella della sua città adottiva. Il carattere è di necessità, perché il regista non rappresenta Roma, ma, piuttosto, Roma gli risulta necessaria per la visualizzazione del suo «demone¹⁴», quella particolare vocazione alla messa in immagini espressa da una poetica e da uno stile inconfondibili. Fellini esalta l'idea di un linguaggio che perde la ricerca del significato chiaro, per nutrirsi di frammenti di un caos metamorfico, alla deriva dell'esattezza topografica. Prendiamo un caso eclatante, la Via Veneto ricostruita da Piero Gherardi a Cinecittà, dopo alcuni difficoltosi *tournage* notturni "dal vivo". Per Fellini, e poi per il mondo intero, quella osservata nel film è l'unica, "verissima", via Veneto possibile. «Lavorando ci dentro mi abituai tanto a quelle prospettive che la mia insofferenza per la via Veneto autentica crebbe ancora e ormai, credo, non scomparirà più. Non posso impedirmi di sentire, quando passo davanti al Café de Paris, che la vera Via Veneto era quella del Teatro 5 [...] Mi viene anche la tentazione irresistibile di esercitare sulla strada della realtà l'autorità dispotica che avevo su quelle della finzione. Una faccenda complicata, bisogna che ne parli a qualcuno che s'intende di psicanalisi» (Fellini, 1962, p. 61).

6. *Paesaggi dal Teatro 5*

Da questo momento, la ricostruzione di Roma a Cinecittà diventa preponderante. Non è solo questione del controllo del set: nel ventre placentare del Teatro 5 Fellini ripartorisce ogni volta il mito della città eterna e, in qualche modo, d'Italia, sottraendone l'immaginario ai processi di

14 Per l'idea di «demone interiore», Hillman (1996).

pietrificazione istituzionale. Lo vediamo superbamente ne *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio '70*, 1962), quando il benpensante Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), vede muoversi la sensuale Anita, *testimonial* di una *réclame* del latte, fra le meraviglie dell'EUR, un quartiere "moderno e felice", degno del primo film a colori di Fellini. Il grande manifesto pubblicitario è un vero e proprio spettacolo, ai piedi del quale si addensa un carnevale popolare e ridanciano, intollerabile agli occhi di Antonio: «In pochi giorni, dico, in pochi giorni l'orrendo cartellone, la mostruosa Circe, come ai tempi del vitello d'oro, ha raccolto intorno a sé tutta la corruzione del mondo cittadino!». Arrivano automobili in gita e carrettini di «Limonappia», pullman di turisti e venditori di palloncini. Il manifesto sembra vivo (addirittura canta «bevete più latte, il latte fa bene...») e, oltre a turbare Mazzuolo, il suo surreale metamorfismo ci conduce in un gioco a incastri sul tema del cinema nel cinema, anzi, più specificatamente, della moltiplicazione dello spazio schermico in città. Che il cinema faccia parte integrante del paesaggio urbano di Roma, che vi si confonda e si integri con le sue millenarie appartenenze è ormai evidente: non solo perché un seminarista chiede perplesso a un operaio: «È cinema?» («No, latte», la curiosa risposta); non certo perché la Ekberg campeggia sul gigantesco pannello pubblicitario mentre sotto le sue prosperose forme si accalcano spettacolini con imbonitori, donne cannone, venditori di leccornie e burattini al suo fianco; ma perché la Roma «vera», quella costruita, di pietra, è ormai in grado di rielaborare le componenti dinamico-compositive del cinema, rendendole messaggi alla portata del quotidiano, integrandole in una semiosfera urbana in cui le immagini in movimento stanno diventando comuni. Le allucinazioni visive di Antonio – che, come l'omonimo santo della tradizione cristiana, vorrebbe resistere al peccato – si materializzano nella profusione dinamico-corporee di un satanico schermo pubblicitario: la diva cammina davvero, in una città divenuta segno tangibile della sovraesposizione ai mass media. Il ludico gioco di scala con i modellini del "Colosseo quadra-

to” rimanda all’essenza di una città palcoscenico. D’altronde, «Quando mi domandano quale è la città in cui vorrebbe abitare – Londra, Parigi, Roma – alla fine se dovessi essere sincero dovrei dire Cinecittà! È l’unica città in cui proprio vorrei abitare, in quanto è una città che mi permette di essere inventata giorno per giorno, un giorno dopo l’altro, in continuazione». Sono considerazioni espresse dal regista in una puntata del programma televisivo *Io e...* (a cura di Anna Zanoli), in onda il 12 aprile 1972. A Fellini viene chiesto di scegliere liberamente un’opera d’arte con la quale confrontarsi e lui sceglie proprio il quartiere voluto da Mussolini per la mai avvenuta Esposizione Universale del 1942. In *Fellini e...l’EUR*, con la regia di Luciano Emmer, il regista racconta la fascinazione per le possibilità metamorfiche di quella importante parte di Roma, in un gioco a incastri sul rapporto fra cinema e città e sulle possibilità di quest’ultima di divenire essa stessa schermo urbano, cinema diffuso. Ai piedi del Palazzo della Civiltà, dopo avere confermato l’originalità della sua scelta – un quartiere, non un’opera d’arte – Fellini la giustifica in termini di leggerezza: come «abitare nella dimensione di un quadro, quindi una carica, una atmosfera liberatoria, in quanto in un quadro non esistono leggi se non quelle estetiche [...] Quindi questo quartiere mi sembra che vada a stimolare proprio questo senso di libertà, di alibi, questo che di sospeso, questa improbabilità. Sono case vuote, disabitate, edifici creati per fantasmi, per statue».

Ma Fellini sceglie l’Eur anche perché gli ricorda un teatro di posa, il teatro 5 di Cinecittà, in cui potrebbe smontare e rimontare le facciate di quei palazzi come scenografie per il prossimo film: «spazi vuoti dove tu puoi mettere i tuoi giocattoli, i tuoi dadi, i tuoi cubi. Questa sensazione di disponibilità che ha il quartiere mi è congeniale... Naturalmente questo quartiere diventa bellissimo proprio perché sta vicino a Roma. A un chilometro c’è poi la città più antica, più viscerale, più placentare, più confusa, più paludosa del mondo. C’è l’India, a un chilometro da Roma c’è l’India». Se il cinema fa ormai parte del paesaggio urbano di Roma, Fellini

ne offre piena visibilità. Una fascinazione che porta il regista-cicerone a ribadire: «Qua, cari signori, ho girato una scenetta di *Boccaccio 70...*» mentre «su quella terrazza là, su quell'attico ho girato qualche inquadratura dell'inizio de *La dolce vita*, le ragazze in bikini che vedono avanzare la statua appesa in elicottero, molti anni fa¹⁵».

La scelta di Fellini non è inusuale, perché all'interno di *Io e...* altre personalità invitate scelgono soggetti urbani. Se alcuni si confrontano con grandi opere pittoriche – per cui Franco Zeffirelli sceglie le *Storie di San Francesco* affrescate da Giotto, Cesare Zavattini il *Campo di grandio con corvi* di Van Gogh, Renato Guttuso *La morte di Marat* di David – molti evocano la rilevanza di una città, o di una piazza, quali catalizzatrici di sentimenti, attività, energie ideali e politiche (Isnenghi, 1994): come se l'attenzione per l'*urbs* e per la *civitas* sintetizzasse attitudini e atteggiamenti primari della cultura italiana. Così Goffredo Parise si confronta con Piazza San Marco, a Venezia, Luca Ronconi con Piazza Maggiore, a Bologna, Pier Paolo Pasolini con la forma delle città di Orte e di Sabaudia, mentre alcuni scelgono opere architettoniche, come Bruno Zevi (Sant'Ivo alla Sapienza, a Roma), Riccardo Muti (Sant'Apollinare nuovo, a Ravenna), o Vittorio Gassman (il Palazzo dello sport di Pier Luigi Nervi, sempre a Roma). Per queste personalità dialogare con parti di città significa attraversare lo spazio immateriale di una appartenenza, il valore assoluto di una struttura globalizzante della cultura italiana. Come se la città fosse banco di prova per il confronto fra differenti arti, un luogo di ispirazione per nuove condivisioni e originali rappresentazioni di antichi ambienti di vita. In anni in cui l'Italia sta sacrificando molte delle sue antiche appartenenze, l'immagine televisiva proposta da *Io e...* diviene importante e le scelte di questi artisti/presentatori costituiscono una condivisione empa-

15 Si tratta di location altamente simboliche, utilizzate in quegli anni anche da Bernardo Bertolucci e dallo scenografo Ferdinando Scarfiotti, per ambientare la prima parte de *Il conformista* (1970), e offrire la sensazione dell'oppressione del regime e della Roma fascista.

tica con un personaggio ambientale vissuto come naturale – i giardini di pietra, secondo la felice espressione di Pier Luigi Cervellati (Cervellati, 1991) – ma frutto di lente e complesse stratificazioni culturali.

Ciò che emerge è l'aspetto elettivo del rapporto fra Fellini e Roma, tra racconto del sé e definizione di sequenze in cui Roma è rivista, trasgredita, capovolta, reinventata; si tratta di una tensione capace, di film in film, di spostare l'attenzione dall'intreccio, via via meno importante, verso altre finalità estetiche, sino a quelle prettamente paesaggistiche¹⁶. Penso alla Roma sopraffatta dalla "reclame", in un paesaggio urbano trapuntato da manifesti pubblicitari attraversato da Giulietta e Marcello per addentrarsi nel girone dantesco del mega show di *Ginger e Fred*. Per Andrea Zanzotto il film risulta una «nuova irruzione da Fellini compiuta nell'attualità antropologica in uno degli aspetti più estrani ed enigmatici della metamorfosi in atto» (Zanzotto, 1986). L'apocalisse di un Paese televisizzato è interrotta solo dal tentativo di fuga dei due anziani ballerini verso un'Italia provinciale in cui, forse, altri valori sopravvivono e le rivoluzioni che avvengono in città vengono filtrate dalla lontananza. Nessuna invettiva contro i vessilli della post-televisione quanto potenti sferzate iconiche in grado di individuare i mutanti caratteri del paesaggio nazionale: ecco la forza creatrice di Fellini, le sue immagini grottesche, i *soundscape* affastellati in montage/collage capaci di destrutturare il narrativo. I dubbi sui miti della Modernità, espressi sin dai film degli anni Sessanta, diventano apocalisse quotidiana, l'habitat, ormai naturale, della perdita di senso del mondo (Mazzei e Parigi, 2018). Come se anche il senso del luogo si frantumasse – o, profeticamente, si disperdesse in quel concetto di "non luogo" messo a punto pochi anni dopo da Marc Augé – in una deterritorializzazione degli storici spazi di vita comunitaria degli italiani: la strada, la piazza, il sagrato della chiesa, la corte del municipio...

16 Rimando al mio Bertozzi, 2000, pp. 15-25. Per la rappresentazione della città nel cinema di Fellini si vedano anche Di Biagi, 2014; Arnaldi, 2020; Carrera, 2020.

7. *Pianura spaesata*

Nel suo ultimo film, *La voce della luna*, Fellini attraversa una bassa reggiana in cui l'irruzione delle tele-realtà s'innesta su antiche persistenze ambientali. Il regista squarcia con rara pregnanza l'assedio televisivo portato ad habitat secolari: e la sua ricostruzione di Reggiolo diviene piena espressione del modello consumistico vincente. Nella perdita di trascendenza della società dello spettacolo i resti di antiche appartenenze – una certa umanità, la piazza nella quale si svolge la tradizionale sagra del tortellino – si ergono innanzi a giganteschi manifesti pubblicitari, tra *fast food* e giponi Toyota, baracchini di piadine “Gnau” e sfilate di “Miss farina”. Una quinta dell'*urbs* è un maxischermo per telepromozioni politiche innanzi a una sempre più sfrangiata *civitas* dove, fra caotiche disattenzioni e galoppanti narcisismi, l'umanità festante assume i caratteri finto allegri dello show televisivo. Figure vaganti, a volte esilaranti, senza risposte chiare ma capaci di racconti incredibili sul mondo sotterraneo e nebbioso della pianura che circonda il villaggio. «In questa Pianura Padana, non si capisce bene se preadamitica o postapocalittica, lo spazio e il tempo sono ingarbugliati. Quando chiedi un'indicazione, ti rispondono che il posto dove devi andare è molto vicino, vicinissimo, ma è complicato: i confini geografici sono come elastici, si allungano e si accorciano surrealisticamente. Anche il tempo è ubriaco, impossibile da misurare: vai a letto un pomeriggio, e dormi per un anno» (Ravasio, 2020). La transizione del senso langue, la comunicazione sembra impossibile, e i protagonisti del film vibrano all'unisono con il demone felliniano dello smarrito narratore.

La legge del sognatore si ripete ancora una volta¹⁷, e per quest'ultimo film Fellini trova in Emanno Cavazzoni un prezioso alleato, lo sguardo

17 *La legge del sognatore* è il titolo dell'ultimo libro di Daniel Pennac, dedicato a Federico Fellini (Milano, Feltrinelli, 2020).

complice per il suo ultimo racconto poetico del mondo¹⁸. Come negli altri film degli anni Ottanta, la rappresentazione di un “paese spaesato” si fa pervasiva. Ecco i due protagonisti del film: uno, interpretato da Paolo Villaggio, diffidente e paranoico, che vede solo congiure e cattiverie; l’altro, Roberto Benigni, folle e innamorato, alla delirante ricerca di messaggi in bottiglia trovati nel fondo dei pozzi. La benevolenza di Fellini rispetto ai suoi personaggi si accompagna a un’analisi impietosa dei limiti sociali dell’Italia alla soglia dei Novanta. Ma fra questa umanità post-televisiva qualcosa di arcaico resta, una sorta di resistenza poetica che fa attrito e che rimanda al recente viaggio di Marco Belpoliti illustrato in *Pianura* (Belpoliti, 2021). Il piatto orizzonte padano come luogo del “magone” e, al tempo stesso, d’indimenticabili incontri poetici, un cerchio caldo vivido e surreale in cui Fellini, sin dai sopralluoghi raccontati da Cavazzoni, assapora personalmente gli incontri nelle case della gente, le chiacchiere seduti ai caffè di Piazza Prampolini, la visita a luoghi – poi ricostruiti negli ex Stabilimenti Cinematografici Pontini – come il Castello del paese o la scalinata di Pomponesco.

Come per la Rimini di *Amarcord*, anche la Reggiolo di *La voce della luna* è un’invenzione scenografica; ma ciò non impedisce processi di immedesimazione potenti, in cui lo spirito del luogo viene riconosciuto dai cittadini del borgo. E le perlustrazioni nella bassa reggiana, oltre a suggerire le scenografie del film o la scelta di alcune comparse, influiscono fattivamente sul futuro di Reggiolo. Di quei sopralluoghi non resta soltanto memoria filmica, ma traccia mnestica che risorge e investe il futuro del borgo ricostruito dopo il terremoto del 2012, con un nuovo Auditorium dedicato proprio a Federico Fellini e Giulietta Masina. Di più, *Fellini Bu-ilt Reggiolo* diviene il film che documenta la storia della ricostruzione di

18 I due s’incontrano grazie alla folgorazione di Fellini per *Il poema dei lunatici*, lo stralunato racconto di Cavazzoni ambientato in una bassa padana abitata da personaggi teneri e assurdi, indomiti nel mischiare le carte fra realtà e invenzione (Cavazzoni, 1987).

Reggiolo (Fava e Ferrari, 2019), una comunità che ritrova se stessa anche grazie all'esperienza del set felliniano.

Da quella provincia dimenticata emerge un'Italia lontana da itinerari cartolineschi, una padania esente da invenzioni mitologiche, quelle santificate, proprio alla fine degli anni Ottanta, da Umberto Bossi e dai popoli di Pontida nell'ennesima, granitica, edificazione identitaria. Un'idea divisoria, che separa il 'noi' dagli 'altri', e dalla quale gli autori del film si distaccano con una poetica della somiglianza. Nell'unione d'individualità capaci di cogliere legami e intrecci non solo tra le cose, o tra l'idea di sanità e quella di follia, ma anche entro questo mondo e l'aldilà (ascoltando la voce della luna che sale dai pozzi; o uscendo dai loculi del cimitero per rivendicare solo un po' di silenzio), Fellini, Cavazzoni e il ritrovato Tullio Pinelli evocano un'altra convivenza possibile. Scavando nell'idea di normalità, definendo una modulazione/fluttuazione fra stati delle anime in perenne transizione, *La voce della luna* diviene l'ultimo attrattore cosmico della poetica felliniana: quello di un cinema atmosferico, libero e slegato, ma che respira la vita e la mescolanza degli elementi.

8. *Il fantasma di Venezia*

A questo orizzonte percettivo è legata una estensione antropologica fondamentale, quella passione per l'uomo e il suo ambiente che conduce direttamente al lungo respiro della storia italiana, alle immagini danzanti sulle pietre dei nostri primi sguardi consapevoli. Si tratta di una dimensione relazionale tra l'io e lo spazio di vita distesa in secoli di storia e accentuata dai mille modi di abitare, più che una nazione, un paese multiforme e ricco di culture; una corrente energetico-culturale riattivata costantemente da Fellini, pur senza citazioni dirette e lontanissima da qualsiasi intenzione filologica. Prendiamo il complesso ritratto di Venezia che emerge nel *Casanova* (1976). Anche se quando si parla di Venezia si

entra in un orizzonte di luoghi comuni e di pseudo esotismi, la rappresentazione felliniana riesce, al tempo stesso, a risultare magica e realistica. Secondo Zanzotto «la sola reinvenzione degna di fede del Carnevale di Venezia è quella che Federico Fellini ha proposto all'inizio del suo *Casanova*, esempio insuperabile di riscoperta e, al tempo stesso, di dilatazione fantastica, realizzata attraverso la discesa nell'incoscienza collettiva di una "venezianità" intesa come portatrice di un mito "materno-femminile", universale e ambiguo. E forse non è frutto del caso se la ripresa di un "grande carnevale" a Venezia, nei termini che suppongono essere di un grande recupero storico, è stata esposta e realizzata dopo l'uscita del *Casanova* di Fellini» (Zanzotto, 1999, p. 56). Dalla forza creatrice felliniana scaturisce, paradossalmente, una rappresentazione «degnata di fede», come ricorda Zanzotto, qualcosa di sontuosamente reinventato ma, al tempo stesso, profondamente realistico. Per Fellini, Venezia è un'ossessione; è dal 1972 che pensa a una trasfigurazione poetica della città, un film sempre rinviato ma che dal *Casanova* in poi si ravviva periodicamente negli scambi di idee con Tiziano Rizzo e Carlo della Corte¹⁹. Venezia è un'attrazione naturale, «un incredibile alfabeto di segni e di geroglifici» (Federico Fellini, in Citati, 2017, p. 19), un luogo dello spirito in grado di attivare quei processi di fluidificazione estetica che consentono al regista d'irrorare la sua fervida immaginazione creativa. Dai materiali conservati avrebbe dovuto trattarsi di un film ricco di anacronismi, in uno scorrazzamento trans-storico fra echi del passato e incubi del presente (come una sequenza in cui Berlusconi rinomina il Canal Grande in Canale cinque)²⁰. Fellini stesso annota: «Nel tentativo di individuare una traccia narrativa per un film che pretenda di rappresentare la città di Venezia, tento di

19 Parte del materiale si trova presso il Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVE), del Dipartimento di Studi Umanistici, presso l'Università Cà Foscari di Venezia.

20 Alcune lettere e manoscritti del progetto su Venezia si trovano in Copioli e Morin (2017, pp. 22-35).

suggerire in un ordine intercambiabile una serie di motivi e di immagini che potrebbero costituire, per analogia, per continuità di racconto, per contrasto, per intonazione anche semplicemente cromatica, i capitoli di un racconto libero, fiabesco, affrancato dal tempo e dalla logica, così come ci appare Venezia» (Federico Fellini, in Giuliani, 2017). Una mescolanza magica che risente del clima, delle influenze iconografiche, architettoniche, letterarie, non mediate dall'ordine di alcuna disciplina ma sentite in porosa compenetrazione reciproca: così come sarebbe stato per un film su Napoli, sulle sue contraddizioni e sulla mirabile dimensione dantesca che affascinava Fellini per un altro progetto mai realizzato. Film immaginati, per i quali Fellini sembra adottare apertamente la prospettiva junghiana, un punto di vista «passibile di interpretare non tanto la favola onirica, i simboli, ma le nostre contraddizioni, le suggestioni, gli incantesimi, le meraviglie, i ricordi sempre ricreantisi su sé stessi» (Fellini 2009, p. 23). Una chiave fantasmatica al racconto del paesaggio italiano. Qualcosa che chiede a noi stessi di “sentire” i nostri luoghi, eppure, congiuntamente, di essere in movimento, spostandoci da punti di vista precostituiti per affrontare orizzonti sconosciuti, in cui il significato si rinnova ben al di là degli stereotipi ambientali sull'Italia²¹. Un demone profondo del Paese, in bilico fra le pietre di un'appartenenza senza scampo e le idee sospinte dal cinema quale potente dispositivo oculare della modernità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARNALDI V., *La Roma di Federico Fellini. I luoghi iconici del regista nella capitale*, Roma, Olmata, 2020.

BELPOLITI M., *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021.

21 In merito alla retorica e agli stereotipi su caratteri nazionali e identità italiana si veda Patriarca (2010).

- BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2004.
- BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema: tre sguardi*, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-paesaggio-nel-cinema-tre-sguardi_%28XXI-Secolo%29/.
- BERTOZZI M., *La città necessaria. Roma nella poetica felliniana*, in Americo Sbardella (a cura di), *Roma nel cinema*, Roma, Semar, 2000, pp.15-25.
- BERTOZZI M. (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Edizioni Librerie Dedalo, 2001.
- BRUNETTA G. P., *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.
- CARRERA A., *La Roma di Fellini: città eterna, città interna*, in «Doppiozero», 20 gennaio 2020. <https://www.doppiozero.com/materiali/la-roma-di-fellini-citta-eterna-citta-interna>.
- CAVAZZONI E., *Il poema dei lunatici*, Milano, Bollati Boringhieri, 1987.
- CEDERNA A., *I padroni della città*, «Il Mondo», 1° maggio 1956.
- CEDERNA A., *La distruzione della natura in Italia*, Torino, Einaudi, 1975.
- CERVELLATI P. L., *La città bella*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- CIRIO R., *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano 1994.
- CITATI P., *Fellini a Venezia*, in R. COPIOLI e G. MORIN (a cura di), *Il Casanova di Fellini ieri e oggi 1976-2016*, Roma, Gangemi, 2017.
- COPIOLI R. e MORIN G. (a cura di), *Il Casanova di Fellini ieri e oggi 1976-2016*, Roma, Gangemi, 2017.
- CORTELLESSA A. (a cura di), *Elio Pagliarani. Tutte le poesie (1946-2011)*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- COSTA A., *Présentation. Invention et réinvention du paysage*, in «Cinemas», 12, 1, 2001, pp. 7-14.
- DANEY S., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1998.
- D'ANGELO P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Laterza, 2021.
- DE BERNARDINIS F., *Fotogrammi accuditi a cielo aperto. Cine visioni di Roma nello spazio a N dimensioni*, «Nuovi argomenti», 9, 2000, pp. 146-156.
- DE VILALLONGA J.L., *Fellini*, Paris, Michel Lafon/Ramsay, 1993.

- DI BIAGI F., *La Roma di Fellini*, Genova, Le Mani, 2014.
- FABBRI P., *Prima Donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka*, in P. FABBRI (a cura di), *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2011, pp. 27-44.
- FABBRI P., *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2016.
- FAVA G. e FERRARI D., *Fellini Built Reggiolo. Storia della ricostruzione di un paese da film*, 2019.
- FELLINI F., in «L'Europeo», 8 luglio 1962, p. 61.
- FELLINI F., *La mia Rimini*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1967.
- FELLINI F., *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Roma, Donzelli/Luce Cinecittà, 2020.
- FOFI G., GIACCHÈ P., MORREALE E., VOLPI G. (a cura di), *L'Italia secondo Fellini*, Roma, E/O, 2019.
- FORGACS D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- FREUD S., *Il disagio della civiltà*, Torino, Boringhieri, 1971 (prima traduzione italiana a cura di J. Flescher, Roma, Scienza moderna, 1949).
- GILI J., *L'accoglienza della Dolce vita a Parigi*, in V. BOARINI e T. KEZICH (a cura di), *Mezzo secolo di dolce vita*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009, pp. 161-170.
- GIULIANI L., «La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini», 2017. <http://www.centrostudipierraopolasolinicasarsa.it/molteniblog/federico-fellini-e-il-progetto-mancato-di-un-film-su-veneziah/>.
- GIUSTINIANI J., *Fellini inedito. Sessantacinque fotografie svelate dalla lavorazione de Le notti di Cabiria*, Rimini, Edizioni Interno4, 2020.
- GUERRA T., *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Luca Cesari, Milano, Bompiani, 2018.
- GUARALDI M. e PELLEGRINI L. (a cura di), *La mia Rimini di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2003.
- HILLMAN J., *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, New York, Random House, 1996 (trad. it. *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Milano,

Adelphi, 1997).

ISNENGI M., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994.

JACOB M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

JUNG C. G., *Ricordi sogni riflessioni* (1961), Milano, Rizzoli, 1996.

LE GOFF J., *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in *Storia d'Italia*, Annali V, «Il paesaggio», Torino, Einaudi, 1982.

LEOPARDI G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, Milano, Feltrinelli, 2015 (I ed. 1906).

MÀDERA R., *Carl Gustav Jung. Biografia e teoria*, Milano, Mondadori, 1998.

MAZZEI L. e PARIGI S. (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, in «Imago», 18, 2018.

MIRO GORI G., *Le radici di Fellini. Romagnolo del mondo*, Cesena, Il ponte vecchio, 2016.

MARMO L., *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*, Roma, Bulzoni, 2018.

MILANI R., *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005.

PATRIARCA S., *Italianità*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

PERNIOLA I., *Poetiche dell'invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano*, in «Schermi», 2, 4, 2018, pp.15-27.

RAVASIO A., *Perché Cavazzoni è il Fellini delle lettere italiane (ma quasi nessuno se ne è accorto)*, in «La balena bianca», 2 marzo 2020. <https://www.labalena-bianca.com/2020/03/02/cavazzoni-fellini-canone-italiano/?fbclid=IwAR1sYK-sBJwH4fX9uS-xmU9T-X2wQnG5pUZ8fMVCHczBgm1nJx7j1CqjZK5M>.

RENZI R., *La storia attraverso il cinema*, in «IBC informazioni», III, 3-4, 1987, pp. 84-85.

RENZI R., *Federico Fellini*, in «Premier plan», n. 12, 1960.

TOMASETTI F., *Cambiare Rimini: De Carlo e il Piano del Nuovo Centro (1965-1975)*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2012.

UVA C., *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2021.

ZANZOTTO A., *Tutti con Federico nel suo circo perenne*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1986.

ZANZOTTO A., *Le carnaval de Venise. Notes pour un film de Fellini*, in «Positif», 459, maggio 1999.

ZERI F. *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1989.

GIULIO LATINI¹

ITALIA ANTICA E NUOVA. ENERGIA-SVILUPPO
ECONOMICO-SOCIALE-AMBIENTE NELLA
NARRAZIONE CINEMATOGRAFICA DELL'ENI
LUNGO IL SECONDO DOPOGUERRA

1. *Introduzione*

Operai in sella a mastodontici dispositivi motorizzati che aggrediscono e rimodellano letteralmente le porzioni di terra che incontrano lungo il loro rumoroso tragitto. Merci su merci di natura solida e liquida che prendono il largo attraverso le traiettorie diversificate di camion, navi-cisterne, aerei, elicotteri. A solcare arterie stradali, acque, cieli quali direttrici della «trama umanizzata del mondo» (Turri, 2008, p. 206). E all'estremo opposto, braccianti agricoli che muovono stancamente su dorsì di muli o a piedi, sentieri impervi, carretti trainati egualmente da muli.

Figure emblematicamente correlate, sia sul versante materiale che simbolico, tra la fine degli anni Cinquanta e la metà dei Sessanta, dal nord al sud d'Italia, chiamate ad abitare il perimetro di una consistente serie di narrazioni audiovisive inscrivibili nel variegato comparto della «cinematografia d'impresa», dei suoi «documentari tecnico-industriali» o «tecno-film». Prodotti documentaristici tesi prevalentemente a veicolare, sia ad un pubblico specialistico che generico e al contempo alle maestranze delle medesime imprese, la fisionomia e specificità delle diversificate attività del lavoro industriale, i procedimenti produttivi di

¹ Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, Università degli studi di Roma "Tor Vergata". giulio.latini@uniroma2.it.

un determinato settore o di un suo particolare segmento, riattestando e promuovendo nel mentre il proprio statuto identitario. Prodotti documentaristici la cui massima proliferazione avviene propriamente lungo gli anni appena richiamati in special modo tramite il costante impegno profuso da importanti realtà aziendali quali l'Olivetti, che apre una Sezione Cinematografica nel 1951 anticipando la medesima iniziativa in Fiat e Montecatini, quindi Finsider, Edison, Lepetit, Carlo Erba, Eni, Ferrovie dello Stato, mentre altre imprese (Pirelli, Alfa Romeo, Falck, Farmitalia, Bassetti ecc.) si rivolgono a società di produzione cinematografica esterne (Latini, 2016).

Prodotti documentaristici, ed è l'orizzonte sul quale qui maggiormente preme riflettere, integralmente interni e al contempo vivida cartina di tornasole del processo di costruzione comunicativa di quell'accelerato sviluppo neocapitalistico e di quel cosiddetto «miracolo economico» destinati a modificare grandemente, oltre la superficie territoriale, la natura dei consumi privati, degli stili di vita. Sulla scia dell'aumento del reddito nazionale netto che muta dai 17000 miliardi del 1954 ai 30000 del 1964 e quello pro-capite da 350 a 571000 lire. Incremento reddituale che, tra le altre conseguenze, conduce alla crescita esponenziale di acquisto di motociclette da circa un milione nel 1955 a 4.300000 nel 1963, e di automobili da un milione nel 1956 a cinque milioni e mezzo nel 1965 (Crainz, 2003, pp. 13-17). Così come conduce all'incremento del flusso annuo di investimenti in abitazioni che, da circa 500 miliardi nel 1951 giunge a oltre 2000 miliardi di lire nel 1964. Mentre, sempre fra i primi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, sul versante degli investimenti nell'industria manifatturiera, si registra il passaggio dal 4,5% al 6,3% del reddito nazionale lordo e un aumento della produttiva industriale dell'84% (Crainz, 2005, pp. 87-91). Espansività dell'industria manifatturiera, in particolare maniera di quella siderurgica, chimica e petrolchimica, che comporterà «un drastico aumento di tutte le risorse mobilitate, a cominciare dalle energetiche» il cui consumo «crescerà con un tasso maggiore di quello della

produzione stessa, e dalle idriche, prelevate per 2/3 da falde sotterranee e, attorno al 1970, pari al 22% dei consumi idrici nazionali complessivi» (Neri Serneri, 2007, pp. 7-8).

Risorse energetiche e idriche la cui presenza e costante richiesta d'incremento necessitante alla tumultuosa modernizzazione in atto ritroviamo, all'ennesima potenza, nel quadrante tematico-rappresentativo e nella conseguente tramatura filmica delle maggiori imprese industriali di settore (Eni, Edison, AEM, Enel) e non solamente. Una conseguente e complessiva tramatura filmica non particolarmente dissimile nelle sue risultanti espressive, con codificazioni retoriche standardizzate, caratteri e stilemi largamente apparentabili. Salvo talune eccezioni, sensibilmente oltrepassanti i vincoli ideologico-culturali del «punto di vista» aziendale, il suo sguardo prospetticamente orientato, capaci di indirizzare il raggio comunicativo ed espressivo filmico verso uno statuto del reale ampio e contraddittorio, irriducibile alla sola magnificazione, per richiamare le parole di Benjamin, di quell'estrema religione di culto che ha nome Capitalismo (Benjamin, 1921). Una complessiva narrazione filmica, una significativa configurazione immaginaria sul/del territorio italiano, all'insegna della comune quanto stringente e proditoria equivalenza «energia-sviluppo economico-sociale». Una configurazione immaginaria di non poca pregnanza e riverberazione poiché, come è stato ben riassunto sul piano più estensivo da Van Aken:

non c'è elemento dell'ambiente con valenze simboliche così intense e tacite, quanto il petrolio, il carbone, i combustibili fossili alla base tanto del capitalismo estrattivo quanto dell'immaginario stesso della modernità; il suo millenarismo, l'apertura di un'epoca di sviluppo come finalità interna del tempo e del futuro come crescita infinita. La dimensione immaginale del fossile è proprio alla base dell'invenzione di un'idea di natura estraibile, gestibile e senza limiti, con la potenza energetica che questa ha sprigionato, assieme a CO² (Van Aken, 2021, p. 175).

Una configurazione immaginaria, dunque, che alla cospicua serie di documentari attivati allo scopo ha affiancato altrettanto cospicue serie di fotografie, articoli di *house organ*, pubblicità per la neonata televisione e molto altro ancora sul versante comunicativo, accompagnando considerevolmente un'incidente costruzione materiale in termini di domanda energetica da soddisfare che ampie e profonde alterazioni comporterà al tessuto ambientale e sociale nazionale.

Alla luce delle durevoli acquisizioni teorico-critiche che assumono le narrazioni visive quali costruzioni privilegiate per osservare e acquisire informazioni materiali, simboliche, esperienziali sull'identità territoriale e sulle sue dinamiche trasformative (Rose, 2003 e 2004; Driver, 2003; Ryan, 2003; dell'Agnese, 2009; Bignante, 2011), non sarebbero davvero esigue le domande da porre a questa vasta configurazione immaginaria. Per vincolanti ragioni di economia del discorso ci limiteremo a quelle essenziali rivolgendole alla circoscritta ma assolutamente inaggrabile – sia in termini quantitativi che qualitativi – produzione filmica Eni (incorporando la precedente vicenda cinematografica promossa dall'Agip fin dal 1949). Inaggrabile, assai intuitivamente, per la fisionomia e il peso economico-politico di una realtà d'impresa integrata come l'Eni, operante dalla petrolchimica ai motel, dalle autostrade alla gomma sintetica, dai tubi d'acciaio all'appalto e costruzione di opere ingegneristiche, dai prodotti tessili all'energia nucleare e alla ricerca scientifica (Ginsborg, 1989, p. 220). Fisionomia e peso specifico tanto più pronunciati all'altezza di uno snodo storico entro il quale stava divenendo, oltre che il centro irradante di un potente e diversificato progetto industriale, un luogo di accoglimento ed elaborazione di idee sensibilmente innovative rispetto allo sviluppo italiano e alla mansione che, in esso, avrebbe dovuto assumere l'impresa pubblica (Pozzi, 2009, p. 380). Traducendo in ciò, del resto, il proprio fine istituzionale: «aumento dell'occupazione», «sviluppo economico del paese», «diminuzione dei costi dell'energia» attraverso «dimensioni tali da assicurare economie di scala; specializzazione dei vari

settori di attività; coordinamento delle funzioni in una grande unità integrata» (Berta, 2006, p. 127).

Quale nozione di «natura» e quali dinamiche relazionali impegnanti la costruzione territoriale viene veicolata dagli esiti linguistico-espressivi del suo complessivo dispositivo visuale? Quale nozione di «sviluppo industriale ed economico-sociale» risuona nel suo campo comunicativo, nelle sue similarità discorsive così come nelle sue interne differenziazioni di vocabolario? Tenendo presente il coevo impatto ambientale delle attività e degli insediamenti industriali da esso sviluppati, «in un paese in cui la costruzione della modernità stava passando attraverso l'etica unificante dei consumi – più che nel riconoscimento delle proprie tipicità culturali e nella valorizzazione delle rilevanti forme storiche ambientali» (Bertozi, 2021, p. 120).

Interrogativi ai quali si tenterà di fornire delle prime risposte, limitatamente allo scandaglio consentito da un approccio metodologico di natura storico-narrativa, attraverso l'analisi contestualizzata di un corpus testuale rappresentativo in dialogo con ulteriori fonti documentarie derivanti dalle strategie di comunicazione/rappresentazione materializzata dall'ente guidato da Enrico Mattei dai primi anni Cinquanta alla metà dei Sessanta.

2. Memorie del sottosuolo

Come ricapitolano Amatori e Colli, nel 1949 Mattei, allora al vertice dell'Agip, sottopone al Governo una richiesta di finanziamento di 50 miliardi di lire per cinque anni. La richiesta traduce una precisa strategia prospettica in ordine all'acquisto di sonde, alla perforazione di pozzi, alla costruzione di oleodotti e gasdotti. Una strategia destinata a condurre il metano estratto dall'Agip dai 500 milioni di metri cubi del 1950 – anno in cui è già disponibile per le imprese di Milano e di Sesto San Giovanni – ai

cinque miliardi del 1958 (Amatori e Colli, 2001, p. 240). Il contesto specifico, per l'Agip, è quello delle scoperte dei grandi giacimenti della pianura Padana (Caviaga-Ripalta, Cortemaggiore, Ravenna), la costruzione di una rete di metanodotti (per una lunghezza iniziale di oltre 1000 chilometri e con una capacità di circa 4 miliardi di metri cubi di metano all'anno) capaci di raggiungere all'altezza del primo decennio dei Cinquanta, i più rilevanti centri industriali del nord Italia, conquistandosi la fiducia di grandi imprese come la Dalmine, la Falck, la Pirelli, la Montecatini, la Snia Viscosa ecc., che attraverso il metano risparmiano l'importazione di tre milioni e mezzo di tonnellate di carbone annue e, conseguentemente, una somma superiore a 40 miliardi di lire (Piovene, 1957, p. 190).

A questo contesto materiale alimentato dalla cadenza numerica e dai grafici esponenziali di un fabbisogno e di un soddisfacimento energetico ad uso e consumo di una popolazione che, in pieno clima di ricostruzione, intende scrollarsi di dosso penurie e dolori ancora accesi e aderire alla macchina mitologica di una modernità taumaturgica risponde perfettamente, nel particolare dell'orientamento comunicativo tramite il dispositivo cinematografico, *3000 metri sotto il suolo* (1950) di Giulio Briani. E, come esplicitato dal titolo della breve pellicola in bianco e nero (dieci minuti di durata) promossa dall'Agip, è dalle massime profondità che ci viene incontro, entro il plesso territoriale della Val Padana, un nucleo di geofisici dell'Agip Mineraria. A dischiudere un racconto dall'impianto essenziale che, oltrepassata una notazione strettamente pedagogica sullo statuto originario delle fonti fossili, degli idrocarburi, pone in essere la difficoltà ad individuarle e a portarle in superficie. Da cui gli accenti su metodologie tecniche per misurare direzione, pendenza e profondità degli strati metaniferi. Metodologie non indolori, che contemplano l'uso di esplosivi da calare in pozzetti e di geofoni per raccogliere le onde generate dallo scoppio, che torneranno in superficie e il cui andamento verrà fotografato fornendo informazioni indispensabili per il successivo posizionamento della torre di estrazione.

Un'articolazione diegetica dunque che poggia introduttivamente, anche mediante il sostegno di specifici inserti didattici in animazione, su un registro scientifico, destinato successivamente a tramutarsi in sostanziale tessitura emozionale. Entro una sintassi paratattica cioè, alternante ravvicinatamente volti e gesti tecnici degli operatori coinvolti e inquadrature sulla terra penetrata dallo strumentario dell'impresa energetica, prende ad affermarsi il periodare enfatico della *voice over* che trasforma idealmente le sonde in azione in torri di battaglia di una corazzata, con la sua torda e il suo ponte di comando abitato da un «equipaggio con gli elmetti metallici che sembra in tenuta da combattimento. E si vive veramente su queste torri un clima di guerra, di pericoli, di giorni e di notte, in mezzo a pericoli ed agguati che si presentano all'improvviso... Alla minima distrazione, alla prima stanchezza, la terra si vendica di chi la va ad esplorare». Il tono marziale non deflette e accompagna le minuziose descrizioni circa lo strato metanifero che le aste di perforazione lambiranno giunti in prossimità dei 3000 metri di profondità. Dettagli amplificati di saracinesche, manometri, leve. E ancora la voce del commento a dilatare epicamente la tensione di un clima che resta di sapore eminentemente bellico: «si attende, un amico un nemico, non si sa [...] Mesi di sole e di pioggia, frastuono di motori, pericoli, muscoli tesi nello sforzo, tutto ora ha un significato reale [...] Si è fatto silenzio, ma qualcosa comincia a salire, ce lo dice l'odore caratteristico che si è sparso nell'aria, ce lo dicono le bolle nel fango. Si è lavorato per il parto della terra, per l'urlo disumano che sale da tremila metri di profondità». Al getto ascensionale del metano verso il cielo e al sibilo assordante che l'accompagna l'ultimazione del resoconto esplorativo. Il racconto, scandito d'ora in avanti da un'articolazione sintattica maggiormente dinamica, che alterna una camera car lungo un tratto alberato della pianura padana ad inquadrature descrittive su fasi di lavorazione industriale che necessitano indispensabilmente della risorsa energetica, può volgere verso la conclusione. Ad ospitare una presa di posizione netta contro il carbone, diretto concorrente della «fiamma blua-

stra che non lascia scorie e che ha un potere calorifico superiore a quello dell'antracite». Una lotta stringente la cui posta in gioco è la conquista dei grandi stabilimenti, di settori di lavorazione che vanno dalla ceramica e alla vetraria alla chimica e all'acciaio. E dove la «fiamma sottile di questo gas leggero ed invisibile [...] rende liquidi i metalli e dà alle braccia dell'uomo la forza di plasmare la natura».

Riassumiamo rapidamente i termini e il punto di vista. I corpi al lavoro degli uomini, la tecnica incarnata delle macchine, la terra sottoposta al dominio assoluto della relazione uomini-macchine nel segno tensivo e seduttivo di un'idea di progresso incalzante che trova nella fonte energetica strappata alle viscere del sottosuolo il volano indispensabile. La tonalità estrattivista alimenta evidentemente, in tutta la sua uniforme assertività, l'intero decorso rappresentativo del documentario scandendo nitidamente l'assunto che la «natura» *può/deve* essere inarrestabilmente modificata dall'agire umano.

Non discostandoci dal quadrante abitato tematicamente dalla medesima fonte fossile e dalle analoghe pratiche di territorializzazione, l'impianto della rappresentazione e la resa espressiva non sono destinati a mutare sensibilmente accostando il più esteso documentario *Le vie del metano* (1952), realizzato da Ubaldo Magnaghi (produzione Istituto Luce per conto della Snam). Ancora la terra dell'alta Italia, tra Piacenza, Lodi, Cremona e Parma, ad offrirsi alle trivellazioni di uomini «alla ricerca di un tesoro nascosto: il metano». Ai quadretti rapidamente cadenzati di prati irrigui, campi di grano, aie festose, riassettrati dalla *voice over* come appartenenze di «un antico mondo rustico» vengono affiancate inquadrature, da basso, ad esaltare in tutta la loro mastodontica verticalità, dei castelli di ferro delle sonde: «alti come gli obelischi di un mondo nuovo». Un mondo alimentato da azioni potenti, di sonde manovrate abilmente da operai esperti, da trivelle che ruotano vorticosamente e capaci di perforazioni fino a 2000 metri per rinvenire quella risorsa energetica ribattezzata «il carbone gassoso della nostra terra»: un miliardo di metri cubi

prodotti nel 1951. Cifra che traduce una produzione in costante crescita necessitante la costruzione di metanodotti, per l'entusiasmo dei nuovi «pionieri delle vie del metano», che seguiamo allocare e allineare in lunghe colonne pesanti tubazioni d'acciaio sulla superficie di un campo pianeggiante. Segmenti di azioni di un tessuto narrativo che si snoda per nessi paratattici e che alla visualizzazione delle saldature, incatramazioni delle giunture, seppellimento a lieve profondità delle tubazioni di un settore del metanodotto, associa nel commento l'auspicio che possa a breve riprendere «il pacifico lavoro dei campi». Quindi è solo un crescendo degli emblemi del «mondo nuovo», ove ogni chilometro di metanodotto steso è definito «una vittoria sull'antica povertà» che «costringeva ad importare da antichi paesi ogni sorta di combustibile». Emblemi che, per la macchina da presa che ne segue l'itinerario in interni, hanno le fattezze letteralmente incandescenti di forni e macchinari degli stabilimenti metallurgici o di quelli di un'industria chimica o di un'industria ceramica, alimentati dalla «fiamma docile» e dalla «potenza sicura» di una fonte energetica che «non produce fuliggine e scorie [...] non sporca la fabbrica: una chiavetta, un fiammifero e il gioco è fatto. Il metano la vince sui combustibili solidi e liquidi, ovunque ci sia bisogno di produrre calore». Per inciso una notazione, quest'ultima relativa al minor impatto negativo del gas naturale rispetto ad altri combustibili come il carbone e la nafta, che ricalca gli accenti di più di un passaggio di un esteso discorso tenuto da Enrico Mattei a Roma un anno prima della produzione del documentario: «col metano non si hanno ceneri e quindi nemmeno incombusti nelle stesse; non si hanno scorie [...] col metano è possibile ottenere combustione completa senza apprezzabile eccesso d'aria pur evitando, fatto di grande importanza, formazione di fuliggine e fumo» (Mattei, 2020, pp. 31-32). Così come, per altri versi, è un assunto che ritroveremo nel successivo *Pozzo 18 Profondità 1650* (1955) al culmine di una stringente comparazione tra il corrente sfruttamento di metano e il risparmio grazie ad esso ottenuto rispetto ai circa 13 milioni di tonnellate di carbone che si

sarebbero dovute complessivamente acquistare nell'ultimo quinquennio considerato: «oggi ai tradizionali serbatoi di carbone [...] viene sostituita la fiamma del metano, eccola bruciare possente e senza scorie con grandi vantaggi di economia e di tecnica nel lavoro».

E così, dopo «i tubi calati nelle trincee», si approssima un finale all'insegna del trionfo di tralicci e ponti che scavalcano fiumi a far imprimere i termini della «pacifica rivoluzione economica introdotta in Italia dal metano». Una risorsa che, umanizzandola tramite il lirismo di maniera della *voice over*, «cammina da sola [...] basta costruirgli una via, basta cercarlo nelle viscere della terra e domandargli che vada dove gli uomini lo vogliono, ardente, laborioso e fedele».

Come anticipato e cercato di restituire in somma sintesi, anche in questo esito filmico (circa venti minuti di durata) a prevalere nei toni e nei timbri della costruzione narrativa, nel ritmo dinamico delle immagini e nelle accentuazioni percussive della musica che le accompagna, nella sintassi semplice dalle frasi brevi intrise di aggettivazioni enfatiche, è la tensione modernizzante che attraversa e trasforma in profondità la fisionomia dei suoli padani. In nome di un disegno di avvenire che esalta oltremisura gli uomini e le tecnologie impegnati a garantire ed amplificare uno sviluppo industriale che non ammette dubbi o deroghe di sorta.

E si potrebbe senza difficoltà continuare lungamente su questo tenore abordando ad esempio, sempre di Ubaldo Magnaghi (e in collaborazione con l'Agip) il successivo documentario a colori (quindici minuti di durata) *I prigionieri del sottosuolo* (1956). Le fiammate di metano nel cielo prima dell'imbrigliamento entro le arterie del più importante e ramificato metanodotto d'Europa: quello di Cortemaggiore. Il transito di un contadino lungo un sentiero di campagna e l'attraversamento di un prato di un altro contadino che traina un carretto. Figure e movenze antiche, come le vestigia dei ruderi romani dell'antica chiesa di Velleia che dischiudono il racconto visivo, destinate a coesistere con tecnici e operai al lavoro tra le tavole rotanti di una sonda, apparecchi di misurazione, apparecchi di smistamento, im-

pianti di degasolinaggio, escavatrici che aggrediscono il terreno predisponendo il fossato ove calare le condotte del metanodotto. Quel metanodotto il cui esito – il «prigioniero liberato e operoso: il metano» – racchiuso nelle bombole dell'Agip-gas giungerà fino al mare, fin sulle imbarcazioni che lo solcano, ad uso quotidiano dei pescatori per l'accensione di un fornello a gas e di una lampara. Esito materiale di una possibile riscrittura topografica all'insegna del benessere, come viene espresso da un passaggio particolarmente emblematico della *voice over*: «nomi che prima avevano solo un valore locale prendono un nuovo accento nella geografia d'Italia, sulle carte geografiche di questo angolo di Emilia divenuto protagonista di un nuovo avvenire economico».

Quella medesima promessa d'avvenire all'insegna della crescita economica, accelerando il passo, che risuona non meno enfaticamente lungo le immagini a colori e i costrutti verbali che alimentano i dieci minuti del già menzionato *Pozzo 18 Profondità 1650* (1955) di Carlo Capriata su traccia e con la supervisione di Alessandro Blasetti e musica di Roman Vlad. Pellicola che impegna diegeticamente, dalla scoperta alla messa in produzione del giacimento di Cortemaggiore, gli uomini dell'Eni («soldati nella battaglia del sottosuolo [...] coi loro elmetti pacifici») in un vigoroso e inarrestabile procedere penetrativo del sottosuolo dove «entro il muto splendore dei metalli che lo imprigionano il gas fluisce segreto, perenne». Un fluire *segreto* e *perenne*, come sottolineato da Clemenzi (all'interno della sua più estensiva quanto perspicua disamina dei caratteri linguistici dei documentari industriali italiani prodotti nel secondo dopoguerra) che richiama scopertamente la descrizione del Po configurata dalla *voice over* in apertura del documentario. Ovvero, il fiume che, «come mille anni fa, come fra mille anni [...] scorre quieto lungo tutta la pianura che da lui prende nome e linfa e le cui acque hanno un *flusso eterno*» (Clemenzi, 2018, pp. 99-100). Richiamo oltremodo utile per sancire narrativamente lo strumentale cortocircuito operato tra pescatori e operai dell'impresa energetica, che arrivano dal «retrotterra» non per «turbare

il panorama». Uomini di un «mondo nuovo» rispetto ai pescatori «che si tramandano di padre in figlio un mestiere antico quanto il mondo» e ai quali sembra «sia affidata la conservazione del solenne paesaggio». Pescatori e raffigurazione del paesaggio che, in tutta evidenza, non riescono ad andar oltre la rapida quanto superficiale annotazione. Coloritura denotativa schiacciata sul riflesso di una pallida mitizzazione astorica, è il caso di rammentare, che già una manciata di anni addietro – certamente in un contesto estraneo alla comunicazione cine-industriale – era stata incrinata profondamente dallo sguardo sulla concreta dimensione umana e naturale materializzato in *Gente del Po* (1947) da Michelangelo Antonioni, «focalizzandosi sul paesaggio come agente e non come elemento passivo da fotografare o contemplare» (Perniola, 2004, pp. 92-93). Per tacere dello sguardo potentemente sensibile e solidale esercitato sulle molteplici ferite dell'ambiente sociale delle terre umide del delta da Florestano Vancini in *Delta Padano* (1951) – promosso dalla Camera del Lavoro di Ferrara – a rammentare anche mediante l'asciutta prosa della *voice over* come «il dramma del delta è proprio in questa forzata inazione, è nella impossibilità di sfruttare per la propria vita la sicura ricchezza della terra. Per chi vive lontano da queste piazze dove inutilmente si disperde l'energia di vita degli uomini, e dalle terre dove gli uomini lavorano un giorno su quattro, è forse più facile comprendere il linguaggio delle cifre. Circa cinquantamila ettari della più buona terra coperti dalle acque delle valli; e duecentomila ettari di terra male irrigata nella pianura del Po, del Reno, dell'Adige».

Rientrando conclusivamente nelle trincee dei «soldati del sottosuolo», quegli assunti generali espressi dalle precedenti pellicole considerate li ritroviamo prevedibilmente anche nei diciotto minuti del documentario a colori *Arterie d'acciaio* (1956) di Edmondo Cancellieri. A puntellare la narrazione di un territorio che viene radicalmente rimodellato dalla costruzione del metanodotto di 160 chilometri e dal peso di circa 20.000 tonnellate che collega tra loro Cortemaggiore e Genova. Una costruzione

ardita, emblema intrinseco di una «capacità di lavoro tradotta nella vastità delle industrie e dei traffici», che implica, superato un primo quadrante pianeggiante, l'oltrepassamento di «una difficoltà eccezionale: l'attraversamento dell'Appennino tra Novi Ligure e il mare». Una costruzione, come puntualizza il commento, che «ha segnato il Contrasto e il Progresso del sopraggiungere della nuova civiltà industriale», attraversando ferrovie e strade, valicando fiumi. Capolavoro di tecnica «che il paesaggio italiano può accogliere nella loro funzionalità non priva di bellezza». Puntuale quanto esaltata illustrazione di un concepimento del territorio e di un conseguente *modus operandi* all'insegna del dominio assoluto e della radicale trasformatività che elude e minimizza i molteplici danneggiamenti impressi. Ne sono testimonianza palmare le parole della *voice over* che si riverberano lungo gli snodi narrativi concernenti le fasi di interrimento dei tubi d'acciaio del metanodotto nella trincea appositamente realizzata. Come ben restituisce al proposito Clemenzi: «la traccia che ha sfigurato le montagne [...] è solo *una cicatrice del terreno, e presto anche lì tornerà la vegetazione*» (Clemenzi, 2018, p. 102).

La lingua delle immagini e la lingua delle parole. Il punto di vista e il prodotto della rappresentazione e il suo funzionamento ideologico. Nella visione il ritmo incalzante di inquadrature, sull'asse della composizione interna, dal deciso trionfalismo scalare delle forme innescato dalla vertigine industrialista, in un selettivo regime scopico che incorpora e funzionalizza frequentemente anche l'immagine aerea. Nell'ascolto un omologo incalzante ritmo alimentato dalla progressione ordinata di aggettivi, verbi, sostantivi (ma anche dalla complessiva sintassi musicale) dalla macroscopica accentuazione epicizzante. A configurare un generale programma narrativo ed un'estesa serie di singoli discorsi sul modo di produrre e modificare intimamente l'assetto territoriale destinato ad alimentare un immaginario dove la celebrazione della forza mitologizzata del combustibile fossile e delle sue molteplici applicazioni non deve tuttavia apparire proterva e totalitaria volontà di potenza. Facendo cioè dimenticare che questa «nuova

forza endogena della terra che sostituisce il carbon fossile e l'elettricità» può essere accolta come «un dono benefico concesso dalla natura».

3. *Tra terra e mare*

In non dissimile maniera comunicativa, mutando scenario territoriale e fonte fossile, il «dono benefico concesso dalla natura» ha in questa circostanza il nome di «petrolio». Un nome chiamato a nutrire cospicua parte dello spazio di enunciazione documentaria Eni lungo gli anni Sessanta soprattutto per via della spinta organica e dell'operatività del neonato Ufficio Cinema (Attività cinematografiche di Eni, 1958), alla cui guida Mattei aveva designato Pasquale Ojetti, già direttore della rivista aziendale «Il Fuoco» e membro della Commissione dei premi governativi per i documentari nazionali nonché, sempre per i documentari, della giuria del Festival di Venezia.

Un'enunciazione documentaria, dicevamo, confluita ad esempio nelle diverse pellicole girate in Sicilia. Una terra, come ha scritto Saitta, dove l'Eni fa brillare nel cuore dei contadini e dei diseredati la speranza:

di affrancarsi dalla miseria e dalla sottomissione a un ordine economico e sociale dalla struttura intrinsecamente feudale. «La Sicilia come il Texas» è, più o meno, l'eco che attraversa l'isola da est a ovest, da Siracusa a Gela, da Priolo a Milazzo. Sulla base di una larghissima approvazione popolare, gli anni cinquanta del novecento saranno dunque caratterizzati dalla costruzione di impianti petrolchimici di notevoli dimensioni, di proprietà non soltanto statale, che impegneranno decine di chilometri delle coste ioniche e tirreniche della Sicilia, occupando migliaia di persone, trasformando il volto delle cittadine coinvolte, generando redditi impossibili da immaginare per popolazioni dedite ad attività tradizionali come la campagna e la pesca (Saitta, 2010, pp. 13-14).

Pellicole prodotte dall'Eni, dunque – come del resto i numerosi editoriali, resoconti di eventi, relazioni, interviste, reportages arricchiti da fotografie ospitati nelle pagine della rivista aziendale «Gatto Selvatico²» – allo scopo di narrare i termini generali e particolari dell'avviamento della costruzione quindi dell'attivazione del ciclo produttivo del petrolchimico a Gela – inaugurato nel 1963 – dopo la fase di perforazioni nel mare circostante tramite una piattaforma *offshore*. Complesso industriale, nel disegno dell'Eni, destinato a rappresentare un «possibile volano per avviare una modernizzazione economica e sociale dell'area» (Pozzi, 2009, p. 330), rientrando pienamente nel quadro della politica di industrializzazione del Mezzogiorno prevista dal governo che, per il riequilibrio territoriale dell'economia nazionale, aveva emanato uno specifico riferimento legislativo (art. 2 della legge 634 del 29 luglio 1957) che sanciva per le imprese a partecipazione statale l'obbligatorietà di destinare al Mezzogiorno una quota non inferiore al 60% degli investimenti in nuovi impianti industriali e una quota non inferiore al 40% degli investimenti totali «a qualsiasi fine effettuati».

Ecco, quindi, una narrazione documentaria come *Gela 1959: pozzi a mare* (1960) a cura di Franco Doddi e Vittorio De Seta. Una narrazione di trenta minuti in bianco e nero improntata ad uno sguardo dall'alto, come è stato ben rilevato, dove è «l'elicottero a costruire il percorso narrativo, portando lo spettatore prima a incontrare i braccianti durante la trebbiatura per poi condurlo fin sulla piattaforma Scarabeo, in un volo che crea un immediato confronto tra la condizione del lavoro rurale e le prospettive di quello industriale» (Mattana, 2020, p. 279). Una narrazione sviluppata per secchi snodi oppositivi, con cospicua utilizzazione di interviste, abilitata a materializzare uno specifico assunto corroborato perfettamente da passaggi della *voice over* come il seguente: «prima qui vi era soltanto un silenzio vecchio di millenni, un immobilismo fatto di

2 Si veda al riguardo Verri (2020, pp. 177-194).

rassegnazione poi d'improvviso cominciarono ad affluire le squadre dei ricercatori, dei tecnici, degli operai specializzati, i primi sondaggi, le prime torri, il paesaggio stesso cominciò a trasformarsi, le torri d'alluminio e di acciaio alterarono l'aspetto della Sicilia tradizionale, quella di Verga e di Pirandello, i caschi lucenti dei petrolieri si fusero con le coppole scure dei contadini, le tute azzurre degli operai con le giacche di fustagno e di velluto dei campieri». Non vi potrebbe essere esemplificazione più trasparente del disegno semantico che struttura la rappresentazione filmica suddetta: *lucentezza e cromie vivaci del moderno contro l'oscurità del passato*. Una trasformazione del paesaggio dischiusa dal progetto industriale dell'ente energetico, dunque, prospettata quale necessario pedaggio da pagare a favore dell'incremento reddituale di contadini e manovali da trasmutare in «uomini del petrolio» entro una situazione economica generale della Sicilia insidiata dalla pressante disoccupazione. Mutamento del profilo delle figure lavorative, incremento reddituale e riduzione della disoccupazione, invero, destinati a rivelarsi di assai diverso tenore se come ricostruiscono Saitta e Pellizzoni:

alla fine del 1960, gli operai locali occupati direttamente dall'Anic, stabilmente o per tempi limitati, ammontavano a circa 800 unità. Tuttavia, in questa fase l'organizzazione del lavoro non assumeva quella fisionomia che permette di distinguere tra modelli tradizionali e moderni. I manovali gelesi di questa stagione, con poche eccezioni, erano infatti privi di qualifica e costituivano «una specie di truppa occasionale, raccolta intorno a pochi specializzati e capi squadra importati dagli imprenditori, sia dal nord, sia da Catania, sia da Siracusa» (Bordieri, 1966, p. 35). In altri termini, nulla distingueva gli operai gelesi dalla loro precedente condizione (neanche i salari, sostanzialmente uguali a quelli percepiti dai braccianti nelle campagne). Alla fase dell'edilizia industriale seguì, intorno alla metà del 1962, quella del montaggio degli impianti. In questa fase l'occupazione toccò le sue punte massime. In totale si trattava di circa 7.000 lavoratori, di cui solo

tremila locali. Questa stagione costituì l'apice del miraggio industriale, seguito dal suo drastico ridimensionamento (Saitta e Pellizzoni, 2009, p. 163).

E dopo *Gela 1959: pozzi a mare* è la volta di *A Gela qualcosa di nuovo* (1960) di Fernando Cerchio, girato dal 14 al 20 dicembre 1959 e terminato nel gennaio 1960³. Una narrazione di diciotto minuti a colori dischiusa dalle inquadrature di una porzione assoluta di terra che dà sul mar Mediterraneo, con pastori e greggi e vecchie barche ad evocare, complice la *voice over* e le strofe di un canto contadino in lontananza, una condizione umana oscillante tra «pigrizia e rassegnazione» destinata perennemente a restare tale, con i suoi carretti che attraversano vie e piazze disadorne, le persone in solitudine o in sparuti nuclei intente a parlare. Fino alla materializzazione di un elicottero dell'impresa energetica italiana (come già accadeva in *Gela 1959: pozzi a mare* o, per altri versi, nella precedente pellicola di Cerchio *Il gigante di Ravenna*)⁴ intento a sorvolare il centro abitato. Premessa incalzante dell'arrivo degli «uomini del petrolio» che, come rimarca il commento, farà «compiere un passo decisivo verso l'industrializzazione di un paese ancora fermo a vecchie costumanze agrico-

3 Cfr. ASE, coll. V.I.2, nua 31 BB. La prima proiezione pubblica del documentario avvenne a Londra il 18 maggio 1960 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Londra nel corso di una conferenza sullo sviluppo industriale del Sud Italia tenuta da Ninetta Jucker, corrispondente dell'«Economist» dall'Italia. Il documentario entrerà poi, in rispondente metraggio ridotto, a partire dalla seconda settimana del dicembre 1960, nella programmazione obbligatoria dei circuiti nazionali.

4 Entro un finale notturno scandito dal sorvolo del gigantesco complesso petrolchimico Anic, con le sue ciminiere sbuffanti di denso fumo bianco esibite come potenti conquiste dello sviluppo e della modernizzazione territoriale. Quei fumi, vale la pena di annotare, ai quali ben altro sensibile peso verrà accordato entro la relazione «complesso industriale-territorio» (anche, evidentemente, nelle sue dirette ed indirette rifrazioni sulla condizione umana) nell'articolazione riflessiva configurata da Michelangelo Antonioni attraverso il paesaggio ravennate de *Il deserto rosso* (1964), facendo assurgere all'istanza profilmica i caratteri del «paesaggio-tipo di una civiltà in via di disumanizzazione».

le». Sulla terra come sulla superficie del mare, dove compare, affiancata da una nave, l'imponente piattaforma per trivellazioni marine «Scarabeo» con i suoi macchinari, operai, specialisti, tecnici e ingegneri, al lavoro di giorno e di notte, in un paesaggio sonoro assordante a causa dei motori, dei gruppi generatori, dei distillatori. «Uomini del petrolio» quali figure di un territorio futuro capace di eclissare una condizione «dove il tempo era fermo e nulla sembrava mutare». Ovvero una condizione scandita dai gesti dell'aratura a chiodo, della semina al margine dei campi su cui si sosta per mangiare «un pezzo di pane, con poche olive e mezza cipolla», dalle vecchie fornaci fumanti dal tetto dove la creta viene impastata con le gambe e le braccia soprattutto da adolescenti. Predisposizione funzionale al crescendo finale della narrazione, all'insegna assertiva di ciò che Gela «diventerà» (essendo stati stanziati oltre 120 miliardi per la realizzazione di una raffineria, di un impianto petrolchimico per la produzione di fertilizzanti e di materie plastiche e una centrale termoelettrica di 150.000 chilowatt): «un centro industriale moderno, con navi alla fonda, con luci accese tutta la notte e nuovi rumori in aggiunta alle vecchie canzoni dei carrettieri». Un finale, costruito sintatticamente su un nucleo di inquadrature riempite da spazi dimessi della topografia cittadina, con le strade acciottolate abitate da bambini, donne giovani e anziane. Spazi, prima di quello conclusivo del mare, dove poter far risuonare tramite la *voice over* il dettato riassuntivo dell'intero documentario: «Quelli che oggi sono bambini è da credere che avranno un destino migliore».

Un assunto intimamente riecheggiato dal finale pronunciato nel successivo *Il Gigante di Gela* (1964) di Giuseppe Ferrara, essenzialmente teso a delineare, secondo le indicazioni ricevute dalla committenza, le origini e le modalità di funzionamento dei complessi dispositivi e strumentazioni tecniche operanti nello stabilimento petrolchimico gelese. Un assunto, a partire dallo spazio della grande mensa aziendale e a chiudersi, dopo circa ventotto minuti, sull'ennesimo sorvolo panoramico da parte dell'elicottero su un'ampia distesa territoriale abitata esclusivamente dalle ciminie-

re fumanti dell'enorme stabilimento, che sancisce come «gli uomini che assaporavano il pane accucciati nei tubi e che bevevano dalle brocche di terracotta oggi siedono a mensa partecipi e nello stesso tempo protagonisti di quella civiltà industriale che sembrava tanto lontana per loro [...] Gela ha oggi energia elettrica, combustibili, attrezzature portuali, uomini. Uomini che hanno acquisito una mentalità industriale e che costituiscono un potenziale umano di immenso valore, tutte premesse di un avvenire industriale che non potrà mancare».

L'equivalenza «uomini del petrolio»-«lavoro e benessere» s'impone così, alla stregua visiva delle alte torri di perforazione e dell'imponente fisionomia del complesso industriale realizzato in una manciata di anni dall'impresa energetica. Nella medesima maniera, la raffigurazione lenta del paesaggio pianeggiante (Gela vittima della «miseria antica», «che viveva di ricordi») viene progressivamente decostruita da una sintassi dal deciso cambio di passo ritmico per via di rapide panoramiche a schiaffo e della successione di veloci riprese angolate dal basso e dall'alto sulle trame d'acciaio dello stabilimento e della piattaforma *off-shore*.

Articolazione duale che innerva analogamente la narrazione documentaria di *Gela antica e nuova* (1964), sempre di Giuseppe Ferrara, un'opera a colori di trenta minuti di durata, che si avvale del commento scritto da Leonardo Sciascia. A cominciare dai versi di Salvatore Quasimodo («Su la sabbia di Gela colore della paglia/ mi stendevo fanciullo in riva al mare/ antico di Grecia con molti sogni nei pugni/stretti e nel petto») che Sciascia incorpora nell'incipit verbale del documentario. Un incipit coevo alla visualizzazione della costa sabbiosa che restituisce i segni di «civiltà sepolte»: la «trovatura» di anfore⁵, monete, monili. Un rinvenimento destinato però ad essere affiancato da un altro più rilevante rinvenimento: il petrolio, dormiente nel tempo geologico che le trivelle dell'Agip mineraria «penetrarono pazienti e metodiche in terra e sotto il mare». Ecco

5 Nel 1958 l'Istituto Luce aveva realizzato, con la regia di Giuseppe Scotese, il

dunque le sequenze delle macchine in fibrillante esercizio e degli uomini del gruppo Eni impegnati nell'edificazione dei primi impianti ed edifici della struttura industriale (le ciminiere e le incastellature della centrale termoelettrica, il locale per la mensa, l'impianto per il polietilene, il canale acqueo per il raffreddamento degli impianti, quindi sul porto l'impianto di coking per la lavorazione del greggio ecc.) alternate sintatticamente alle inquadrature dei faticosi gesti quotidiani sui campi dei braccianti geslesi così come a quelle della lavorazione artigianale dei carretti istoriati sulle fiancate dalle gesta di santi e personaggi letterari e storici. In una sintesi del radicale mutamento del territorio emblematicamente espressa da un passaggio della *voice over* quale il seguente: «le torri metalliche, le pompe a cavalletto, le tubazioni entrarono nell'antico panorama come simboli di una netta frattura con il passato. Si apriva così per la Sicilia un nuovo capitolo della sua storia». Un radicale mutamento espresso invero dall'aggettivazione utilizzata in cospicua parte dell'intero decorso del documentario, come prontamente segnalato da Clemenzi, a proposito del contrasto tra il vecchio e il nuovo: «antica Gela, antiche mura, nuovo capitolo, antiche abitudini, antica palma, vecchia fornace, nuovo organismo, nuovi impianti, secolare stagnazione, moderno ritmo, antica devozione, nuovo cuore, nuova vita, antiche immutate storie, nuova speranza» (Clemenzi, 2018, p. 144).

Vecchio e nuovo che alberga evocativamente anche nelle due feste siciliane (quella di San Giuseppe e la processione in onore di Santa Maria delle Grazie) a cui il regista offre ampia ospitalità descrittiva quale significativi spaccati di tradizione fortemente popolare⁶. Modalità di innesto lungo una direttrice etno-antropologica che, del resto, Ferrara aveva precedentemente configurato nella parte iniziale così come, circolarmente,

documentario *Archeologia+petrolio* mettendo già in stretta correlazione il recupero dalla terra delle ricchezze del passato (anfore greche) con le risorse fossili estratte dai moderni impianti industriali.

6 Riflettendo verosimilmente l'interesse personale e le esperienze maturate da

in quella finale di *Ch 4 in Lucania* (1963) – girato per conto dell’Eni nella Valle del Basento a seguito della scoperta del metano a Ferrandina e dell’avvio di un processo di sviluppo industriale – evidenziando una sensibile attenzione alle ritualità pagane della popolazione lucana. Ovvero, nella prima circostanza, entro il clima di una scena notturna di vivida bellezza ritmata dalla ripresa con macchina a mano di una danza attorno al fuoco, e la restituzione dei gesti, nella seconda circostanza, del «magico focanoio della tarana»: il predisporre legna e il successivo accendersi di un ampio cerchio di fuoco che, in territorio di campagna, illumina la casa tutta intorno per proteggerla dalle possibili calamità.

Spaccati rappresentativi di tradizione fortemente popolare, tornando a *Gela antica e nuova*, di un’antica vicenda culturale e sociale agente vividamente lungo le piazze, le strade, i vicoli, le case gelesi da cui, per così dire, ci si distacca geometricamente mediante l’accostamento dall’alto degli impianti, attraverso dinamiche riprese aeree. A tradurre le sensibili proporzioni dell’accentuata modificazione territoriale intrapresa, scoprendo gli abnormi serbatoi, le strutture della centrale termoelettrica e del settore fertilizzanti. Quindi, tornando da basso, per restituire il disegno del lavoro delle tubazioni. Immagini, nel loro complesso, veicolanti un’imponenza avveniristica da far scontrare e stridere implicitamente con quelle di una vecchia fornace di laterizi, di mattoni e tegole, dove si lavora scalzi (come già appariva in *A Gela qualcosa di nuovo*). Mattoni e tegole che consento-

Ferrara lungo la realizzazione dei documentari “demartiniani” nel 1962 in Lucania e Sardegna (*I maciari* e *Il ballo delle vedove*) cui faranno seguito i lavori, in Sicilia, egualmente di stampo etnografico *Minatore di zolfara* (1962), *Le streghe a Pachino* (1963) così come *La Madonna di Gela* (1963), sulla processione che vi si celebra l’8 maggio e *La cena di San Giuseppe* (1963), girato tra Gela, Niscemi e Licata, il cui tema, che ritroviamo in *Gela antica e nuova*, sono appunto le «cene di S. Giuseppe» lungo le quali «le famiglie benestanti locali offrono in ringraziamento per grazie e favori ricevuti dal santo, una sontuosissima cena a un bambino, un anziano e una donna, rappresentanti di famiglie povere, simboli di S. Giuseppe, della Madonna e di Gesù Bambino» (Marano, 2007, p. 48).

no, per contiguità, di configurare un rapido appunto velatamente critico sullo sviluppo dell'edilizia gelese, che avanza per via di una crescita confusa e sproporzionata. All'esatto opposto, viene debitamente rimarcato dalla *voice over*, dell'edificazione completata, in contrada Macchitella, del Villaggio residenziale che l'Anic Gela ha predisposto per gli operai e gli impiegati dello stabilimento petrolchimico⁷. Un Villaggio residenziale dalle razionali e linde superfici esito decantato di un'accentuata modificazione territoriale⁸ che viene più volte enfaticamente evocata a suon di cifre: 30 milioni di ore lavorative, un investimento di 140 miliardi di lire; una «leva potente usata dall'ENI», rimarca la *voice over*, «per spezzare una secolare stagnazione». Al nucleo di inquadrature, in campo totale, dell'area portuale, i cui lavori sono ultimati (il lungo pontile per l'attracco di navi da 25.000 tonnellate), è lasciato quindi il compito di predisporre il finale. Un finale, mutando scenario, che nello spazio di una piazza di Gela gremita di giovani ed anziani, accoglie il cantastorie di Paternò Ciccio Busacca, mentre accompagnandosi con la chitarra dà voce e musica ad un vero e proprio inno alla scienza che avrebbe consentito di scoprire il petrolio: «nuova speranza della Sicilia». Nel segno riassuntivo, come era stato declinato in un preciso passaggio del commento, della «frontiera della civiltà industriale finalmente spostatasi verso il sud». In nome di un

7 Il progetto del Villaggio residenziale, inizialmente configurato dall'architetto Edoardo Gellner e condotto a termine nel 1961, si tradurrà nel lavoro affidato allo Studio di Marcello Nizzoli (sarà Mario Olivieri ad occuparsi dell'architettura e dell'organizzazione urbanistica). Per una disamina dei caratteri del progetto in questione si vedano Deschermeier (2006-2007, pp. 52-65) e Deschermeier (2008).

8 Come peraltro era già stato narrativamente espresso in *Ch 4 Lucania*, lungo la visualizzazione della costruzione delle case di un villaggio residenziale riservate ai lavoratori dell'impresa energetica e di un motel nella zona industriale di Pisticci, marcando il segno della complessa trasformazione sociale in atto nell'intera area lucana grazie all'esercizio operativo del binomio «scienza-tecnica». Una trasformazione, tra pozzi, tralici metallici, tubazioni (fino alla realizzazione dell'acquedotto del Frida), destinata a sconvolgere radicalmente i caratteri di un paesaggio secolare.

diverso futuro, invero, nonostante le previsioni dell'Eni, destinato assai poco a concretarsi, come Daniele Pozzi si premura di rammentare:

si dimostrarono errate tutta una serie di previsioni [...] gli effetti sull'economia gelese furono più che altro quelli di avviare un processo inflazionistico e di distorsione dei consumi, compromettere alcuni degli equilibri dell'agricoltura tradizionale e provocare una crescita ipertrofica della città al di fuori di qualsiasi piano razionale di risanamento (pur previsti dall'impresa) (Pozzi, 2009, p. 330).

Processo inflazionistico e di distorsione dei consumi, crescita ipertrofica e fuori controllo della città e al contempo «marginalità, deprivazione, dipendenza, degrado sociale e ambientale» (Saitta e Pellizzoni, 2009, p. 183) furono così indubitabilmente prezzi alti che la comunità gelese dovette estesamente pagare.

4. Conclusioni

La Sicilia di Gela, la Val Padana, Ravenna, la Valle del Basento... Toponimi di un variegato paesaggio al quale, entro la periodizzazione contemplata, andrebbero ulteriormente annessi almeno Talamona (Valtellina), Marghera, Venezia, le colline lucane di Pisticci, Ferrandina, Grottole e Latina, volendo considerare pellicole della famiglia Eni come *Una fabbrica in Valtellina* (1956) di Giorgio Romano, *L'Italia non è un paese povero* (1960) di Joris Ivens, *Ritratto di una grande impresa* (1961) di Giacomo Vaccari e *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* (1963) di Enzo Trovatielli. Apprendo per così dire il territorio, in questo ultimo caso, all'esperienza atomica, ovvero l'accesso all'energia nucleare per usi civili che avrebbe potuto condurre il presidente dell'Eni Mattei a diventare «il decisore ultimo dell'approvvigionamento energetico di tutto il sistema industriale

nazionale» (Pozzi, 2009, p. 358). E che conseguentemente lo spinse a promuovere un'operazione filmica di non comune impegno produttivo per traslare una complessa materia in un linguaggio molto efficace nel raccontare *in fieri* i caratteri della modellazione di uno spazio, come quello della Piana di Foce Verde, che le onerose gesta di una gran mole di operai e tecnici e la coordinata cooperazione tra numerosi comparti dell'ente trasforma lungo gli anni in ambiente di elevata tecnologia⁹.

Riannodiamo i fili: il sottosuolo, la superficie, il mare... il metano, il petrolio, l'uranio... la scienza, la tecnica... l'antico, il nuovo... la povertà, la promessa di benessere... Vittorio De Seta, Giuseppe Ferrara, Joris Ivens, Leonardo Sciascia¹⁰.... Ripercorrendo mentalmente i passaggi narrativi e i paesaggi fisici e simbolici scanditi dal quadrante filmico Eni cui abbiamo rivolto l'attenzione non si può fare a meno di ribadire con Bertozzi che si tratti effettivamente di un'impresa produttiva

9 Per inciso, ambiente di elevata tecnologia e auspici connessi all'uso significativo dell'energia nucleare a scopo pacifico che già emergevano nell'appendice finale de *L'Italia non è un paese povero* (1960) così come in *Ritratto di una grande impresa* (1961), con immagini documentarie relative propriamente alla centrale elettronucleare del sito laziale. Per una ricostruzione degli scopi connessi alla realizzazione della centrale di Latina (anche successivamente alla scomparsa di Mattei), del perdurante interesse dell'Eni per lo scenario nucleare a scopo civile, tramite la ricerca di minerali uraniferi, lo studio e la progettazione di nuovi reattori, così come l'attenzione per la tecnologia dei combustibili e dei diversi materiali impiegati nell'industria nucleare si veda Magini (1976, pp. 149-151).

10 Ma anche, nel periodo successivo a quello qui preso in esame, Bernardo Bertolucci (*La via del petrolio*, 1967), Valentino Orsini (*Chilometri 1696*, 1966; *Firenze: una tradizione che continua*, 1968; *Eni: vent'anni*, 1973; *Icam 300 giorni*, 1986), Gillo Pontecorvo (*Una storia per l'energia*, 1984), Folco Quilici (*Uomo ambiente energia*, 1988). Con esiti che si avvalgono, in questi casi, dell'apporto di giornalisti-scrittori come Corrado Sofia e Alberto Ronchey, poeti-sceneggiatori come Tonino Guerra, compositori come Egisto Macchi o Luciano Chailly nonché un musicista quale Lucio Dalla (per la realizzazione di una canzone).

fondamentale per comprendere il gigantesco processo di modernizzazione dell'Italia del periodo. E forse, proprio la qualità degli autori coinvolti, testimonia intenti aziendali consapevoli di quanto la convivenza tradizione-modernità fosse un tratto ibrido e, per molti versi, distintivo del nostro Paese. Come se alle culture del passato non potesse chirurgicamente sostituirsi il dominio del moderno ma tutto ciò costituisse piuttosto un inestricabile labirinto di aspettative, desideri, immaginari [...] Questo cinema rappresenta il Paese e, al tempo stesso, lo costruisce: una mediazione titanica, nella contraddittoria esperienza italiana del moderno (Bertozzi, 2019, p. 170).

Narrazione della contraddittoria esperienza italiana del moderno, vale rapidamente la pena di annotare, che non è prevedibilmente circoscrivibile alle sole modalità strutturanti la filmografia Eni. Difficilmente infatti, in quei medesimi anni, convocando filmati commissionati da altre imprese impegnate nel settore energetico nella sua più ampia accezione (ma, verrebbe da dire, di qualsivoglia settore industriale), troveremmo toni e timbri di sostanziale diversificazione ideologica e semantica rispetto al racconto delle assiomatiche divaricazioni «uomo-natura¹¹», «arretratezza agricolo-pastorale-sviluppo economico-sociale su base industriale», «immobilità tradizione-innovazione tecno-scientifica». Difficilmente troveremmo articolazioni discorsive scevre da schematizzazioni mitizzanti l'uso capitalistico delle macchine nel segno dell'equazione «progresso uguale svilup-

11 Ci piace, in tal senso, quale raro esempio antitetico, riferirci almeno al documentario *Cantieri* (1968) realizzato da Ansano Giannarelli per la Fiat, laddove pur dando debitamente conto delle potenti prestazioni dei dispositivi cingolati e a ruote dell'azienda torinese in diversi cantieri del mondo e in svariate aree di impiego (costruzione di case o grandi opere come dighe, ponti, viadotti, complessi petroliferi, oleodotti, stabilimenti, centrali idroelettriche), lungo l'arcata conclusiva fa coesistere contrastivamente le immagini del violento sbancamento di un'ampia superficie boschiva con l'ascolto dei versi di *Canto della scure* (da *Foglie d'erba*) di Walt Whitman, con tutta la risonanza emotiva e tonalità etica del caso nel segno della radicale unità dell'umano con il corpo della terra. Così come, per altri

po produttivo¹²». Il mito modernista¹³, l'efficientismo produttivista delle industrie¹⁴, la visione ottimistica della crescita infinita, a colpi di sintassi filmica alimentata da ritmi incalzanti di inquadrature enfatiche le foreste di metallo degli impianti, come dei macchinari e dell'incessante lavoro degli uomini, da commenti parlati improntati all'aggettivazione di grado superlativo, da vertiginose sequele di dati numerici supportati da «troppi cieli azzurri, troppi volti troppo espressivi, troppe fabbriche come cattedrali, troppi solenni suoni di organo frammisti al rumore secco e preciso dell'officina» (Felicoli, 1971, p. 63), attraversano in pari misura, ad esempio, sull'asse idroelettrico delle colossali dighe nel nord Italia e dei grandi laghi

versi, ricordare *Atomi puliti* (1965) di Enrico Franceschelli per Enea che, narrando del trattamento delle scorie nucleari liquide e solide attraverso la decontaminazione e il successivo stoccaggio dei fanghi di risulta, lungo la parte iniziale riesce in una rapida ma significativa annotazione a dar conto dell'inquinamento dell'aria e della perdita dell'acqua, parlando di «realità agghiacciante e simili orrori».

12 Esattamente quella mitizzazione, è opportuno rammentare, fin dai primi anni Sessanta sottoposta a critica radicale da Raniero Panzieri nello scritto *Sull'uso capitalistico delle macchine nel neocapitalismo* (Panzieri, 1961).

13 Come accade, per fare un solo ma emblematico esempio, in *Le regole del gioco* (1968) di Massimo Magri per la Fiat, aprendolo con una dichiarazione inequivoca della *voce over*: «Dicono che affogheremo nella carta straccia, dicono che il profumo del carburante ha condannato l'odore di qualunque erba. Da trent'anni ci spiegano che la corsa al consumo consuma ogni specie di corsa, che in fondo ai corridoi del supermercato c'è un Minotauro a premi, che dal jet scendono con noi sopra e sottosviluppo, passato e futuro. Ma ai mali del presente si rimedia solo con un po' più di presente. Le macchine vinceranno le macchine. Ecco tutto».

14 Lasciando evidentemente ad altre opere audiovisive estranee ai dettati aziendali il compito di far affiorare nelle immagini come nei commenti parlati notazioni critiche sull'alienazione, la reificazione operaia dischiuse dalle forme, i modi, i tempi della produzione industriale; ponendo l'accendo, per dirla con le coeve parole di Franco Fortini (peraltro attivo anche come autore di testi per alcuni film industriali Olivetti, Ansaldo, Fiat) sui «criteri capitalistici di produzione, di acquisto della forza-lavoro, di plusvalore, di pianificazione capitalistica, di rapporti fra investimenti e azione sindacale» (Fortini, 1965, p. 78).

artificiali¹⁵, i documentari Edisonvolta, come quelli di AEM (Azienda Elettrica Municipale di Milano). Ed è sempre Bertozzi, nel caso delle opere realizzate da Ermanno Olmi con il Servizio cinematografico della Edisonvolta tra il 1954 e il 1959, a restituircene un'efficace sintesi critica:

queste opere non tardano a celare le mitologie di un industrialismo che, nel volgere di pochi anni, porterà l'Italia al boom, consegnandola, congiuntamente, a una serie di ferite antropiche e ambientali ancora aperte. Ne *Il racconto dello Stura* (1955) il commento ricorda come il protagonista della storia sia “il fiume piegato alla volontà degli uomini” o come la diga diventi strumento per “trasformare il corso disordinato del fiume”. La natura indugia, la natura è da piegare: ma, paradossalmente, la metafora naturalistica viene reintrodotta per illustrare le meraviglie dell'ingegno umano. Ecco allora “carrelli elevatori come ragni pazienti”, oppure visioni di geometrie in calcestruzzo specchiarsi in un incontaminato laghetto alpino. L'atteggiamento modernista è senza scampo: *Venezia città moderna*, sempre di Olmi (1957), illustra “l'atmosfera desolata delle lagune” prima dell'arrivo delle ciminiere di Marghera ed esalta le “terre strappate all'inutile indugio del mare”. (Bertozzi cit.)

Una fiducia nell'azione modernizzante industriale, un'apertura fiduciaria sulla capacità umana di armonizzare sviluppo economico-industriale

15 Tra i quali quelli nell'alta Valtellina, come ci ricorda la *voice over* di *Un fiume di luce* (1958) di Nelo Risi (per AEM) di San Giacomo e di Cancano che «hanno sommerso alberi e case e cambiato la faccia della natura [...] per dare più luce alle città e maggiore energia alle industrie». Un radicale stravolgimento dell'assetto idrogeologico della Valtellina, vale la pena di rammentare, contro il quale Antonio Cederna si batterà ripetutamente (chiamando in causa AEM e Enel), scrivendo sul *Corriere della Sera* (31 agosto 1977) del «rapinoso sfruttamento idroelettrico cui è stata sottoposta (24 centrali, 18 invasi artificiali) che ha ridotto in molti tratti la portata dell'Adda a un centesimo di quella originaria e ha inaridito la metà dei suoi affluenti, sconvolgendo l'intero regime idrico della valle» (Cederna, 2010, p. 219).

e ambiente, come è noto, che in Olmi a poco a poco si incrinerà, conducendolo a quel sensibile mutamento di registro di *Lungo il fiume* (1992) e *Mille anni* (1994), per restare nel dettato della sua esperienza documentaria, prima di *Terra madre* (2009) e *Rupi del vino* (2010).

Tornando conclusivamente alle pellicole considerate, è lecito sostenere come gli immaginari, le visioni da esse veicolati narrativamente abbiano solidamente incarnato e riassunto implicitamente anche una precisa nozione, quella del fossile costituente «un immaginario fondamentale del mondo, un apparato simbolico profondamente connesso con una nuova cosmologia: l'idea della natura come campo separato e opposto alla società, a disposizione, muto, silente, oggetto passivo; e la correlata mitologia dell'uomo energivoro, il suo pensarsi fuori dalla terra» (Van Aken, 2021, p. 174).

Ampiamente condivisa, beninteso, da significativa parte della *governance* politico-economica di quel tempo (e non solamente), un'idea della «natura» e una conseguente prassi sconsideratamente predatoria che, sulla scia del mito dell'accrescimento infinito e della mistica dell'abbondanza, avrebbe nei decenni seguenti contribuito ad allestire la condizione socio-ecologica che drammaticamente abitiamo. Con tutto l'armamentario di tossicità materiali e simboliche del caso che hanno spinto Armiero a parlare di Wasteocene¹⁶, rammentando doverosamente come «i modi in cui raccontiamo il mondo influiscono sui modi in cui ne immaginiamo e costruiamo uno nuovo» (Armiero, 2021, p. 43).

Un mondo nuovo, appunto, auspicabilmente capace di parlare la lingua collettiva di pressioni, desideri, saperi, affetti, relazioni, nel segno radical-

16 Scrive al proposito Armiero: «Con il termine “Wasteocene” [...] intendo sottolineare la natura contaminante del capitalismo e la sua persistenza nella trama della vita. Mentre le tracce dell'Antropocene sono visibili nella geosfera, il Wasteocene ci impone di esplorare quella che potremmo chiamare l'organosfera, per l'appunto la sfera del vivente e delle relazioni che consentono la vita sulla Terra. Strati di tossicità sono stati depositati nei corpi degli esseri umani e non-umani, che testimoniano l'oppressione e lo sfruttamento

mente esposto di una politica del vivente tutta ancora concretamente da affermare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASE (Archivio Storico Eni), coll. V.I.2, nua 31 BB. ASE, Relazioni esterne, b. 62, nua 2DB8.

ASE, Eni, Relazioni esterne, *Cinema e audiovisivi*, b. 215, fasc. 31B0. ASE, 148-II.6., nua 32 FO.

ASE, Fonti orali, *Interviste, Pasquale Ojetti*, b 1, fasc. 46CE, pp. 14-16. ASE, Fondo Presidenza, sub fondo: Presidenza Marcello Boldrini/Doc., U.A.1255.

AA.VV., *Cinema e industria, ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano, Franco Angeli, 1971.

AVEZZÙ G., *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, Parma, Diabasis, 2017.

AMATORI F. e COLLI. E., *Imprese e industria in Italia dall'unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2001.

APRÀ A. (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003.

ARMIERO M., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021.

BENJAMIN W., *Kapitalismus als Religion* (1921) (trad. it., *Capitalismo come religione*, Genova, Il Melangolo, 2013).

BERTA G., *L'Italia delle fabbriche. Ascesa e tramonto dell'industrialismo nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.

BERTOZZI M., *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio, 2021.

BERTOZZI M., *Cinema dal petrolio. L'Eni e il documentario d'impresa*, in «La Rivi-

imposti dal capitalismo ai subalterni» (Armiero, 2021, p. 20).

sta di Engramma», n. 169, novembre 2019, pp. 153-170.

BERTOZZI M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

BIGATTI G. e VINCI C. (a cura di), *Comunicare l'impresa. Culture e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, Milano, Guerrini e Associati, 2010.

BINI E., *La potente benzina italiana. Guerra fredda e consumi di massa tra Italia, Stati Uniti e Terzo Mondo (1945-1973)*, Roma, Carocci, 2013.

BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Bari, Laterza, 2011.

BORDIERI E., *Il petrolio di Gela*, Napoli, Esi, 1966.

CANOVA G. e BURSI G. (a cura di), *Cinema elettrico. I film dell'Archivio AEM (1928-1962)*, Milano, Rizzoli, 2011.

CEDERNA A., *Gli orrori dell'uomo in Valtellina*, in ID., *Scritti per la Lombardia*, Milano, Italia Nostra Lombardia-Electa, 2010.

CLEMENZI L., *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiano del secondo dopoguerra*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.

CRAINZ G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli Editore, 2003.

CRAINZ G., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

DE FILIPPO A., *Per una speranza affamata. Il sogno industriale in Sicilia nei documentari dell'Eni*, Torino, Kaplan, 2016.

DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Torino, UTET, 2009.

DESCHERMEIER D., *Avventure urbanistiche e architettoniche dell'Eni di Enrico Mattei (1953-1962). Tra progetto e strategia aziendale*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte, Tutor: Prof.ssa Pier Paola Penzo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, anno accademico 2006-2007.

DESCHERMEIER D., *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna, Damiani, 2008.

DRIVER F., *On Geography as a Visual Discipline*, «Antipode», 2003, 35, pp. 227-231.

- FELICOLI R., *Un rapporto difficile*, in AA.VV., *Cinema e industria, ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano, Franco Angeli, 1971, pp. 61-63.
- FORTINI F., *Verifica dei poteri*, Milano, Garzanti, 1965.
- FRABOTTA M. A., *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, Roma, 2002.
- FRESCANI E., *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Salerno, Liguori, 2014.
- HEDIGER V. e VONDERAU P. (eds.), *Films that work: Industrial Film and the productivity of media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- HYTTEN E. e MARCHIONI M., *Industrializzazione senza sviluppo. Gela: una storia meridionale*, Roma, Franco Angeli, 1970.
- LANARO S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992.
- LATINI G., *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma, Donzelli, 2011.
- LATINI G., *Immagini-mondo. Breve storia del cinema d'impresa*, Roma, Kappabit, 2016.
- MAGINI M., *L'Italia e il petrolio tra storia e cronologia*, Milano, Mondadori, 1976.
- MAGGIOLI M. (a cura di), *La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazione*, in «Semestrale di studi e ricerche di Geografia», numero monografico, 1, 2011.
- MARANO F., *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di pagina, 2007.
- MATTANA W., *Sud come Nord. Il Meridione nel cinema industriale degli anni Sessanta*, in «QUAD», 3, 2020, pp. 273-285.
- MATTEI E., *Gli italiani sanno lavorare*, Milano, Garzanti, 2020.
- MAZZEI L. e PARIGI S. (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, in «Imago», 18, 2018.
- MAZZEI L., *I documentari industriali di Ermanno Olmi*, in BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1954-1959*, vol. IX, Roma/Venezia, Marsilio, 2000.
- MEDICI A. (a cura di), *Filmare il lavoro*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, Annali 3, 2000.
- NERI SERNERI S., *Industrie e ambiente. Appunti sul caso italiano* in «I frutti di Demetra. Bollettino di Storia e ambiente», n. 15, Napoli, Viella, 2007, pp. 5-18.

NERI SERNERI S., *Industria, ambiente e territorio. Per una storia ambientale delle aree industriali in Italia*, Bologna, il Mulino, 2009.

PANZIERI R., *Sull'uso capitalistico delle macchine nel neocapitalismo*, in «Quaderni Rossi», n. 1, Milano, Istituto Rodolfo Morandi, 1961 poi in ID., *Spontaneità e organizzazione. Gli anni dei "Quaderni Rossi" 1959-1964*, a cura di S. Merli, Pisa, BFS Edizioni, 1994.

PERNIOLA I., *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004.

PIEROTTI F. e PITASSIO F., *Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963)*, in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 19, IV serie, gennaio-giugno 2019.

PIOVENE G., *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957.

POZZI D., *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenze e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, Venezia, Marsilio, 2009.

RYAN J., *Who's Afraid of Visual Culture?*, «Antipode», 2003, 35, pp. 232-237.

ROSE G., *On the Need to Ask how, Exactly, Is Geography Visual*, «Antipode», 2003, 35, pp. 212-221.

ROSE G., *On the Importance of Asking the Right Questions, or What Is the Power of Power Point, Exactly?*, «Antipode», 2004, 36, pp. 795-797.

SAITTA P., *Il petrolio e la paura. Popolazioni, spazio e altra economia nelle aree a rischio siciliane*, Roma, Aracne, 2010.

SAITTA P. e PELLIZZONI L., *Lo chiamavano "sviluppo": il complicato rapporto di Gela con l'Eni*, in «Archivio di studi urbani e regionali», 96, 2009.

SAPELLI G. e CARNEVALI F., *Uno sviluppo tra politica e strategia. Eni (1953-1985)*, Milano, Franco Angeli, 1992.

TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008.

VAN AKEN M., *Decarbonizzare l'immaginario culturale*, in M. ACANFORA, G. RUGGIERI (a cura di), *Che cos'è la transizione ecologica. Clima, ambiente, disuguaglianze sociali*, Milano, Altraeconomia Edizioni, 2021.

VERRI C., *L'isola del «Gatto Selvatico»*. *La Sicilia nella rivista dell'Eni (1955-1965)*, in «Meridiana», 98, Viella, 2020, pp. 177-194.

ANDREA BERARDI¹, ELISA BIGNANTE²

COSTRUIRE DIALOGHI SULLA SOSTENIBILITÀ: VIDEO PARTECIPATIVO, MEDIAZIONE POLITICA E NARRAZIONI AMBIENTALI IN AMAZZONIA

1. *Introduzione*

Le sfide aperte e pressanti portate dal cambiamento climatico richiedono lo sviluppo di nuove forme di azione politica e di interazione sociale che guardino alle problematiche ambientali da una pluralità di prospettive e punti di vista, per poter comprendere le diverse percezioni, istanze e azioni. Ciò chiama in causa, sul fronte della ricerca geografica, la definizione di percorsi per favorire l'incontro e il confronto tra sguardi, narrazioni e identità ambientali, con l'obiettivo di promuovere una giustizia ambientale che miri al trattamento equo e al coinvolgimento di gruppi e soggetti marginalizzati nel comunicare non solo le proprie sfide ambientali ma anche le proprie visioni, orientamenti, proposte.

Nel saggio, muovendoci nell'alveo della giustizia ambientale, delle geografie indigene e delle letterature femministe e postcoloniali sul rapporto tra sviluppo e ambiente riflettiamo sul potenziale della ricerca visuale partecipativa, e del video partecipativo in particolare, nel far emergere e consolidare differenti narrazioni ambientali e modi di leggere conflitti e sfide ambientali, così come nuove identità e politiche

1 School of Engineering and Innovation, Faculty of Science, Technology, Engineering & Mathematics, Open University, UK. andrea.berardi@open.ac.uk.

2 Dipartimento di Culture, Politica e Società, Università di Torino, Italia. elisa.bignante@unito.it.

che favoriscano il consolidamento e la diffusione di soluzioni locali e alternative di sostenibilità per dare voce a soggetti e gruppi marginali.

A questo scopo, in una prima parte del testo ci soffermiamo sulle ontologie ed epistemologie della ricerca visuale e sulle prospettive che aprono nell'indagine ambientale. Nella seconda parte del capitolo presentiamo un'esperienza di utilizzo del video partecipativo per favorire il dialogo tra comunità indigene e enti gestori di tre aree protette nella foresta amazzonica guyanese, concentrandoci in particolare su una delle tre aree protette, la foresta di Iwokrama. Nella parte conclusiva del testo, infine, valutiamo in che misura gli apprendimenti fatti tramite questa esperienza possano essere rilevanti nella ricerca sull'azione ambientale e nella pratica e apprendimento della sostenibilità, e soprattutto in che modo consentano di riarticolare il discorso ambientale dominante tenendo conto di prospettive marginali e subalterne.

2. L'emersione di sguardi e istanze ambientali attraverso la ricerca visuale

2.1 Crisi ambientali, sostenibilità e prospettive sistemiche

Il nostro pianeta sta vivendo una fase di cambiamenti ambientali e socio-ecologici allarmanti e senza precedenti (IPCC, 2021) le cui piene conseguenze sull'umanità sono difficili da prevedere nella loro interezza (Bagliani et al., 2020). L'ampiezza e la complessità dei problemi che l'umanità deve affrontare nel prossimo futuro non hanno eguali nella nostra storia: pandemie; cambiamento climatico; crisi economiche e disoccupazione; esaurimento delle risorse; terrorismo e guerre. Queste crisi convergenti si combineranno e si intensificheranno per creare, nelle parole di James Kunstler, una lunga emergenza che durerà centinaia di anni e consumerà il mondo intero (Kunstler, 2005). Parimenti, è importante sottolineare che le comunità indigene sono state soggette a cambiamenti

catastrofici per molti secoli (si pensi alla conquista europea dei territori indigeni e i genocidi conseguenti), e c'è molto che possiamo imparare dalla loro resilienza. Di fronte a queste trasformazioni si rende necessario un ripensamento delle ontologie, dei presupposti e delle epistemologie, spesso obsolete, che usiamo per definire obiettivi e pratiche di utilizzo sostenibile delle risorse, inquadrando la sostenibilità come un percorso fluido e in costante evoluzione che emerge dalle pratiche sociali, concentrandosi sul modo in cui queste pratiche e narrazioni si formano attraverso processi di interazione, coinvolgimento e incontro tra conoscenza teorica e circostanze locali (O'Shea, 2012).

A differenza degli studi sull'ambiente, che si concentrano principalmente sul miglioramento della qualità ambientale, gli studi sulla sostenibilità prestano particolare attenzione ai processi istituzionali, culturali e politici che possono modificare gli attuali percorsi di sviluppo in maniera compatibile con le dinamiche ecologiche e globali nel breve, medio e lungo termine. Uno degli obiettivi principali degli studi sulla sostenibilità è quello di sostenere, progettare e realizzare la transizione verso processi in grado di collegare la conoscenza con l'azione per far fronte a persistenti problemi di insostenibilità (Jaeger, 2009). Per farlo diventa necessario ripensare il nostro modo di produrre conoscenza ambientale, di insegnare e di promuovere la circolazione dei dibattiti scientifici. Vanno superati, in particolare, gli assunti che riguardano la separazione tra conoscenza e azione (Van Kerkhoff e Lebel, 2006). La complessità della nuova situazione ambientale globale richiede di sviluppare approcci in grado di stimolare la nostra intelligenza collettiva, superando alcuni dei limiti culturali della nostra coscienza ed esperienza della sostenibilità e accelerando la ricerca di correttivi e azioni per arginare la crisi ambientale globale. In altre parole, la definizione di come, dove e per cosa ci impegniamo nella costruzione di narrazioni sul cambiamento socio-ambientale richiede innovazione sia nelle pratiche degli scienziati sia in quelle dei cittadini e delle cittadine, dei gruppi e delle comunità coinvolte. Vandana Shiva (1988) individua

un collegamento tra modelli scientifici riduzionisti e un sistema economico dominante ed ecologicamente distruttivo: «[...] la scienza moderna è essenzialmente riduzionista. La sua natura riduzionista è alla base di una struttura economica basata sullo sfruttamento, la massimizzazione del profitto e l'accumulazione di capitale. La scienza riduzionista è anche alla radice della crescente crisi ecologica, perché comporta una trasformazione della natura per cui i processi, le regolarità e la capacità rigenerativa della natura vengono distrutti» (Shiva, 1988, p. 232).

Nonostante secoli di pensiero riduzionista, c'è sempre stata una scuola di pensiero alternativa che incoraggia una visione del mondo relazionale ed ecologica. Questa visione del mondo è sopravvissuta in molte culture indigene, ma si manifesta anche in Occidente attraverso l'emergere della 'scienza dei sistemi' (Heke et al., 2019), una disciplina che indaga come le relazioni influenzano i comportamenti e come le 'cose' interagiscono tra loro per produrre processi comportamentali che mutano nel tempo. L'idea è semplice, si tratta di una scienza che non guarda ai singoli elementi in modo isolato, ma si concentra piuttosto su come essi si influenzano a vicenda. Più significativamente, la scienza dei sistemi osserva come persone, flussi, oggetti, eventi, ecc. contribuiscono a trasformare il contesto in cui si trovano, condividendo molti principi del pensiero olistico (Jackson, 2016) e incorporando diversi elementi di ricerca e comunicazione visuale, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo, la cui forza è il poter puntare, ancora una volta, sulla logica relazionale.

2.2 Il video partecipativo e la costruzione di dialoghi sulla sostenibilità

In geografia e nelle altre scienze sociali, così come nella ricerca e nella pratica dello sviluppo a livello internazionale, sono cresciuti negli ultimi decenni sensibilità e interesse verso l'utilizzo di una pluralità di metodi visuali partecipativi tra cui fotostimolo, *photovoice*, video partecipativo,

cartografia e gis partecipativi, tecniche 3D per le visualizzazioni del paesaggio e molto altro ancora (Shaw e Robertson, 1997; Kindon, 2003; Pain e Francis, 2003; Wang et al., 2004; Parr, 2007; Sherren et al., 2010; Bignante, 2015; Mistry et al., 2016; Burini, 2016). Gran parte di questa ricca famiglia di strumenti e metodi è nata con la finalità di promuovere il dialogo tra i gruppi locali, in forme di ricerca-azione finalizzate al sostegno di gruppi e comunità spesso marginali e marginalizzate (Burini, 2006; Bignante, 2010; Mistry et al. 2015; Shaw, 2015). Si tratta di approcci che in vario modo coinvolgono le partecipanti e i partecipanti in percorsi di riflessione su temi e problemi comuni mediati dalla produzione di contenuti visuali. La produzione collettiva di un video, o di fotografie, o mappe in cui raccontare ad altri le proprie posizioni, preoccupazioni, rivendicazioni su una tematica rappresenta tanto uno strumento per creare scambio e per promuovere consapevolezza quanto un modo per portare tali posizioni all'attenzione di un'audience esterno e sostenere in questo modo una qualche forma di cambiamento: film, fotografie, mappe, diagrammi, ecc. prodotti attraverso percorsi di ricerca azione comunitaria possono avere applicazioni preziose per far emergere problemi locali e comunicarli ad amministratori locali e decisori politici (Lunch e Lunch, 2006). Tali percorsi vorrebbero contribuire a passare da una ricerca cognitiva convenzionale ad approcci maggiormente *embodied* in grado di integrare voci e testi con pratiche sperimentali che amplificano altri registri sensoriali, corporei e affettivi (Whatmore, 2006).

Nelle prossime pagine ci concentreremo in particolare sul video partecipativo, volto a favorire processi collaborativi di ricerca-azione e a stimolare l'interazione sociale attraverso la produzione da parte di un gruppo o comunità di video su temi che il gruppo stesso ritiene importanti. Cohen et al. (2008) definiscono il video partecipativo «uno strumento per lo sviluppo individuale, di gruppo e di comunità» e «uno strumento interattivo, dove i membri di una comunità utilizzano il video per documentare innovazione e idee, o per concentrarsi su questioni che investono il loro

ambiente di vita» (pp. 348-349). Una delle prime esperienze sperimentali di produzione di video comunitari o partecipativi è il cosiddetto Fogo Process (o Fogo Method), sviluppatosi nell'ambito del programma sperimentale sul documentario etico CFC/SN (Challenge for Change/Société Nouvelle) promosso dal *National Film Board of Canada* negli anni Sessanta. Nell'ambito del CFC/SN nacque nel 1967 il *Fogo Island Communication Experiment*, rivolto a comunità di pescatori delle isole Fogo che il governo provinciale intendeva rilocalizzare sulla terraferma in un'area più facilmente accessibile. La particolarità dell'esperimento consistette nel fatto che i 26 brevi video prodotti vennero realizzati direttamente dai membri delle comunità in collaborazione con il regista responsabile del progetto. I video raccontavano con gli occhi degli isolani le difficoltà incontrate dalle comunità locali nella vita di tutti i giorni, ma anche il radicamento al proprio territorio e il desiderio di rimanere a vivere dove erano. Questi video furono proiettati ripetutamente nelle diverse comunità isolane, e alla presenza dei decisori politici, favorendo la discussione sul rapporto dei pescatori e delle loro famiglie con il proprio territorio, sul progetto di trasferimento paventato dal governo, sugli scenari futuri legati alla permanenza sulle isole. I risultati ottenuti furono l'abbandono del progetto di trasferimento da parte del governo locale e l'avvio di un processo partecipativo di individuazione di nuovi percorsi per uscire dalla marginalità senza abbandonare le isole. Ciò che risulta particolarmente interessante in questo processo è che il confronto all'interno della comunità e le risposte del governo locale alle istanze presentate hanno guadagnato centralità rispetto alla qualità dei video prodotti. I video rappresentavano strumenti per far emergere punti di vista e prospettive, per discuterne e per presentarli all'esterno, generando un dibattito. Questo approccio è diventato un punto di riferimento per successive esperienze e molti principi nati in questo stadio sperimentale rimangono alla base del video partecipativo così come praticato e utilizzato oggi, sia nel Nord sia nel Sud del mondo (Corneil, 2012).



Figura 1. Le tre aree protette coinvolte nel progetto: Iwokrama, Monti Kanuku e Kanashen.

Fonte: Mistry et al., in corso di pubblicazione.

Nel video partecipativo la descrizione di un tema e di possibili posizioni su questo viene costruita collettivamente dal gruppo di persone che partecipano al processo. L'obiettivo è produrre forme di arricchimento per chi è coinvolto, per esempio aumentare la consapevolezza e l'autostima, favorire la conoscenza di determinate dinamiche in atto, promuovere occasioni di interazione e confronto, consentire di presentare le proprie posizio-

ni e rivendicazioni all'esterno, favorire processi di cambiamento. Il video partecipativo è contemporaneamente, in questo senso, uno strumento per fare ricerca (approfondendo la conoscenza su un tema/problema), uno strumento per favorire l'interazione sociale e l'auto organizzazione di un gruppo e uno strumento per comunicare determinate posizioni, problematiche e idee e aprire un confronto su queste, tentando di far emergere relazioni sociali sommerse e problemi non manifesti e di ideare, produrre e diffondere film su temi e questioni importanti per determinati gruppi, che decidono come presentare (e rappresentare) tali questioni all'esterno (Johansson et al., 1999; White, 2003; Pink, 2006; Plush, 2012; Lemaire e Lunch, 2012; Wheeler, 2012).

Evidentemente non è detto che i benefici ricercati nel video partecipativo si manifestino sempre e/o nella stessa misura. Condivisione e scambio di conoscenza, così come una maggiore consapevolezza e coinvolgimento su questioni locali possono non realizzarsi per una pluralità di ragioni: non è detto che le persone abbiano tempo e interesse a prendere parte a questi processi, dispendiosi in termini di tempo e di energie, magari perché non ne percepiscono l'utilità o non si sentono adeguati (Milne, 2012; Mistry et al., 2016).

Conflittualità, incomprensioni, difficoltà logistiche, problemi nella facilitazione o nell'acquisizione di competenze di base e molti altri fattori possono inoltre limitare l'efficacia e il potenziale del video partecipativo (Kindon et al., 2012). Si tratta, di più, di processi che possono essere strumentalizzati e 'pilotati' da élite locali. Molto dipende, in questo quadro, dalla capacità di facilitatrici e facilitatori di creare i presupposti per favorire un effettivo scambio delle diverse idee. Se ciò si verifica il video partecipativo può offrire modi di confronto e costruzione di conoscenza in cui l'esplorazione, l'immaginazione, spesso anche l'umorismo e l'esperienza empatica giocano un ruolo chiave nel promuovere 'intuizioni creative' che hanno il potenziale per trasformare la nostra comprensione dei fenomeni ampliando le nostre capacità descrittive e interpretative (Shaw e Robert-

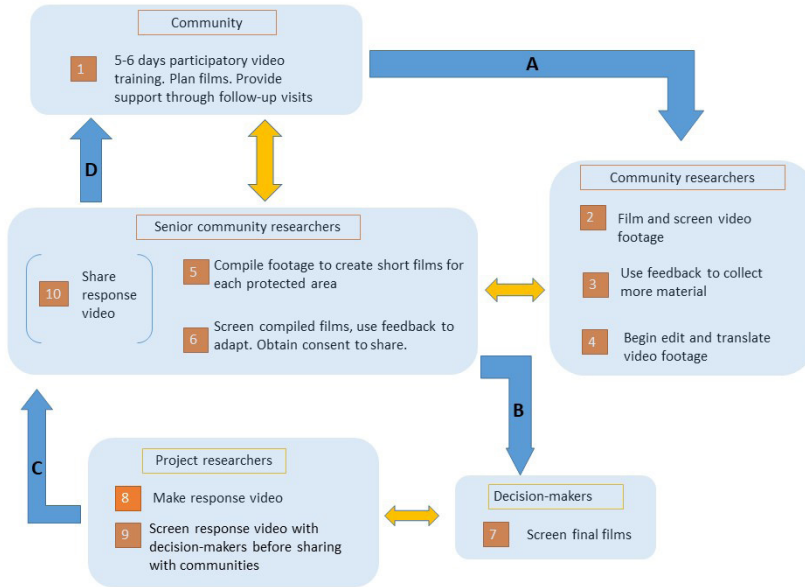


Figura 2. Le fasi attraverso cui si è sviluppato il progetto. Fonte: Mistry et al., in corso di pubblicazione.

son, 1997; Kindon, 2009; Sullivan, 2010; Bignante et al., 2016; Berardi et al., 2017). Ciò può essere particolarmente rilevante nella costruzione di narrative ambientali alternative. Studi maturati nel solco della giustizia ambientale, degli studi sul post sviluppo e delle geografie femministe hanno ampiamente documentato, sotto più prospettive, come gruppi indigeni, afro-discendenti o altri gruppi a vario titolo fragili e marginali tanto nel Nord quanto nel Sud globale siano colpiti in modo sproporzionato dal degrado ambientale indotto dai cambiamenti climatici, dall'estrattivismo e dai conflitti socio-ambientali associati (Gore, 2020; Krieg e Toivanen, 2021). Negli ultimi anni, i crescenti appelli provenienti da studi critici nel campo della geografia e degli studi sullo sviluppo, in particolare dal Sud

globale, si sono concentrati sulla necessità di decolonizzare la ricerca e riconoscere le prospettive che sono state emarginate da una conoscenza occidentale egemonica (Tuhiwai-Smith, 1999; Borghi, 2020; Jazeel, 2019; Kothari et al., 2021). In particolare, è stato esplorato come gli approcci decoloniali possono fornire strumenti teorici e metodologici per comprendere e affrontare le disuguaglianze intersecanti prodotte e aggravate dall'estrazione di risorse naturali, dal degrado ambientale e dalla crisi ambientale (Kovach, 2021; Tschirhart et al., 2016). Nell'ambito degli studi sulla sostenibilità è spesso enfatizzata l'importanza di sostenere processi di interazione partecipativi e deliberativi che coinvolgano diversi portatori di interessi e consentano l'emersione di differenti modi di comprendere, sperimentare, contrastare le sfide ambientali (Kates et al., 2001; Kasemir et al., 2003; O'Shea, 2012). Le istanze di chi a vario titolo e per varie ragioni si trova a vivere emergenze ambientali – che si tratti di abitanti di slum o periferie degradate, gruppi indigeni che si battono per mantenere controllo sulle proprie risorse e mezzi di sostentamento, o di cittadini e cittadine che vogliono far sentire la propria voce e posizione su tematiche ambientali – raramente vengono seriamente prese in considerazione nel processo decisionale sulla conservazione e sullo sviluppo (Berardi, 2021). Una sfida conseguente per chi fa ricerca o chi lavora in ambito sociale è far presenti ai decisori politici le prospettive tanto di gruppi quanto di singole persone, e aiutarli a confrontarsi con queste prospettive in modi che possano catturare la loro attenzione e influenzare le loro decisioni. Non solo: la sfida è anche favorire scambio, dibattito, approfondimento sulle questioni ambientali su scala locale promuovendo l'integrazione di molteplici fonti e forme di conoscenza ambientale con pratiche di attivismo e azione e, in ultimo, consentendo a prospettive marginali e subalterne di riarticolare il discorso ambientale dominante e di essere, auspicabilmente, ascoltate (Krieg e Toivanen, 2021). Nel prossimo paragrafo rifletteremo su queste sfide presentando un progetto di ricerca azione mediato dal video partecipativo in tre aree protette della Guyana, in Sud America.

3. Il video partecipativo come strumento di mediazione politica e produzione di nuova conoscenza ambientale nell'Amazzonia guyanese

Nell'ottica di approfondire quanto sin qui discusso presentiamo di seguito il percorso di costruzione di un dialogo mediato dal video partecipativo tra le comunità indigene e i decisori che gestiscono tre aree protette in Guyana. Si tratta del progetto *Traditional knowledge and conservation in Guyana*, che vede come partner il Ministero dei popoli indigeni della Guyana, l'Agenzia di protezione ambientale, diverse associazioni e movimenti indigeni guyanesi, Cobra Collective (<https://cobracollective.org/> di cui gli autori fanno parte), Royal Holloway Università di Londra e l'*Environment-World Conservation Monitoring Centre* delle Nazioni Unite.

Il progetto, durato 4 anni e conclusosi nel 2021, ha lavorato in tre regioni della Guyana in cui sono presenti tre aree protette che detengono livelli di biodiversità di rilevanza globale e diverse specie in pericolo di estinzione: il North Rupununi, dove si estende la foresta di Iwokrama e su cui si concentrerà la nostra analisi; il South Rupununi in cui si sviluppa l'Area Protetta dei Monti Kanuku, e Masakenarí dove c'è l'Area Protetta Kanashen (fig. 1). Le tre regioni sono caratterizzate da differenti quadri normativi e modelli amministrativi, e ciascuna dispone di diversi strumenti e livelli di autonomia nella gestione dell'area protetta. Le tre aree protette sono dunque amministrate in modi differenti le une dalle altre, con attori multipli e talvolta sovrapposti, e le comunità indigene che vivono in ciascuna regione hanno storie diverse di colonizzazione, possesso della terra, cultura e auto-organizzazione. Come parte di un progetto più ampio sull'inclusione della conoscenza tradizionale nelle politiche e pratiche nazionali di conservazione, il progetto pone particolare attenzione al ruolo che la conoscenza tradizionale, espressa e rappresentata da visioni del mondo, credenze, tradizioni, pratiche e istituzioni indigene riveste nella conservazione delle aree protette (Mistry et al., in corso di

pubblicazione). In questa sede, riflettiamo nello specifico sul ruolo del video partecipativo come strumento di mediazione tra le relazioni di potere all'interno dell'area protetta di Iwokrama, sulle questioni di giustizia ambientale emerse, sulle azioni messe in campo e su quanto un dialogo tra comunità indigene e enti gestori mediato dal video partecipativo abbia contribuito a orientare verso modelli più equi di gestione partecipativa di questa area protetta.

Il progetto *Traditional knowledge and conservation in Guyana* ha utilizzato il video partecipativo per incentivare la promozione di relazioni inclusive e collaborative attraverso processi di produzione comunitaria di video che mettessero in contatto comunità indigene e decisori politici (Mistry et al., 2016; Shaw, 2020). In questa direzione il progetto ha utilizzato il dialogo video-mediato per sostenere l'inclusione delle prospettive e delle (tante e diverse) visioni indigene nella gestione delle aree protette. La prospettiva adottata è stata quella delle tre dimensioni interconnesse di equità proposte da Schreckenber e colleghi (2016): 1) il riconoscimento e il rispetto della legittimità di valori, interessi e priorità dei diversi attori e, nel caso specifico dei popoli indigeni, dei loro diritti, istituzioni e sistemi di conoscenza; 2) l'equità procedurale basata su un processo decisionale inclusivo e partecipativo; 3) la distribuzione di costi, rischi e benefici tra i diversi attori nella gestione multilivello delle aree protette, valutati in termini di uguaglianza, benessere sociale, merito e bisogno. Queste tre dimensioni di equità vanno inquadrare in contesti sociali e politici che includono differenti leggi, norme statutarie e consuetudinarie, capacità di effettiva partecipazione e dinamiche di potere (Pascual et al., 2014). In questo quadro il principio della «parità partecipativa» (Fraser, 2009) sancisce che il riconoscimento di diritti e interessi e l'equità procedurale e distributiva non possono essere raggiunti in situazioni in cui le persone hanno 'capacità di partecipazione' molto diverse. Ciò è particolarmente rilevante in aree protette estese e/o geograficamente remote (Zanotti e Knowles, 2020), dove la natura dispersa dei centri decisionali può rendere

alti i costi di partecipazione e di coordinamento, ed è difficile comprendere come le decisioni vengono prese a diversi livelli, per non parlare della valutazione della responsabilità dei decisori per le loro azioni (Huitema et al., 2009; Lieberman, 2011; Hausner et al., 2012; Wyborn, 2013). Lebel et al. (2006) sottolineano come introdurre e costruire relazioni affidabili, trasparenti e responsabili sia un prerequisito fondamentale per promuovere l'equità nel contesto della gestione delle aree protette. Come farlo in pratica, in contesti caratterizzati da dinamiche di potere intrinsecamente diseguali richiede approcci innovativi e a lungo termine (Howard et al., 2018; Shaw et al., 2020). Il video partecipativo, in questa prospettiva, è stato utilizzato nelle tre aree protette guyanesi per fare emergere valori e sguardi trascurati e nascosti e per costruire nuove relazioni e dinamiche sociali tra comunità indigene e agenzie di stato, tenendo conto (e non sottovalutando) le inevitabili tensioni tra le diverse prospettive delle persone coinvolte (Mistry e Shaw, 2021).

Nel progetto, le comunità hanno pianificato, realizzato, modificato e proiettato video prodotti collettivamente per discutere i differenti utilizzi fatti delle risorse naturali e i modelli di gestione dell'area protetta in cui vivono in un percorso di confronto e dialogo con responsabili delle aree protette, decisori politici, movimenti e associazioni. La figura 2 sintetizza le fasi attraverso cui si è sviluppato il progetto. Si è partiti con attività di familiarizzazione delle partecipanti e dei partecipanti indigeni con la videocamera (come filmare, come costruire lo storyboard, come trasferire le immagini su pc e procedere all'editing, ecc.). Questa fase è stata portata avanti da facilitatrici e facilitatori indigeni esperti in ricerca visuale partecipativa. La fase successiva ha visto l'avvio di percorsi comunitari di produzione dei video attraverso incontri ciclici di discussione di sfide ambientali e problematiche legate alla gestione delle risorse naturali a livello locale, con l'individuazione di proposte e possibili soluzioni. In questi percorsi il confronto su specifiche questioni ambientali (per esempio la ricerca di un equilibrio tra pesca di sussistenza e preservazione delle

risorse ittiche, tra pratiche tradizionali di coltivazione e deforestazione, ecc.) si sviluppa parallelamente al 'come' rappresentare tali temi visivamente definendo taglio, registro, messaggi che si intendeva trasmettere attraverso il video. Ed è in questo processo creativo di produzione visuale che posizioni e istanze vengono a confrontarsi, riarticolarsi e ridefinirsi in percorsi (anche piuttosto accesi) di riflessione collettiva. Proprio per la complessità di questo processo i video sono stati più volte rivisti e modificati dalle comunità stesse.

I progetti con il video partecipativo iniziano generalmente in spazi 'sicuri' (Fraser, 1995) dove le persone si sentono progressivamente libere di presentare le proprie visioni ed esperienze. Nell'area protetta della foresta di Iwokrama, nel nord Rupununi, questo è avvenuto chiedendo alle singole persone all'interno delle comunità, in gruppo, di raccontare le proprie storie di (in)sostenibilità (legate per esempio all'inquinamento delle acque, all'estrazione di risorse, alla perdita di conoscenze tradizionali importanti per la gestione del territorio, allo scarso coinvolgimento delle comunità nei processi decisionali delle aree protette, ecc.). Queste storie sono state poi raggruppate, modificate e ritrasmesse alle comunità per ottenere riscontri e innescare dibattiti. Questo processo di osservazione e ascolto dei diversi punti di vista ha aiutato le comunità a confrontarsi al proprio interno. Nel processo, in seno alle diverse comunità è emerso, con modi e sensibilità diverse, come le conoscenze tradizionali in grado di favorire una gestione sostenibile del territorio stiano diminuendo, anche a fronte di minor attenzione e impegno delle persone, come sottolinea questo partecipante in un passaggio di un video: «in quanto membri di una comunità [indigena] dobbiamo prestare attenzione alla nostre responsabilità e assicurarci di continuare a svolgere attività sostenibili e di aderire a regole e regolamenti».

Durante il processo di produzione dei video, i partecipanti e le partecipanti hanno progressivamente sviluppato fiducia nei propri valori e conoscenze: questo emerge dai video prodotti, che nel corso del tempo hanno

acquisito profondità e ricchezza in termini di conoscenze indigene trasmesse e anche sicurezza e fierezza nel modo in cui le tradizioni indigene venivano presentate. La produzione e la successiva proiezione dei video hanno permesso alle comunità di mediare posizioni individuali e andare alla ricerca di visioni maggiormente articolate e condivise da restituire attraverso i filmati, riflettendo poi successivamente, riguardando il video, su quali significati esprimesse, cosa mancasse, cosa andasse integrato o modificato, in un percorso ciclico di riflessione comunitaria mediato dal video. In un'altra direzione ancora, le comunità indigene della foresta di Iwokrama hanno utilizzato i video partecipativi per aprire un nuovo canale di comunicazione con una Ong che utilizzava il loro territorio per scopi commerciali. I video partecipativi hanno consentito alle comunità di chiedere chiarimenti alla Ong riguardo ai benefici diretti e indiretti che si aspettavano di trarre dalla concessione della propria terra, e che sembravano mancare. Grazie ai video, l'Ong ha potuto comprendere le preoccupazioni delle comunità e chiarire la propria posizione. In questo caso, i video sono emersi come uno strumento utile a risolvere tensioni e veicolare dialoghi costruttivi su questioni difficili o delicate. Nella stessa direzione, il video partecipativo ha permesso a comunità e funzionari delle aree protette di confrontarsi sulle relazioni reciprocamente intrattenute. Sempre nel Nord Rupununi, alcuni video inviati a *Iwokrama International Centre*, il centro di conservazione forestale che gestisce la foresta di Iwokrama, hanno portato alla presa d'atto di specifiche criticità legate al coinvolgimento delle comunità indigene nella gestione dell'area e successivamente a un brainstorming collettivo sulle possibili soluzioni. Come espresso da un funzionario di Iwokrama durante la proiezione di uno dei video prodotti: «Sono stato felice di vedere... che le comunità sentono di poter esprimere onestamente ciò che provano per Iwokrama – comprese le sfide, ma anche il fatto che sono state proposte molte soluzioni. Non si trattava solo di evidenziare cosa stia andando male, ma anche cosa sia necessario migliorare». Quando il video di risposta di

Iwokrama è stato proiettato nelle diverse comunità del North Rupununi, le persone hanno riconosciuto più fortemente che esiste una relazione a doppio senso tra l'area protetta e le comunità ed entrambe le parti devono assumersi responsabilità. Questo esempio specifico del processo di dialogo mediato dal video partecipativo evidenzia che la conoscenza agonistica, o il rispetto della diversità tra 'avversari' (Mouffe, 2009), possono rappresentare un esito positivo di questi scambi mediati dal video. È anche evidente che il tempo e attenti processi di facilitazione sono necessari per consentire ai partecipanti e alle partecipanti di superare le discussioni superficiali e riformulare le proprie esperienze in modo più critico e operativo. Diventare produttori di conoscenza attraverso la realizzazione di video partecipativi interrompe inoltre la contrapposizione netta tra chi 'parla' e 'chi ascolta', posizionando i gruppi emarginati in modo più influente (Shaw, 2012) e permettendo di costruire una comunicazione più meditata e incisiva. I video prodotti dalle comunità hanno affrontato in maniera molto propositiva una pluralità di temi: hanno per esempio espresso preoccupazione per la quantità limitata di informazioni ricevute sulla gestione dell'area protetta, per lo scarso supporto nella gestione quotidiana delle risorse naturali e per il pattugliamento, e infine il desiderio che più membri delle comunità indigene occupino posizioni direzionali nella gestione dell'area protetta. In tutti questi casi sono state avanzate proposte e correttivi. La maggior parte dei funzionari delle aree protette è stata aperta all'ascolto e alla partecipazione attiva in questo dialogo mediato dal video. Allo stesso tempo, ci sono stati casi in cui i gestori delle aree protette si sono chiusi di fronte alle opinioni e alle prospettive indigene, portando a incomprensioni e comportamenti antagonisti. Ciò evidenzia come spesso permanga la difficoltà di trascendere dal proprio 'status di esperti' e aprirsi anche solo all'ascolto di altre prospettive. In questi casi la mediazione ha richiesto tempi e sforzi ulteriori, così come la ricerca di forme e terreni diversi di dialogo.

3. *Il ruolo del video partecipativo nella costruzione di una sostenibilità ambientale ‘allargata’*

Dawson e colleghi (2018) mettono in guardia contro l'eccessiva semplificazione e dipendenza da indicatori standardizzati per misurare l'equità e l'efficacia nella gestione delle aree protette, sostenendo invece che “una comprensione più ricca e contestualizzata delle preoccupazioni sull'equità, acquisita attraverso l'esplorazione delle percezioni locali può contribuire a soluzioni che allineano l'equità con l'efficacia della conservazione” (p. 5). In questa direzione, non senza tensioni e un certo grado di ‘disordine’ partecipativo (Mistry e Shaw, 2021), il progetto *Traditional knowledge and conservation in Guyana* ha permesso alle comunità indigene di ‘incontrare’ gli amministratori delle aree protette in uno spazio protetto di confronto video-mediato in cui potessero essere incluse in modo significativo, favorendo un rafforzamento delle capacità collettive di riflessività, contribuendo a creare spazi di discussione e sostenendo la promozione di nuove relazioni sociali e legami all'interno delle comunità e tra comunità e organi di gestione delle aree protette. Ciò ha consentito che nelle tre aree protette si avviasse una trasformazione del “sapere” passivo – i decisori politici (o il pubblico) che ascoltano storie lontane di drammi ‘là fuori’ – in forme di coinvolgimento attivo, e anche di protagonismo delle comunità nel trasmettere i propri messaggi. I partecipanti e le partecipanti diventano in questo modo produttori di conoscenza, in grado di creare le proprie storie collettive per il cambiamento ambientale, promuovendo la costruzione di una sostenibilità ambientale ‘allargata’ e aprendo processi politici di confronto sul futuro (ad esempio la ristrutturazione del rapporto tra Iwokrama e le comunità del Nord Rupununi), come non sarebbe stato possibile (o perlomeno meno facile) fare in contesti più ‘formali’. Il caso studio evidenzia a questo riguardo come il video partecipativo non rappresenti solo uno strumento in grado di trasmettere forme di ‘reazione emotiva’

alle sfide ambientali, rappresenta altresì un'occasione per comprendere e comunicare le azioni, le capacità e le intenzioni delle persone (come, ad esempio, i legittimi 'dubbi' rispetto all'azione della Ong operante sul territorio a fini commerciali). La dimensione creativa presente nella pratica visuale invita alla creazione di spazi di sperimentazione e immaginazione che impegnano immediatamente l'azione. La costante sequenza di azione-riflessione-azione contribuisce all'esplorazione della realtà da varie angolazioni in più modi: tramite analisi razionale, introspezione, azione e sperimentazione ed esperienza emotiva (Dieleman, 2012).

Nel contesto del cambiamento socio-ecologico la performatività, creatività e flessibilità del video partecipativo sono rilevanti per superare strutture di pensiero rigide e immaginari vincolati. Nel nostro caso di studio il video partecipativo ha introdotto una diversa epistemologia radicata in una comprensione relazionale, multisensoriale, emotiva di problemi e soluzioni che si discosta radicalmente dall'approccio scientifico riduzionista occidentale di cui si è trattato nel primo paragrafo (Tuhiwai-Smith, 1999; Simpson, 2004; Donald, 2012). Questo favorisce la contemporanea presa in carico di sfide ambientali alle diverse scale, avvicinando dati e scenari di non sempre semplice comprensione alla dimensione delle percezioni e paure individuali, andando così oltre una dimensione oggettiva di diagnosi di un problema (Dieleman, 2012). Un altro vantaggio è che il video partecipativo può essere utilizzato come meccanismo per la mediazione dei conflitti e la loro potenziale risoluzione. Il video diventa infatti un 'oggetto di discussione' che media il processo di comunicazione, facendo sì che i membri della comunità non si confrontino direttamente con decisori politici influenti e 'distanti', ma l'esposizione fisica diretta venga meno e il processo di scambio sia mediato dal video e consenta un maggior tempo e meditazione (e confronto allargato) su come e cosa rispondere.

Insieme ai vantaggi e alle aperture di cui si è fin qui trattato, il progetto *Traditional knowledge and conservation in Guyana* evidenzia anche una serie di limiti, criticità e sfide. Una prima questione è che in situazioni

in cui esiste un effettivo processo collettivo dietro la creazione del video (chi partecipa contribuisce a definire il messaggio, la scelta dei ruoli e la messa in scena) questi processi sono sicuramente più efficaci, ma anche piuttosto impegnativi per chi partecipa direttamente e per la comunità, soprattutto in termini di tempo ed energie impiegate. Proprio per questo i metodi visuali partecipativi rappresentano una piattaforma per la partecipazione democratica, ma come in ogni altro spazio partecipativo, il grado e le qualità di questa partecipazione dipendono dalla misura in cui i partecipanti e le partecipanti hanno le capacità e l'opportunità di influenzare e prendere decisioni durante il processo stesso. Il progetto combina inoltre strumenti di ricerca visuali con esperienze e conoscenze di prima mano delle comunità con dati provenienti da altre fonti (come interviste o ricerche bibliografiche). In questo quadro diventa fondamentale trovare uno spazio creativo in cui far incontrare diversi tipi di conoscenza e in cui dati e fatti socio-ambientali sono contestualizzati nelle esperienze delle persone. Ma non è facile e fallire su quest'ultimo punto può portare a semplificazioni eccessive, a caricature o semplicemente a fuorvianti processi di integrazione di conoscenze diverse, limitando o addirittura danneggiando il potenziale degli strumenti visuali.

Un'altra sfida aperta è capire come spingere l'acceleratore da un lato sul ruolo dei video prodotti nel trasformare i processi decisionali, dall'altro promuovere tra i decisori stessi percorsi di ricerca-azione con movimenti dal basso mediati dall'utilizzo del video partecipativo. Inoltre, in termini di valutazione dei risultati raggiunti, la sfida è trovare modi per fare emergere i valori intrinseci del confronto e dello scambio insiti nel processo, e l'impatto sociale e politico dello stesso, indagando con chi partecipa cosa il processo abbia (o meno) prodotto, esplorando cosa abbia comportato farne parte, cosa abbia significato aver prodotto un film, come siano cambiate le prospettive e idee rispetto al tema trattato e, più in generale, come tutto quanto il percorso abbia fatto 'sentire' chi vi ha preso parte. D'altra parte, va tenuto presente che i cambiamenti comportamentali e personali

o le trasformazioni sociali possono richiedere tempo per materializzarsi e i processi creativi visuali avranno probabilmente impatti impreveduti e difficilmente valutabili nel breve periodo: è estremamente complesso comprendere quanto prospettive ed esperienze maturate durante le attività possano di fatto tradursi in cambiamenti comportamentali nel medio lungo periodo (o quanto invece siano limitati all'esperienza vissuta). Una risposta parziale a queste domande potrebbe essere che l'interesse non risiede tanto nel fornire risposte precise sulle cause e effetti del funzionamento dei nostri sistemi socio-ecologici, ma piuttosto nel catturare la ricchezza delle percezioni delle persone e le loro esperienze, approfondendo come queste ultime si relazionano con le cause e gli effetti del cambiamento climatico (Blackstock et al., 2006).

4. Conclusioni

Combinando diversi canali di percezione ed espressione di questioni ambientali il video partecipativo può rappresentare uno strumento per affrontare criticamente le pratiche di sostenibilità, innescando processi di azione, confronto e trasformazione all'interno dei contesti territoriali. La direzione verso cui tendere è costruire identità socio-ecologiche e nuove forme di coscienza ecologica: in molte occasioni ciò che è necessario nell'affrontare i problemi di insostenibilità non è solo disporre di più informazioni e conoscenze, ma sviluppare un senso di appartenenza personale, un senso di attaccamento e responsabilità che ci porti a chiederci che ruolo possiamo giocare. Proprio per questo, orientare le nostre società verso modelli più sostenibili richiede di ripensare il ruolo della scienza e della ricerca nello studiare, nel comunicare e nel promuovere la sostenibilità. Ciò comporta un radicale ripensamento delle basi epistemologiche, dei presupposti e delle visioni del mondo che guidano la costruzione di conoscenza e azione in molti campi dell'azione umana. In questa prospettiva si muove il video partecipativo,

con tutti i limiti, i rischi e le fragilità di un approccio la cui flessibilità rende difficile la comparazione tra esperienze, in cui dilemmi etici e lo spettro di non scalfire la superficie dei problemi sono sempre dietro l'angolo, i cui esiti dipendono fortemente dalle capacità di chi facilita e dal coinvolgimento di chi partecipa dal tempo, dalle risorse finanziarie a disposizione e dalle condizioni di contesto.

Cionondimeno può consentire non solo l'integrazione di saperi ma anche il confronto creativo tra persone, con il potenziale di creare comunità di apprendimento dove la conoscenza è "praticata" con voce, corpo, esperienza. I partecipanti e le partecipanti diventano in questa direzione protagonisti della produzione di saperi: da pubblici passivi e spettatori del dramma della (in)sostenibilità passano ad essere la voce che racconta pratiche e scenari, spesso controversi e tutt'altro che pacificati, di sostenibilità. In questa direzione, il video partecipativo può sostenere la generazione di visioni alternative del rapporto persone-ambiente promuovendo una 'scienza dei sistemi' in cui sguardi e prospettive sistemiche sulla sostenibilità nascono dalle differenti posizioni individuali dei partecipanti. Queste posizioni e visioni alternative possono costituire la base per le trasformazioni socio-territoriali, sostenendo il coinvolgimento e l'impegno emotivo che portano all'azione, promuovendo visioni che disturbano, disgregano e creano disequilibrio e che proprio per questo possono permetterci di rivisitare il mondo in nuove direzioni radicali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAGLIANI M., PIETTA A. e BONATI S., *Il cambiamento climatico in prospettiva geografica. Aspetti fisici, impatti, teorie*, Bologna, Il Mulino, 2020.

BERARDI A., *Community engagement in UK Aid Connect consortia: Definitions and challenges*, © Bond and The Partnering Initiative 2021. https://dev.bond.org.uk/sites/default/files/resource-documents/learningfromconsortia_communityengagement_fi

nal.pdf, 2021.

BERARDI A., MISTRY J., HAYNES L., JAFFERALLY D., BIGNANTE E., ALBERT G., XAVIER R., BENJAMIN R. e DE VILLE G., *Using visual approaches with Indigenous communities*, in S. ORESZCZYN e A. LANE (eds.), *Mapping environmental sustainability. Reflecting on Systemic Practices for Participatory research*, Bristol, The Policy Press, pp. 103-129, 2017.

BIGNANTE E., *The use of photo elicitation in field research: Exploring Maasai representation and use of natural resources*, in «EchoGéo», 11, 2010, <http://echogeo.revues.org/index11622.html>, 2010.

BIGNANTE E., *Vedere l'invisibile. L'utilizzo del video partecipativo in pratiche e ricerche per la cooperazione allo sviluppo*, in E. BIGNANTE, E. DANSERO e M. LODA (a cura di), *Esplorazioni per la cooperazione allo sviluppo. Il contributo del sapere geografico*, in «Geotema», 48, XIX, maggio-agosto 2015, pp. 96-103.

BIGNANTE E., MISTRY J., BERARDI A. e TSCHIRHART C., *Feeling and acting 'different' emotions and shifting self-perceptions whilst facilitating a participatory video process*, in «Emotion, Space and Society», 21, 2016, pp. 5-12.

BLACKSTOCK K.L., KELLY G.J. e HORSEY B. L. *Developing and applying a framework to evaluate participatory research for sustainability*, in «Ecological Economics», 60, 2006, pp. 726-742.

BORGHI R., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critiche al sistema-mondo*, Roma, Meltemi, 2020.

BURINI F., *La cartografia partecipativa e la cooperazione ambientale in Africa: il caso del villaggio di Bossia (Niger)*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Serie XII, vol. XI, n. 4, 2006, pp. 977-996.

BURINI F., *Cartografia partecipativa. Mapping per la governance ambientale e urbana*, Milano, Franco Angeli, 2016.

COHEN H., SALAZAR J. e BARKAT I., (eds.), *Screen Media Arts: An Introduction to Concepts and Practices*, New York, Oxford University Press, 2008.

CORNEIL M. K., *Citizenship and Participatory Video*, in E. J. MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Lanham MD, Altamira Press, 2012, pp. 19-34.

DAWSON N., MARTI A. e DANIELSEN E., *Assessing equity in protected area governance: approaches to promote just and effective conservation*, in «Conservation Letters», 11, 2, e12388, 2018.

DONALD D., *Indigenous Métissage: A decolonizing research sensibility*. in «International Journal of Qualitative Studies in Education», 25, 5, 2012, pp. 533-555.

DIELEMAN H., *Transdisciplinary artful doing in spaces of experimentation and imagination*, in «Transdisciplinary Journal of Engineering & Science», 3, pp. 44-57, 2012.

FRASER N., *Politics, culture and the public sphere: Towards a postmodern conception*, in L. NICHOLSON e S. SEIDMAN (eds.), *Social post modernism: Beyond identity politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 287-312.

FRASER N., *Scales of Justice; Reimagining Political Space in a Globalising World*, New York, Columbia University Press, 2009.

GORE T., *Confronting Carbon Inequality: Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery*, UK, Oxfam, 2020.

HAUSNER V. H., FAUCHALD P. e JERNSLETTEN J. L., *Community-based management: under what conditions do Sámi pastoralists manage pastures sustainably?*, in «PloS One» 7, 12: e51187, 2012.

HEKE I., REES D., SWINBURN B., WAITITI R. T. e STEWART A., *Systems Thinking and indigenous systems: Native contributions to obesity prevention*, in «AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples», 15, 1, 2019, pp. 22-30.

HOWARD J., LÓPEZ FRANCO E. e SHAW J., *Navigating the pathways from exclusion to accountability: from understanding intersecting inequalities to building accountable relationships*, Brighton, IDS, 2018.

HUITEMA D., MOSTERT E., EGAS W., MOELLENKAMP S., PAHL-WOSTL C. e YALCIN R., *Adaptive water governance: assessing the institutional prescriptions of adaptive (co-) management from a governance perspective and defining a research agenda*, in «Ecology and Society», 14, 1, 2009. <http://www.ecologyandsociety.org/vol14/iss1/art26/> IPCC, *Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change* [V. MASSON-DELMOTTE, P. ZHAI, A. PIRANI, S.L. CONNORS, C. PÉAN, S. BERGER, N. CAUD, Y. CHEN, L. GOLDFARB, M.I. GOMIS, M. HUANG, K.

LEITZELL, E. LONNOY, J.B.R. MATTHEWS, T.K. MAYCOCK, T. WATERFIELD, O. YELEKÇI, R. YU e B. ZHOU (eds.)), Cambridge University Press, 2021.

JÄGER J., *Sustainability science in Europe*, Brussels, DG Research, European Commission, 2009.

JACKSON M. C., *Systems thinking: Creative holism for managers*, John Wiley & Sons, Inc., 2016.

JAZEEL T., *Postcolonialism*, London and New York, Routledge, 2019.

JOHANSSON L., KNIPPEL V., DE WAAL D. e NYAMACHUMBE F., *Questions and answers about participatory video Forests*, in «Trees and People Newsletter», 40/41, 1999, pp. 35-40.

KASEMIR B.J., JÄGER C., JAEGER C. e GARDNER M.T. (eds.), *Public participation in sustainability science. A Handbook*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

KATES R.W., CLARK W.C., CORELL R., HALL J.M., JAEGER C.C. e LOWE I., *Sustainability science*, in «Science», 292, 2001, pp. 641-642.

KINDON S., *Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking?*, in «Area», 35, 2, 2003, pp. 142-153.

KINDON S., *Participatory video*, in R. KITCHIN e N. THRIFT (eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, vol. 8, Oxford, UK, Elsevier, 2009, pp. 96-101.

KINDON S., HUME-COOK G. e WOODS K., *Troubling the Politics of Reception within Participatory Video Discourse*, in E. J. MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Altamira Press, Lanham MD, 2012, pp. 349-363.

KOTHARI A., SALLEH A., ESCOBAR A. e DEMARIA F., *Pluriverso. Dizionario del post-sviluppo*, Salerno, Orthotes, 2021.

KOVACH M., *Indigenous methodologies*, Toronto, University of Toronto Press, 2021 [prima edizione 2009].

KRIEG C.P. e TOIVANEN R., *Situating Sustainability*, Helsinki, Helsinki University Press. <https://doi.org/10.33134/HUP-14>, 2021.

KUNSTLER J. H., *The Long Emergency: Surviving the End of the Oil Age, Climate Change, and Other Converging Catastrophes*, New York, Grove Atlantic, 2005.

LEBEL L., ANDERIES J. M., CAMPBELL B., FOLKE C., HATFIELD-DODD S., HUGHES T. P. e WILSON J., *Governance and the capacity to manage resilience in regional social-ecological systems*, in «Ecology and Society», 11, 1, 2006. <http://www.ecologyandsociety.org/vol11/iss1/art19/>.

LUNCH H. e LUNCH C., *Insights into Participatory Video*, Oxford, InsightShare, 2006.

LIEBERMAN E. S., *The perils of polycentric governance of infectious disease in South Africa*, in «Social science & medicine», 73, 5, 2011, pp. 676-684.

MILNE E.-J., *Saying 'NO!' to participatory video: unraveling the complexities of (non) participation*, in E.-J. MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE, (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Lanham MD, Altamira Press, 2012, pp. 257-268.

MISTRY J., BIGNANTE E., BERARDI A. e TSCHIRHART C., *Between a rock and a hard place: ethical dilemmas of local community facilitators doing participatory projects*, in «Geoforum», 61, 2015, pp. 27-35.

MISTRY J., BIGNANTE E. e BERARDI A., *Why are we doing it? Negotiating expectations in the participatory video process*, in «Area», 48, 4, 2016, pp. 412-418.

MISTRY J. e SHAW J., *Evolving social and political dialogue through participatory video processes*, in «Progress in Development Studies», 21, 2, 2021, pp. 196-213.

MISTRY J. JAFFERALLY D., MENDONCA S., XAVIER R., ALBERT G., ROBERTSON B., GEORGE E., BENJAMIN R. e INGWALL-KING L., *Video-mediated dialogue for promoting equity in protected areas conservation*, in «Oryx» (in corso di pubblicazione).

MOUFFE C., *Democracy in a multipolar world. Millenium*, in «Journal of International Studies», 37, 3, 2009, pp. 549-561.

LEIMARE I. e LUNCH C., *Using participatory video in monitoring and evaluation in* E.-J. MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Lanham MD, Altamira Press, 2012, pp. 303-317.

O'SHEA M., *Embodying and performing sustainability*, Ph.D. thesis, Faculty of Graduate Studies, Vancouver, University of British Columbia, 2012.

PAIN R. e FRANCIS P., *Reflections on participatory research*, in «Area», 35, 1, 2003, pp. 46-54.

PARR H., *Collaborative film-making as process, method and text in mental health research*, in «Cultural geographies», 14,1, 2007, pp. 114-138.

PASCUAL U., PHELPS J., GARMENDI, E. BROWN K., CORBERA E., MARTIN A., GOMEZ-BAGGETHUN E. e MURADIAN R., *Social equity matters in payments for ecosystem services*, in «Bioscience», 64, 11, 2014, pp. 1027-1036.

PINK S., *The future of visual anthropology: Engaging the Senses*, London, Routledge, 2006.

PLUSH T., *Fostering social change through participatory video: a conceptual framework knowledge*, in E. J. MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Altamira Press, Lanham MD, 2012, pp. 67-84.

SCHRECKENBERG K., FRANKS P., MARTIN A. e LANG B., *Unpacking equity for protected area conservation*, in «Parks», 22, 2016, pp. 11-26.

SHAW J., *Contextualising empowerment practice: negotiating the path to becoming using participatory video processes*, tesi di dottorato, London, London School of Economics. <http://etheses.lse.ac.uk/400/>, 2012.

SHAW J., *Re-grounding participatory video within community emergence towards social accountability*, in «Community Development Journal», 50, 4, 2015, pp. 624-643.

SHAW J., HOWARD J. e LOPEZ FRANCO E., *Building inclusive community activism and accountable relations through an intersecting inequalities approach*, in «Community Development Journal», 55, 1, 2020, pp. 7-25.

SHAW J. e ROBERTSON C., *Participatory Video: A Practical Guide to Using Video Creatively in Group Development Work*, London, Routledge, 1997.

SHERREN K., FISCHER J. e PRICE R., *Using photography to elicit grazier values and management practices relating to tree survival and recruitment*, in «Land Use Policy», 27, 2010, pp. 1056-1067.

SHIVA V., *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, London, Zed Books, 1988.

SIMPSON L. R., *Anticolonial strategies for the recovery and maintenance of Indigenous knowledge*, in «American Indian Quarterly», 2004, pp. 373-384.

SULLIVAN G., *Art practice as research: inquiry in visual arts*, Los Angeles, Sage, 2010.

TSCHIRHART C., MISTRY J., BERARDI A., BIGNANTE E., SIMPSON M.,

L. HAYNES, BENJAMIN R., ALBERT G., XAVIER R., ROBERTSON B., DAVIS O., VERWER C., DE VILLE G. e D. JAFFERALLY, *Learning from one another: evaluating the impact of horizontal knowledge exchange for environmental management and governance*, in «Ecology and Society», 21, 2, 2016. <http://www.ecologyandsociety.org/vol21/iss2/art41/>.

TUHIWAI-SMITH L., *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*, London, Zed Books, 1999.

VAN KERKHOFF L. e LEBEL L., *Linking knowledge and action for sustainable development* in «Annual Review of Environment and Resources», 31, 2006, pp. 445-477.

WANG C., MORRELL-SAMMUELS S., HUTCHISON P.M., BELL L. e PE-STRONK R.M., *Flint photovoice: community building among youths, adults, and policy-makers*, in «American Journal of Public Health», 94, 6, 2004, pp. 911-913.

WHATMORE S., *Materialist returns: practising cultural geography in and for a more-than-human world*, in «Cultural Geography», 13, 4, 2006, pp. 600-609.

WHEELER J., *Using participatory video to engage in Policy Processes. Representation, power and knowledge in public screenings* in E. J MILNE, C. MITCHELL e N. DE LANGE (eds.), *The Handbook of Participatory Video*, Lanham MD, Altamira Press, 2012, pp. 269-282.

WHITE S. A., *Participatory Video: Images that Transform and Empower*, Sage, London, 2003.

WYBORN C. e BIXLER P.R., *Collaboration and nested environmental governance: scale dependency, scale framing and cross scale interactions in collaborative conservation*, in «Journal of Environmental Management», 123, 2013, pp. 58-67.

ZANOTTI L. e KNOWLES N., *Large intact forest landscapes and inclusive conservation: a political ecological perspective*, in «Journal of Political Ecology», 27, 2020, pp. 539-557.

MARTINA LOI, MAURIZIO MEMOLI¹

CERCANDO LA VIA GLUCK.
NARRAZIONI VISUALI DA UNA *CRITICAL ZONE*
(DI CAGLIARI)²

1. *Dualismi tra città e non*

Questa è una (breve) storia del rapporto tra città e campagna, delle terre di mezzo tra l'una e l'altra, e di come si è passati da una posizione dualistica e di esclusione reciproca (il «nowhere has mankind been farther removed from organic nature than under the conditions of life characteristic of great cities» di Louis Wirth, 1938, pp. 1-2;) fino alle forme di co-produzione e ibridazione (di cui David Harvey (1996a) gettò le basi in *Nature, Justice and the Politics of Difference*). Ma è anche una storia di sfruttamento, di metabolismi, di capitalismo e di capitalismi, di canzoni pop, film in bianco e nero, narrazioni collettive e di una ipotesi di interpretazione di un luogo speciale, metà piazza e metà campagna, metà pubblico e metà privato, per una parte reale, per un'altra immaginifica.

Ma, come ogni storia, bisogna cominciare dall'inizio. O meglio, da un inizio plausibile. A noi pare imprescindibile partire dalla scuola di Chicago, da Park e da Burgess e da quei modelli lontani e che pure ancora fatichiamo a lasciar andare. Perché se quel modello a cerchi concentrici (Park et al., 1925), dal *loop* dei grandi business accentratori, fino ai *suburbs* della

1 Dipartimento di ingegneria civile, ambientale e architettura. Università degli studi di Cagliari. memoli@unica.it; martina.loi93@unica.it

2 L'articolo è scritto con piena condivisione e unità di intenti ma, nel dettaglio della stesura, sono da attribuire a Martina Loi i capitoli 1 e 3 e a Maurizio Memoli il 2 e il 4.

classe media e delle case unifamiliari, continua in qualche modo a convincere, pur con le dovute distanze, è forse per la disarmante semplicità e rassicurante leggibilità della lettura urbana che propone.

Non solo, la felice intuizione di considerare la città come un'“ecologia”, simmetrica e opposta a quella naturale, su cui si è fondato tutto lo sfruttamento della natura da parte delle attività umane (Wachsmuth, 2012), ha permesso, quasi ottanta anni dopo, a Stoermer e Crutzen (2000) di coniare il termine *Antropocene*, dare così un nome e costruire una narrazione unificante e positivista intorno a tutti i discorsi sulla sostenibilità che ormai accompagnano ogni riflessione sul futuro del pianeta e della nostra specie.

Ciononostante, quel modello così chiuso e così distinto da un *altro* non-urbano (Brenner e Schmid, 2015) ha nel tempo iniziato a perdere la sua forza e l'ecologia umana ha lasciato il posto a una più aggressiva ecologia industriale (Wachsmuth, 2012): quella ipotesi che, similmente all'ecologia della scuola di Chicago, sfrutta il concetto di metabolismo per interpretare la crescita delle città, riconoscendo però l'inevitabile relazione di sfruttamento delle risorse naturali da parte delle città. Si passa quindi dai due domini separati (società e natura) dell'ecologia umana, in cui il focus era prioritariamente sui rapporti sociali, a un sistema più complesso, e intrinsecamente tecnocratico, in cui la città rappresenta la conversione metabolica del contesto naturale in uno urbano.

La metafora ecologica è conseguenza di quei cambiamenti che stavano avvenendo in prima battuta proprio sul terreno dell'urbano. L'idea di utilizzare il paragone biologico per spiegare l'incameramento delle risorse da parte della città è infatti stato teorizzato da Abel Wolman (1965) proprio nel pieno di quella trasformazione epocale delle città, soprattutto nord-americane, che renderà gli insediamenti urbani quel *moloch* auto-centrico che non tarderà a essere duramente criticato in nome di una rivendicazione di un più giusto diritto alla città, al verde e allo spazio pubblico (Jacobs, 1961; Mumford, 1970; Lefebvre, 1968).

Contemporaneamente, il mondo degli studi spaziali inizia a cogliere le nuove dimensioni delle città in espansione e, soprattutto, prova a interpretare quelle terre di mezzo che stavano diventando le periferie, le green belts, e le dimensioni intermedie tra città e campagna. Non vogliamo qui ripercorrere le teorie sull'urbano che fioriscono in quel periodo di grande fervore, ma per sintetizzare quella stagione e chiarire com'era definito lo spazio di mezzo, riportiamo due esempi di ragionamento sulle forme urbane e sul rapporto tra la città e l'insieme indistinto della "non-città".

Indubbiamente fra paesaggio urbano e paesaggio rurale esiste un divario, anzi un'opposizione assiomatica. Qui l'addensamento degli edifici, il groviglio di una rete di comunicazioni, l'agglomerarsi e il concorrere di una massa umana, il frastuono, il puzzo; là la stessa dei campi, la semplicità delle comunicazioni su poche e lunghe direttrici, la diffusione degli abitanti e delle loro dimore, il silenzio, il profumo delle fronde e dei fieni (Toschi, 1966, p. 261).

Toschi mostra qui una grande assertività, un forte determinismo e la consapevolezza che quella urbana potesse essere una geografia perfettamente leggibile, quantificabile e classificabile, riuscendo a individuare il modello corretto da adottare. Dall'altro lato dello "spettro", Henri Lefebvre nella sua opera seminale *La Révolution urbaine* (1970) getta le basi per le teorie sull'urbanizzazione planetaria che riusciranno ad attecchire solo quarant'anni dopo. Lefebvre costruisce un asse immaginario da 0 a 100, che rappresenta un gradiente, tanto spaziale che temporale, di *urbanità*, che termina al raggiungimento di una, per l'epoca ancora potenziale, *critical zone* (Lefebvre, 2003, p. 14). Si inizierà così a parlare di società urbana tout-court, superando l'idea di una città come oggetto e interpretare l'urbanizzazione come un processo (Harvey, 1996b):

These terms [the urban phenomenon, or simply the urban, *NdA*] are preferable to the word “city,” which appears to designate a clearly defined, definitive *object*, a scientific object and the immediate goal of action, whereas the theoretical approach requires a critique of this “object” and a more complex notion of the virtual or possible object. [...] The urban (an abbreviated form of urban society) can therefore be defined not as an accomplished reality, situated behind the actual in time, but, on the contrary, as a horizon, an illuminating virtuality (Lefebvre, 2003, p. 16).

Questo doppio binario (da un lato la ricerca di paradigmi e di modalità per inquadrare il fenomeno urbano, dall'altra la rinuncia alla definizione in favore di riflessioni sui processi) sarà una costante non solo degli studi urbani che potremmo definire moderni, ma caratterizza anche quelli post-moderni e della costellazione di forme urbane che non solo si manifestano nello spazio costruito, ma anche nei tentativi di cogliere e interpretare questa multi-dimensionalità e complessità crescenti.

Le geografie della post-modernità (su tutte, Harvey, 1989; Soja, 1989), infatti, riconoscendo innanzitutto la necessità della ri-asserzione della dimensione spaziale nelle scienze sociali, riconoscono anche la difficoltà nell'afferrare e cogliere la complessità urbana e le enormi trasformazioni che, a partire dall'esempio che ha fatto scuola di Los Angeles, stavano travolgendo le geografie globali.

E nuovamente il mondo degli studi urbani si spacca. Il dualismo in questo caso è tra chi cerca di definire le nuove forme urbane (c. Taylor e Lang, 2004), trovando un focus di osservazione: la globalità (Sassen, 1991), il margine urbano (Garreau, 1992), le nuove tecnologie (Fishman, 1987), la perdita di identità dei luoghi della contemporaneità (Zukin, 1991; Augé, 2014) ecc. ; e tra chi sospende il giudizio e si allontana dall'idea di città, ormai una vera e propria ideologia (Wachsmuth, 2014), riconoscendo che, alla fine, aveva ragione Lefebvre e «society has been totally urbanized» (Lefebvre, 2003, p. 1).

L'idea di superare la città come oggetto di studio per andare verso lo studio dell'urbanizzazione come processo ha permesso agli studiosi dell'urbanizzazione planetaria (Brenner e Schmid, 2015a) e del pianeta suburbano (Keil, 2018) di comprendere quelle dimensioni (urbane e suburbane) che faticavano a essere riconosciute sotto l'ombrello del termine città.

L'idea di un'urbanizzazione planetaria che getta i propri frammenti (Graham e Marvin, 2001) al di là dei confini delle città consente di porre il focus proprio su quegli *hinterland* (Brenner e Katsikis, 2021) spesso considerati secondari, marginali, interstiziali, ma che dimostrano di essere, in realtà, la condizione urbana più propriamente contemporanea. *Hinterland* sono i

variegated non-city spaces that are thereby swept into the maelstrom of urbanization, whether as supply zones, logistical corridors, impact zones, sacrifice zones or otherwise. Such spaces include human settlements (cities, towns, villages), land-use configurations (industrial, agrarian, extractive) and non-human ecologies (terrestrial, oceanic, subterranean, atmospheric) (Brenner, Katsikis, 2021, p. 35).

Ci si può così riallacciare alla metafora ecologica e concludere il percorso e la storia del dualismo natura-società arrivando alla sintesi rappresentata dall'ecologia politica urbana (Keil, 2003), «a hybrid approach to studying urban natures premised on an analytical dissolution of the society-nature division» (Wachsmuth, 2012, p. 507) ed ecco che la citazione di Harvey secondo cui «there is nothing *unnatural* about New York City» (Harvey, 1996a, p. 186) acquisisce totalmente senso.

Superando quindi la divisione tra urbano e non urbano e tra natura e società, anche i discorsi e le narrazioni sulla condizione dell'Antropocene, le *Antropo-scene* (Castree, 2015; Lorimer, 2017) tramite cui si racconta la pervasiva azione umana (dell'umanità tutta) sugli ecosistemi globali, ini-

ziano a mostrare la loro posizione mistificatoria e di nascondimento delle interne ingiustizie sottese al sistema. È necessario quindi superare l'ideologia dell'Antropocene (Demos, 2017), forse trovando nuovi termini (Chwałczyk, 2020), o piuttosto cercando di accogliere quelle condizioni proprie dell'urbanizzazione contemporanea, rendendosi conto degli assemblaggi tra umano e non-umano che costruiscono inedite urbanità, che proprio in quei paesaggi interstiziali riesce a trovare una sua dimensione propria (Phelps e Silva, 2018), fatta di pratiche seconde, semi-nascoste, di appropriazioni e di ispirazioni, di un diverso rapporto con il non-umano.

In questo contesto in cui ogni distinzione tra natura e società è mistificante ed ideologica (Moore, 2017), ma ha senso piuttosto ragionare della città come ibrido (Swyngedouw, 1996) e di urbanizzazione *cyborg* (Gandy, 2005), anche l'appello di Haraway verso «l'instaurazione di legami tra specie compagne» (Haraway, 2019, p. 24) diventa una prospettiva non solo percorribile, ma forse anche l'unica possibile nell'ipotesi di un futuro post-antropocenico.

What gives the present [...] its particular violence is that [...] modernizers find themselves cantilevered over an abyss: the world they 'live from' irrupts in the midst of the world they 'live in'. Hence, the present panic when faced with the irruption of all those entities, human as well as more-than-humans (Latour e Weibel, 2020, p. 15),

familiari o sconosciute che, improvvise e inattese, possono palesarsi nello spazio³. Accettiamo quindi l'invito di Bruno Latour a racconta-

3 Nel loro volume tratto dalla mostra organizzata nel 2020 allo ZKM Center for Art and Media di Karlsruhe, Latour e Weibel riassumono nella dicitura di zona critica «il disorientamento della vita in un mondo che affronta il cambiamento climatico». Un disorientamento rintracciabile «nella disconnessione tra due diverse definizioni della terra su cui vivono gli esseri umani moderni: la nazione sovrana da cui derivano i loro diritti, e un'altra, nascosta, da cui ottengono la loro ricchezza – la terra su cui vivono e

re «le storie di Gaïa», in cui «tutti quelli che erano oggetti di scena e agenti passivi sono diventati attivi» (Latour, 2014, in Haraway, 2019, p. 65). Si tratta di accogliere suggestioni, storie, frammenti, intercettando quegli assemblaggi e accogliendo linguaggi differenti. Per farlo ci aiutiamo, come anticipato, con alcune letture di rappresentazioni visuali e dei temi a esse legati che proveremo ad annodare in un breve percorso più-che-rappresentazionale che vuole interpretare un luogo urbano periferico, naturale e complesso.

2. *Narrazioni del bordo urbano*

La camera da presa si attarda sulle strisce pedonali, intorno alle barriere di un cantiere di una casa in costruzione, sulle fronde di un albero mosso dal vento, sul viavai frenetico di un formicaio, su un incrocio vuoto. Si sofferma, poi, sul rubinetto lasciato aperto in un cantiere edile e segue il ruscelletto che si forma fino alla caditoia nel gradino di un marciapiede (fig. 1).



Figura 1. Fotogrammi da *L'Eclisse* di Michelangelo Antonioni
(fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=K-xNcmv2jIc>).

la terra da cui vivono. Tracciando una mappa della terra che abiteranno, non trovano un globo, non l'iconico 'marmo blu', ma una serie di zone critiche, frammentate, eterogenee, discontinue» (Latour e Weibel, 2020, presentazione).

Con stacchi morbidi di montaggio, l'immagine si concentra sullo spazio inanimato di un quartiere non ancora finito, in espansione; ne racconta le forme delle costruzioni, delle file di alberi, dei movimenti delle poche persone che lo agitano. È chiaro che siamo in periferia, in una zona di espansione, sospesa tra la città già formata e quella che si sta compiendo. Gli autobus girano solitari, le ruote stridono sull'asfalto non ancora consumato, tra gli edifici moderni, ordinati, puliti, si percepiscono sprazzi vuoti, di campagna, di natura vicina.

L'aria è sospesa, rarefatta e calma, lo spazio sembra in attesa, il paesaggio è reso astratto e fermo dagli esseri umani che vediamo solo per alcuni minimi dettagli. Le impalcature, i muri in costruzione, il movimento delle foglie degli alberi, l'acqua che scorre e la natura in fondo, danno un senso di sospensione tra un prima rurale ormai non più evidente, e un adesso della città che cresce nell'eleganza dei profili dei balconi esaltati dal bianco e nero. Sono immagini che evocano un disordine che scompare per essere regolato da un ordine pronto a sostituirlo: «La periferia rappresenta, anche architettonicamente, quello spazio senza storia, interamente manipolabile e proiettabile nel futuro» (Moschini, 2015, p. 47).

Quelli appena evocati sono gli ultimi centocinquanta metri di pellicola, gli ultimi cinque minuti e mezzo, del film *L'Eclisse*, il terzo della trilogia di Michelangelo Antonioni⁴ dedicata all'alienazione e alla crisi dei sentimenti borghesi. In quel finale, famoso quanto discusso, il film diventa silente, i personaggi scompaiono, la scena è tutta dedicata allo spazio della campagna a sud di Roma, che Antonioni inquadra poeticamente come una «anticipazione architettonica di un ancora incompiuto domani» (Rondi, 1962, in Mancini, 2020) a rappresentare la paura del vuoto dei protagonisti del film. Nella lunga scena, le cose che compongono lo spazio non leniscono ma riaffermano l'assenza delle persone. Si tratta di uno stratagemma narrativo che esprime la complessità del raccontare la crisi,

4 I precedenti due lungometraggi sono *L'avventura* (1960) e *La notte* (1961).

ma anche l'impossibile piano drammatico della modernità che affronta la società borghese e con lei lo spazio, la città, la relazione con il territorio.

Quel quartiere in completamento (si tratta dell'EUR), infatti, è solo il contesto territoriale che rende palese il compimento del destino della modernità, della regolazione, organizzazione, normalizzazione. Al termine della sequenza, le forme urbane, come il nostro sguardo, vengono ingoiate velocemente nella penombra della sera e la visione si stravolge nelle luci dei lampioni incapaci di chiarire il contesto quanto, invece, giuste per offuscarne le interpretazioni.

La visione della scena ci lascia la sensazione di essere su un confine, su un bordo, su quell'ultima fila di case prospiciente il nulla della campagna, su quella natura residuale e un po' inutile delle primissime periferie urbane che ci paiono solo in attesa dell'arrivo di nuove lottizzazioni, di nuova cittadinanza, di nuove attività e funzioni. Un tipo di spazio che ha attratto una imponente mole di attenzioni tanto sul piano scientifico e analitico (come abbiamo evocato nel primo paragrafo), quanto su quello più propriamente narrativo e interpretativo.

Cinema, letteratura, canzoni popolari hanno raccontato per immagini e storie il rapporto complesso tra i lembi che si annodano sul bordo di ogni città, evocandone i significati sociali, culturali, politici, territoriali. Se tante sono le definizioni scientifiche che hanno interrogato queste terre di mezzo tra spazialità non più rurali e non ancora urbane, anche di più sono le forme narrative che le hanno esplorate, mostrate, significate. Basti pensare alla grande produzione letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini⁵, ma anche a molti episodi del neorealismo, o della cosiddetta commedia all'italiana, capaci di costruire un linguaggio poetico, critico o convenzionale a seconda dei casi, che ha consegnato consapevolezza dei

5 Per citare solo pochi romanzi come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, i primi suoi film *Accattone* e *Mamma Roma* per finire con *Uccellacci e uccellini*, il margine urbano romano è stato raccontato da Pasolini in maniera così pregnante che Goffredo Fofi arriverà a invertirne la relazione definendo il mondo delle periferie come "pasoliniano".

fenomeni che sedimentavano nelle periferie colpiti dall'espansione urbana e dalla trasformazione sociale.

«Cinema e periferia si incontrano anche su un piano più strettamente architettonico, sul tema dell'effimero e del provvisorio, del non-finito, che, al di là dei propri contenuti ideologici, stabilisce una più stretta e immediata corrispondenza» (Moschini, 2015, p. 53). Nei racconti di un mondo «uguale e contrario» alla città sedimentata, pianificata, industriale, moderna e del consumo (*ibidem*) contrappone gli spazi dell'incertezza, dello spontaneismo, di una suburra pre-moderna che può essere interpretata come popolare quanto fiduciosa e sana (si pensi al De Sica de *Il tetto*) o pigra e parassitaria del *Brutti, Sporchi e Cattivi* di Ettore Scola. Le storie del secondo dopoguerra, degli anni del *boom* economico e demografico, della crescita economica, delle migrazioni interne e dell'urbanizzazione selvaggia, si concentrano sulla vita delle persone marcata dalle speranze che le spingono ad andare in città, sulla malinconia dell'abbandono delle campagne d'origine, sulle esistenze di masse rurali meridionali che si facevano operaie nel Nord che diventava metropolitano, sui rapporti politici che si modificavano, sulla perdita dell'innocenza delle aree interne che si faceva aggressiva modernità nelle periferie cittadine via via più dense.

Se il cinema è l'arte propria della modernità e dimostra di essere (con la cugina televisione) il mezzo più capace di «leggere e interpretare la città moderna, in particolare per la sua capacità descrittiva non solo delle condizioni e qualità dello spazio, ma anche di quelle del tempo» (Moschini, 2015, p. 54), non da meno lo sono le canzoni popolari che raccontano la cementificazione delle campagne (o meglio l'urbanizzazione della natura) e, più raramente, qualche paradossale contrario.

Il senso di una epopea territoriale composta dal movimento di milioni di persone che si spostano in città e dall'espansione di queste ultime ai loro *hinterland* fino ad allora fatte di orti, campi, piccole o medio-grandi produzioni agricole è sintetizzato popolarmente da *Il ragazzo della via Gluck*, canzone scritta e interpretata da Adriano Celentano (nell'aprile del 1966). Certamen-

te una tra le più note canzoni italiane e forse la prima che esprime uno spirito fortemente ambientalista centrato da quel verso che celebra l'erba di uno spazio di periferia seppellita dal cemento della città: «laddove c'era l'erba ora c'è una città».

Ma, a leggerlo bene, quel testo, quella canzone più che ambientalista o ecologista (Dell'Agnese, 2016), pare una ballata sostanzialmente anti-moderna. La storia è semplice quanto esemplare, costruita su coppie in contrasto: da una parte la «gente tranquilla che lavorava» e la bellezza di chi «a piedi nudi può giocare nei prati», dall'altra il cemento da respirare in città e la vaga inutilità delle «case su case» come dei soldi fatti in città ma incapaci di comprare la felicità della natura destinata alla scomparsa.



Figura 2. Mappa di lavoro della zona critica lungo la SS 554

(elaborazione di Martina Loi su foto aerea,

fonte: <https://www.sardegnaegeoportale.it/webgis2/sardegnafotoaeree/>).

Da una parte la vita autentica e semplice, la vita vera della campagna, dall'altra la città oppressiva e intrisa degli interessi del progresso modernista. Si tratta, in fondo, dell'idealizzazione dell'autenticità della natura contro la sofisticazione urbana o, in altre parole, di una canzone certamente politica che afferma la bellezza delle piccole e semplici cose («il fischio del treno che fa *ua ua*») e la perdizione dell'esperienza dell'urbano, dello spazio concepito in funzione della crescita, sinonimo di sviluppo economico e di progresso sociale, di consumo di beni e servizi e di una logica che promuove lo spreco di spazio (Memoli, 2006) anche come opportunità di insediamento e riscatto delle classi popolari. Novello Teocrito, Celentano si distanzia dalla *polis* per apprezzare la vita umile della campagna e opporla alla sofisticata (e sofisticante) vita condotta in città.

Le condizioni delle grandi modificazioni, anche traumatiche, della società che si fa moderna sono sempre speculari alle contraddizioni e, nel caso del rapporto tra il cemento e il verde della via Gluck. Questo effetto viene invertito in un pezzo molto meno noto, ma non meno significativo, di Giorgio Gaber che, ne *La risposta al ragazzo della via Gluck* (giugno 1966), ribatte al tema di Celentano raccontando, ironicamente, del bisogno di case e dello strano rapporto che è possibile stabilire con i prati. Il testo riassume la storia di un ragazzo e della sua abitazione «in un palazzo un po' malandato, servizi in corte, fitto bloccato» che sarà demolito per perseguire l'obiettivo di lasciare spazio ai prati in ragione di un fantomatico Piano Verde⁶. Così un giorno il protagonista si vede arrivare «un tipo astratto/con baffi e barba e avviso di sfratto» pronto per l'abbattimento della casa al posto della quale rimane appunto un prato frequentato «da qualche cane e qualche coppietta».

6 Probabilmente il riferimento è al Piano Verde, voluto dal Governo Fanfani III (monocolore democristiano in carica dal luglio 1960 al febbraio 1962), che disponeva di un ingente finanziamento (550 miliardi di lire in aggiunta ai normali stanziamenti) finalizzato alla modernizzazione della produzione agricola italiana e a contrastare, molto relativamente, il progressivo abbandono delle campagne di quegli anni.



Figura 3. Immagini della zona critica lungo la SS 554 (foto di Martina Loi).

Mettendo da parte il valore delle possibili analisi critiche cinematografiche o letterarie degli esempi riportati, ciò che ci interessa di queste rappresentazioni è la qualità, l'identità, la definizione con cui sono descritti gli spazi ai limiti dell'urbano per i quali, tanto nelle immagini visuali, quanto nelle metafore letterarie, viene ribadita la condizione di precarietà, di incerta condizione territoriale, di assenza di indirizzi funzionali privilegiati, di normative rigide e riconosciute, e che finiscono per stigmatizzare questi luoghi-confine tra natura e manufatto: «la periferia si configura come alienazione culturale, come traslitterazione di un problema che investe la crescita della città, emarginandola in un luogo deputato ad accogliere le scorie della cultura del Moderno» (Moschini, 2015, p. 57).

Passati ormai molti anni da quelli della crescita espansiva e ingrigniti i tristi splendori dello sviluppo modernista, e sfibrate le inquiete incertezze

post-strutturaliste, all'alba del possibile inizio della fine dell'Antropocene pare giunto il momento di decidere se ancora credere «negli effetti di strutture, sistemi e dispositivi impersonali che determinerebbero chi siamo, cosa facciamo e dove andiamo, oppure azzardare l'ipotesi che individui e comunità, pur nelle distinzioni delle culture e delle storie particolari, possano condividere in più luoghi e esistenza planetaria» (Guercio, 2021).

Come sono fatte, adesso, queste terre di mezzo, come questi spazi liminali in cui il primo carattere "naturale" non vince sul secondo urbano, né il secondo sconfigge definitivamente il primo? E come soprattutto, guardarle, comprenderle, avvicinare queste zone critiche (*critical zones*), ovvero quei contesti in cui l'inatteso e l'imprevisto prendono forma e spazio (Latour e Weibel, 2020).

Il veloce percorso narrativo svolto tra immagini e spazio è una scelta nutrita dalla volontà di interrogarsi sulle forme e sui significati che percorre l'osservazione dell'urbano e, in particolare, dei suoi settori più sensibili, marginali, o incerti⁷. In che condizioni sono oggi quegli spazi periferici in cui la natura (il verde) finisce per incontrare il costruito (il grigio) (Signoles e Semmoud, 2021)? Lo spazio urbano e in particolare quello più ambiguo in termini di funzioni e pratiche, appare sempre più sistemato in un *patchwork* di frammenti, simboli, segni e significati cui la politica della pianificazione e della *smartizzazione* non pare interessarsi.

In questo, ci piace avanzare una possibile linea interpretativa ispirata all'opera fotografica di Ghirri cui interessava «la rilevazione personale di una perdita d'identità di un improvviso straniamento di "un senso di impossibilità a conoscere raccontare e rappresentare" che tocca luoghi (...) che attendono di uscire dalla zona di insensibilità in cui sono stati con-

7 Si veda: Aru, Memoli e Puttilli, 2015; 2016; 2017. Si rinvia inoltre ai seguenti *webdoc* di ricerca: *Sant'Elia. Frammenti di uno spazio quotidiano* (2017), <http://webdoc.unica.it/santelia/index.php>; *Murat. Il Geografo* (2015), <https://vimeo.com/murattgeo>; *Al centro di Tunisi. Geografie dello spazio pubblico dopo una rivoluzione* (2013), <http://webdoc.unica.it/it/index.html#Home>.

finati» (Ghirri, 1997, p. 88). Queste zone critiche sono i nuovi territori italiani: «Spopolati, vuoti, ma non *svuotati*, (come) i paesaggi di Ghirri (...) tendono a ricomporre i conflitti latenti, il negativo che emerge nel tessuto slabbrato di luoghi anodini, in una *veduta* che restituisce leggibilità estetica alla dispersione, al *qualsiasi* che prolifera nel mondo reale» (Chiodi, 2021, pp. 67-68).

3. *Accogliere e raccontare l'emozione dello spazio*

Abbiamo rapidamente evocato come il rapporto città-campagna sia stato affrontato dagli studi urbani e come sia stato narrato e rappresentato dalla cultura popolare nel cinema o nella canzone. Volendo ridurre all'osso il percorso, possiamo affermare che si è passati dalla speranza che la città sarebbe stata il futuro e la culla del progresso, al progressivo sollevarsi di dubbi sulla insostenibilità e sul peso del cemento sulle campagne circostanti: siamo in grado di dire in che fase ci troviamo oggi?

Appurato che i paradigmi interpretativi, le definizioni di città, le tipologie di insediamento non riescono più a spiegare la pervasività del fenomeno urbano e dei suoi *hinterland* e a comprendere la costellazione di fenomeni e di processi urbani in cui siamo immersi, è comunque necessario trovare delle modalità con cui affrontare (anche senza intenti risolutivi) la questione dell'urbanità nell'Antropocene.

Proprio perché cercare paradigmi e definizioni ha dimostrato di avere dei limiti, una strada a nostro modo percorribile è quella di ragionare piuttosto sulle storie, sui frammenti e sugli indizi che questi spazi lanciano, provando a fare il gioco del "ripiglino"⁸ come suggerito da Donna Haraway (2019), intrecciando i fili che lo spazio ci fornisce e dando vita a nuove configurazioni creative e critiche allo stesso tempo. Per fare ciò è

8 Si tratta del gioco, praticato soprattutto da bambini, che consiste nel "ripiglia-

necessario abbandonare (per quanto possibile) la propria posizione antropocentrica e provare a osservare e accogliere le suggestioni che arrivano dal non-umano e da quegli esseri che non possono più essere considerati oggetti di scena passivi, ma devono diventare attanti attivi. Provando, in questo modo, a proporre un possibile superamento della narrazione e della condizione dell'Antropocene.

Anche se in maniera ancora indiziaria e embrionale, proviamo a raccogliere alcuni di questi frammenti e micro-storie che lo spazio ci porge, rinunciando all'adozione di teorie interpretative, ma adottando piuttosto un atteggiamento di accoglienza, e di immersione corporale nello spazio post-metropolitano. Il senso di questa operazione è legato agli approcci più-che-rappresentazionali (Vannini, 2015), che provano a mettere in gioco le possibilità (e le difficoltà) di usare il corpo come strumento di conoscenza (superando in questo modo la tirannia dello sguardo, Thrift, 2008 e 1996; Governa e Memoli, 2018), e cercano di far emergere *non cognitive ways of knowing* (Pile, 2010).

L'ipotesi è scientificamente eterodossa perché appare come più propriamente irrazionale che analitica, ma del resto «social fabrics and practices are not locked in to rational or predictable logics, and often are visceral and instinctive» (Lorimer, 2008, p. 552) e «il substrato di razionalità [...] costituisce solo un polo di ciò che è umano (individuo, società, storia), mentre appaiono per importanza quantomeno uguale la passione, la fede, il mito, l'illusione, il delirio, il gioco» (Morin, 2021, p. 60).

La nostra interrogazione riveste quindi la possibilità di rendere visibili le pratiche, le emozioni e le soggettività e di farlo adottando un approccio che mobilita anche strumenti espressivi come quello della fotografia o della video-narrazione: le immagini, il video e il racconto, sono in grado di registrare l'esperienza del fluire del tempo, del ritmo, dei passaggi e degli incon-

re" una cordicella sistemata tra le mani di un partner per formare, a turno, nuove figurezioni. In inglese è noto come *a game of cat's cradle*.

tri (Garrett, 2011). Lo strumento del racconto (foto-video in questo caso) diventa così una rete diversificata di memoria, materialità e movimento, un processo di creazione dello spazio negli interstizi delle articolazioni spaziali e relazionali che circondano la vita e noi stessi (Witmore, 2004).

Essendo sia un mezzo di registrazione sia un creatore di spazio e realtà, il racconto diventa una pratica performativa e un dispositivo critico (Caillet, 2014), in quanto consente una interrogazione critica e riflessiva della relazione con il reale facilitando i nessi tra visibile e discorsivo, discorsivo e non discorsivo, affettivo ed emotivo.

L'esperimento di esplorazione che proponiamo parte dall'interesse per un elemento fondante della Cagliari contemporanea, ma generalmente considerato unicamente funzionale al traffico veicolare. È la SS 554, asse di scorrimento peri-urbano, che rappresenta ormai un complesso sistema di condizioni, pratiche, paesaggi, socialità, identità, marginalità, residenzialità, natura e suburbanità, che limita a nord, non più nettamente, l'area metropolitana di Cagliari.

La SS 554 è una strada ad alto scorrimento nata intorno agli anni Sessanta per le mutate esigenze della crescente città capoluogo e dei centri limitrofi. Col tempo, l'area urbana è cresciuta arrivando a diventare una vera e propria conurbazione e attorno alla strada, elemento catalizzatore e contemporaneamente confine simbolico della città, si sono sviluppate condizioni molto particolari, proprio in quegli interstizi generati dalla presenza dell'infrastruttura (Phelps e Silva, 2018). Si tratta di uno spazio caratterizzante la Cagliari contemporanea, ma spesso derubricato come spazio di risulta e liminale rispetto alle questioni urbane, che si configura come un vero e proprio paesaggio non intenzionale (Gandy, 2016). In realtà si mostra come denso di significati e di situazioni urbane critiche, di grande interesse e complessità spaziale.

Attorno alla strada, ormai pressoché totalmente inglobata nel tessuto della città in espansione, si trovano diverse situazioni estremamente eterogenee tra loro: sobborghi residenziali più o meno informali e spontanei, distretti industriali e commerciali, *hub* logistici, grandi strutture del

terziario, il tutto commistionato alla preesistente trama agricola, attorno a cui questi spazi in via di trasformazione si strutturano. In sostanza, tutti quegli elementi che le teorie sull'urbanizzazione planetaria cercano di includere nelle costellazioni urbane (Gandy, 2011) e che anche il *Quinto rapporto sulle città* (Urban@it, 2020) definisce come «periferia nuova» (p. 27).

È in queste aree profondamente ibridate e dalla grande complessità che si può individuare l'idea di una periferia *creativa*, che si svincola dalla densità della città consolidata e cerca un nuovo e diverso rapporto con lo spazio, con l'idea di natura e il non-umano, sollevando contemporaneamente questioni sulla condizione urbana nell'Antropocene e un rinnovato diritto alla città e alla cittadinanza (Chiodelli e Grazioli, 2021).

Ma come raccontare questi spazi multiformi e multispecie (Van Dooren e Rose, 2012)? Sintetizziamo un esperimento di immersione ed esplorazione del paesaggio che gravita lungo questo asse, contemporaneamente dimenticato e fondativo della Cagliari metropolitana. Lo strumento che abbiamo scelto ed eletto a nostro metodo, è quello della *dérive urbaine* (Debord, 1956): una metodologia ludica e analitica (Pinder, 2020) di esplorazione e interpretazione dello spazio delle città che consiste in una passeggiata, solitamente a piedi, attuata da gruppi di persone che accettano di vivere l'esperienza del perdersi volontariamente nello spazio. Nel disorientamento risiede la natura indagatrice della deriva, durante la quale ci si lascia guidare dallo spazio aprendosi all'inatteso, sospendendo il giudizio, e moltiplicando, così, i percorsi e le possibilità conoscitive (Guarrasi, 1997). Con la deriva si gioca metaforicamente con l'urbano e si crea una situazione all'interno della quale lasciarsi catturare dallo spazio per poi rappresentarlo dal punto di vista estetico, politico, immaginifico e collettivo. La deriva è una pratica di ricerca geografica più che affermata e attuale che negli anni si è evoluta per adeguarsi alle città contemporanee che pongono nuove esigenze e acquisiscono nuove espressioni del potere e delle politiche. È in questo senso che la deriva ci è sembrata l'approccio più adatto per

esplorare questi spazi *in-between* (Sieverts, 2003), nel tentativo di cogliere, attraverso la nostra presenza corporale, anche la componente più-che-umana dell'urbanità contemporanea (Springgay e Truman, 2018).

Tra l'estate e l'autunno 2021 ci siamo quindi dedicati ad esplorare i vari comparti attorno alla strada, talvolta individualmente, talvolta in gruppi più o meno numerosi. Abbiamo coinvolto amici, colleghi, appassionati e abbiamo scattato foto, discusso, girato video, parlato con gli abitanti incuriositi dalla nostra presenza estranea, e ci siamo portati a casa impressioni e sensazioni. Non possiamo raccontare la totalità del contesto che, come si è detto, è estremamente complesso ed eterogeneo (e si estende lungo un asse stradale di quasi 15 km), non solo per questioni di spazio, ma anche per l'intrinseca impossibilità dell'operazione di descrizione e rappresentazione. Ci limiteremo a scegliere un frammento di questo mosaico di situazioni e cercheremo di riportarne la storia che ci abbiamo letto.

Gran parte della nostra esperienza di osservazione ed esplorazione è stata guidata quasi esclusivamente dalle casualità, dalle coincidenze e dalle sensazioni del momento. Talvolta qualcuno del gruppo prendeva il comando e decideva la direzione da prendere o indicava qualche punto di interesse, in altri casi abbiamo semplicemente seguito il flusso degli eventi. È così che siamo arrivati a una piccola area residenziale in formazione (anche se scopriremo poi che buona parte delle case è stata costruita nei primi anni Ottanta): poco più di un grappolo di case unifamiliari e strade bianche. Le case sono tutte recintate e ben protette, hanno giardini spaziosi, posti auto all'interno (per quanto non ce ne sarebbe bisogno) e non manca una buona quota di *non-finito*, elemento ormai identitario delle campagne e delle periferie sarde (fig. 2).

Quello che ci colpisce e che forse è quello che ci spinge ad eleggere questo spazio a nostra area di affezione è un mandorlo al centro di una piccola aiuola, totalmente colonizzato dai pappagalli. I pappagalli sono una specie estranea, ma ormai totalmente integrata e i parchi urbani sono

diventati il loro *habitat* d'elezione, dando vita a un assemblaggio di suoni e versi ancora poco familiari per la nostra città, se paragonati a quelli ben più familiari dei piccioni e dei gabbiani. I pappagalli si fondono con il basso fruscio della strada che, anche se a qualche centinaio di metri, è ancora pesantemente presente come sottofondo basso e costante. E a seconda della direzione verso cui si guarda, emerge anche visivamente con i suoi cavalcavia, cartelli e strutture di servizio.

Abbiamo deciso di selezionare questo frammento tra i tanti possibili, anche per un altro elemento di interesse: un piccolo angolo di un'area incolta, arredato e trasformato in giardinetto da uno degli abitanti. Non è niente di più di un albero di fichi, sotto al quale è stata posizionata una panca di legno e qualche decorazione, eppure ci colpisce in questo paesaggio di apparente abbandono un piccolo gesto di cura e un tentativo di rendere lo spazio pubblico (che è tale solo perché non costruito) abitabile e adatto alla socialità (fig. 3).

È un incontro straniante, in un contesto in cui lo spazio pubblico è trattato semplicemente come residuo, spazio di nessuno e non di tutti, e lo spazio privato è la vera dimensione urbana. E pur essendo praticamente spazio di risulta, la strada è, e rimane, luogo da "controllare" (anche se in una prospettiva diversa da quella esposta da Jacobs, 1961), le persone si riconoscono e riconoscono gli estranei. Per questi motivi l'appropriazione di un angolino è così inaspettata e rivelatrice, forse anche oggetto di contesa.

È interessante come, anche in questi spazi di margine, slabbrati, fuori da ogni possibilità di inquadramento in topologie note, ricorrano alcuni *topoi* tipici delle forme urbane più canoniche e consolidate. Qui si ritrova infatti l'idea di una piazza, intesa come luogo di sosta e di incontro di socialità e di scambio, di controllo e di conoscenza, proprio come quelle che si animano tra gli edifici e le vie del centro cittadino. È però un'idea svuotata del suo significato, dal momento che pare che in questa piazza manchi proprio la componente della socialità

e dell'incontro che può avvenire solo in uno spazio convenzionalmente considerato. Quella idea di piazzetta diventa così un simulacro (Baudrillard, 1981), una realtà svuotata, sotto alla quale non si cela nessun altro segno. Nonostante questo, non si vuole rinunciare a un elemento noto, a un segno riconoscibile e rassicurante, forse anche legittimante, che fa credere e immaginare a chi abita questi spazi di non essere troppo estranei al dominio dell'urbano. Come se la piazza, per quanto priva del suo intrinseco significato, da sola bastasse a rendere *città* quell'incrocio di stradine sterrate.

Il ribaltamento dei significati urbani rende questo spazio, nella nostra deriva un semplice *objet trouvé*, una vera e propria zona critica (Latour e Weibel, 2020), una discontinuità che rompe l'apparente omogeneità della cartografia e della vista zenitale, e solleva inedite questioni sulla vita (umana e non-umana) sul pianeta (urbano e non-urbano).

Eppure, anche nel contesto dell'urbanizzazione planetaria, in cui il modello spaziale vincente è ancora quello urbano, le distinzioni territoriali permangono (diventando spesso iniquità e disuguaglianze talvolta mascherate dietro termini onnicomprensivi). E infatti il nostro piccolo tassello, è parte di questo disegno urbano planetario, eppure non può che essere dove è, l'idea di territorio persiste, e lo raccontano le modalità di costruire, le piante che sono quelle e non altre (erbe spontanee, fichi, ulivi, viti), e tutto il resto, ma contemporaneamente emergono nuove ibridazioni e nuovi assemblaggi che parlano un linguaggio diverso e inedito. Sono ibridazioni *cyborg* (Wilson, 2009), in cui convergono infrastrutture, residenza, coltivazioni, rifiuti, opere funzionali all'agricoltura, specie autoctone e aliene, auto, abitanti, storie e tanto altro che non necessariamente possiamo e dobbiamo cogliere.

4. Conclusioni

Giocando quindi con i segni, gli oggetti, gli esseri, le trame che lo spazio ci ha fornito (i pappagalli, la panchina sotto al fico, le persone incuriosite che ci raccontano di quanto si sentono abbandonate dal Comune, le piante selvatiche, il rumore della strada), abbiamo provato a riassemblare questi elementi in una narrazione personale e affettiva che, proprio per l'intrinseca incompletezza, permette di raccontare quello spazio-limite a metà strada tra tutto, senza il timore di non essere esaustivi, proprio perché il nostro intento non è quello di spiegare, ma piuttosto quello di accogliere le diverse *agency* di quei soggetti solitamente passivi, ma che in realtà rendono questi spazi le vere zone critiche della contemporaneità.

Rappresentare gli oggetti geografici significa produrre una frammentazione e una ridondanza di significati in bilico tra il racconto e la sua aderenza descrittiva alla realtà (Ostermann, 1996). Questa autonomia della forma visuale e letteraria, s'impone fino a opacizzare la rappresentatività del significante originario: la realtà perde gran parte della sua natura ogni volta che è proiettata nell'immaginario. Se l'immagine che è prodotta permette di arrivare a una unità di senso, essa presenta un primo grado di distorsione della realtà determinata dal fatto stesso di essere composta da simboli.

Per ogni spazio, possiamo disporre di molte immagini, sempre parziali e sempre potenzialmente conflittuali. La letteratura e il cinema svelano altre immagini indicando altre vie di accesso a realtà altrimenti mascherate, nascoste, inaccessibili (Lévy e Raffestin, 2004). Ibridare geografia e lett(erat)ura immaginifica implica considerare lo spazio come una scena nella quale operano non solo gli attori e i personaggi, ma i protagonisti del quotidiano umano, dell'organizzazione sociale, delle scelte collettive. Significa fare esplodere le contraddizioni e i paradossi ponendo al centro delle rappresentazioni gli attori sociali, le loro *agency*, i loro pensieri e emozioni.

Le emozioni legate alla produzione, alla consultazione e alla condivisione delle immagini divengono così fonti di conoscenza altra da cui trarre

informazioni – soggettive e parziali, ma non per questo meno presenti o importanti – per descrivere lo spazio e ciò che vi accade (Anderson e Smith, 2001), produrre narrazioni sui luoghi, identificarne valori e significati simbolici e identitari (McQuoid e Dijst, 2012; Lombard, 2013).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON K. e SMITH S. J., *Editorial: Emotional geographies*, in «Transaction of the Institute of British Geographers», 2001, 1, pp. 7-10.

ARU S., MEMOLI M. e PUTTILLI M., *Metodi visuali e ricerca geografica: Il caso di Sant'Elia a Cagliari*, in «Semestrale di Studi e Ricerche in Geografia», 2015, 2, pp. 173-178.

ARU S., MEMOLI M. e PUTTILLI M., *Fotografando Sant'Elia: sperimentazioni visuali della marginalità urbana*, in «Rivista Geografica Italiana» [«RGI»], 2016, 4, pp. 383-400.

ARU S., MEMOLI M. e PUTTILLI M., *The margins 'in-between': A case of multimodal ethnography*, in «City», 2017, 2, pp. 151-163.

AUGÉ M., *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2014.

BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation*, Parigi, Galilée, 1981.

BRENNER N. e KATSIKIS N., *Hinterlands of the Capitalocene*, in M. LANCIONE e C. MCFARLANE (a cura di), *Global urbanism: knowledge, power and the city*, New York, Routledge, 2021, pp. 34-48.

BRENNER N. e SCHMID C., *Planetary Urbanization*, in N. BRENNER (a cura di), *Implosions/Explosions. Towards a Study of Planetary Urbanization.*, Berlino, Jovis, 2015, pp. 160-164.

BRENNER N. e SCHMID C., *Towards a new epistemology of the urban?*, in «City», 2015, 2-3, pp. 151-182.

CAILLET A., *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

CASTREE N., *Changing the Anthro(s)cene: Geographers, global environmental change and the politics of knowledge*, in «Dialogues in Human Geography», 2015, 3, pp. 301-316.

CHIODELLI F. e GRAZIOLI M., *Global self-urbanism: Self-organisation amidst regulatory crisis and uneven urban citizenship*, in LANCIONE e MCFARLANE (2021), pp. 183-190.

CHIODI S., *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, Roma, Quodlibet, 2021.

CHWAŁCZYK F., *Around the Anthropocene in Eighty Names. Considering the Urbanocene Proposition*, in «Sustainability», 2020, 11, pp. 44-58.

CRUTZEN P. e STOERMER E., *The «Anthropocene»*, in «Global Change Newsletter», 2000, 41, pp. 17-18.

DEBORD G., *Théorie de la dérive*, in «Lèvres Nues», 9, 1956.

DELL'AGNESE E., «Io lo vedo grigio ma mi dicono che è blu ...»: *un approccio ecocritico alla canzone italiana*, in E. DELL'AGNESE e M. TABUSI (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, SGI, 2016, pp. 15-27.

DEMOS T. J., *Against the anthropocene: visual culture and environment today*, Berlino, Sternberg Press, 2017.

FISHMAN R. M., *Bourgeois utopias: the rise and fall of suburbia*, New York, Basic Books, 1987.

GANDY M., *Cyborg Urbanization: Complexity and Monstrosity in the Contemporary City*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 2005, 1, pp. 26-49.

GANDY M., *Urban constellations*, Berlino, Jovis, 2011.

GANDY M., *Unintentional landscapes*, in «Landscape Research», 2016, 4, pp. 433-440.

GARREAU J., *Edge city: Life on the new frontier*, New York, Anchor, 1992.

GARRETT B. L., *Videographic geographies: Using digital video for geographic research*, in «Progress in Human Geography», 2011, 4, pp. 521-541.

GHIRRI L., *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, SEI, 1997.

GOVERNA F. e MEMOLI M., *Corpo a corpo con la città. Spazi, emozioni, e incontri fra Murat e La Belle de Mai, Marsiglia*, in «Rivista Geografica Italiana», 2018, 3, pp.

313-330.

GRAHAM S. e MARVIN S., *Splintering urbanism: networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition*, Londra, Routledge, 2001.

GUARRASI V., *I corpi, lo spazio, la città: Frammenti di un discorso geografico*, in M. DAVIS (a cura di), *Geografia dell'espressione: città e paesaggi del terzo millennio*, Milano, Mimesis, 1997, pp. 67-83.

GUERCIO G., *La vita segreta degli esseri stanziali*, in «Doppiozero», 19 dicembre 2021. <https://www.doppiozero.com/materiali/la-vita-segreta-degli-esseri-stanziali>.

HARAWAY D. J., *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.

HARVEY D., *Cities or urbanization?*, in «City», 1996, 1-2, pp. 38-61.

HARVEY D., *Justice, nature, and the geography of difference*, Cambridge, Blackwell, 1996.

HARVEY D., *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge, Blackwell, 1989.

JACOBS J., *The Life and Death of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.

KEIL R., *Suburban planet: making the world urban from the outside in*, Medford, Polity, 2018.

KEIL R., *Urban Political Ecology*, in «Urban Geography», 8, 2003, pp. 723-738.

LATOUR B. e WEIBEL P. (a cura di), *Critical zones: observatories for earthly politics*, Cambridge, MIT Press, 2020.

LEFEBVRE H., *La révolution urbaine*, Parigi, Gallimard, 1970.

LEFEBVRE H., *Le droit à la ville*, Parigi, Anthropos, 1968.

LEFEBVRE H., *The urban revolution*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

LÉVY B. e RAFFESTIN C., *Voyage en ville d'Europe*, Ginevra, Métropolis, 2004.

LOMBARD M., *Using auto-photography to understand place: reflections from research in urban informal settlements in Mexico*, in «Area», 2013, 1, pp. 23-32.

LORIMER H., *Cultural geography: non-representational conditions and concerns*, in «Progress in Human Geography», 4, 2008, pp. 551-559.

LORIMER J., *The Anthro-scene: A guide for the perplexed*, in «Social Studies of

Science», 1, 2017, pp. 117-142.

MCQUOID J. e M. DIJST, *Bringing emotions to time geography: the case of mobilities of poverty*, in «Journal of Transport Geography», 23, 2012, pp. 26-34.

MEMOLI M., *Volonté, spéculation et occasions dans la réhabilitation des centres-ville en Italie*, in H. RIVIÈRE D'ARC e M. MEMOLI (a cura di), *Le pari urbain en Amérique latine: vivre dans le centre des villes*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 47-64.

MOORE J. W., *Antropocene o capitalocene?: scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Verona, Ombre corte, 2017.

MORIN E., *Lezioni da un secolo di vita*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2021.

MOSCHINI F., *Il luogo-limite nell'utopia e nell'arte*, in G. DIOGUARDI e F. MOSCHINI (a cura di), *Il governo della città e delle sue periferie*, Bari, Fondazione Dioguardi, 2015, pp. 47-57.

MUMFORD L., *Il futuro della città*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

OSTERMANN E. A., *Imagem urbana: percepção e devaneio*, in «Revista de Urbanismo e Arquitetura», 1, 1996, pp. 46-53.

PARK R. E. et al., *The city: suggestions for investigation of human behavior in the urban environment*, Chicago, University of Chicago Press, 1925.

PHELPS N. A. e C. SILVA, *Mind the gaps! A research agenda for urban interstices*, in «Urban Studies», 6, 2018, pp. 1203-1222.

PINDER D., *Situationism/Situationist City*, in A. KOBAYASHI (a cura di), *Encyclopedia of human geography*, Cambridge, Elsevier, 2020, pp. 219-225.

SASSEN S., *The global city: New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

SIEVERTS T., *Cities without cities: an interpretation of the Zwischenstadt*, Londra, Spon Press, 2003.

SIGNOLES P. e SEMMOUD N. (a cura di), *Exister et résister dans les marges urbaines: Les villes du Bassin méditerranéen*, Bruxelles, Editions de l'Université, 2021.

SOJA E., *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, Londra, Verso, 1989.

SPRINGGAY S. e S. E. TRUMAN, *Walking methodologies in a more-than-human world: WalkingLab*, London, Routledge, 2018.

SWYNGEDOUW E., *The city as a hybrid: On nature, society and cyborg urbanization*, in «Capitalism Nature Socialism», 2, 1996, pp. 65-80.

TAYLOR P. J. e LANG R. E., *The Shock of the New: 100 Concepts Describing Recent Urban Change*, in «Environment and Planning A», 6, 2004, pp. 951-958.

THRIFT N. J., *Non-representational theory: space, politics, affect*, New York, Routledge, 2008.

THRIFT N. J., *Spatial formations*, Londra, Sage, 1996.

TOSCHI U., *La città. Geografia urbana*, Torino, UTET, 1966.

URBAN@IT, *Quinto rapporto sulle città: politiche urbane per le periferie*, Bologna, Il Mulino, 2020.

VAN DOOREN T. e ROSE D. B., *Storied-places in a multispecies city*, in «Humanimalia», 2, 2012, pp. 1-27.

VANNINI P. (a cura di), *Non-representational methodologies: re-envisioning research*, New York, Routledge, 2015.

WACHSMUTH D., *City as Ideology: Reconciling the Explosion of the City Form with the Tenacity of the City Concept*, in «Environment and Planning D», 1, 2014, pp. 75-90.

WACHSMUTH D., *Three Ecologies: Urban Metabolism and the Society-Nature Opposition*, in «Sociological Quarterly», 5, 2012, pp. 506-523.

WILSON M. W., *Cyborg geographies: towards hybrid epistemologies*, in «Gender Place Culture», 5, 2009, pp. 499-516.

WIRTH L., *Urbanism as a Way of Life*, in «American Journal of Sociology», 1, 1938, pp. 1-24.

WITMORE C. L., *Four Archaeological Engagements with Place Mediating Bodily Experience through Peripatetic Video*, in «Visual Anthropology Review», 2, 2004, pp. 57-72.

WOLMAN A., *The Metabolism of Cities*, in «Scientific American», 3, 1965, pp. 178-193.

ZUKIN S., *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press, 1991.

FRANCESCA ROSIGNOLI¹

ORIGINI, EVOLUZIONE E FRONTIERE
DELLA GIUSTIZIA AMBIENTALE IN ITALIA

1. *Le origini della giustizia ambientale in Italia*

L'ingiustizia ambientale viene genericamente definita come la diseguale distribuzione dei rischi e benefici ambientali all'interno di una società. Con questo s'intende che il peso dello sviluppo economico, che si manifesta nelle esternalità ambientali quali rifiuti, emissioni e inquinamento ricade nella maggior parte dei casi sui gruppi più svantaggiati di una società: poveri, minoranze etniche, donne, bambini, immigrati, rifugiati, comunità LGBTQIA, persone con disabilità (Rosignoli e Basso, 2021). Le categorie maggiormente colpite dai rischi ambientali (o escluse dai benefici ambientali) possono variare notevolmente in base al contesto sociale, geografico, politico e alle diverse epoche storiche. In ragione di questa mutevolezza, la giustizia ambientale ha ricevuto diverse qualificazioni e definizioni a seconda del contesto geografico in cui è stata applicata, e dei luoghi e dei tempi storici in cui è stata esaminata. Mentre in alcuni contesti, come ad esempio quello Statunitense, considerato luogo di nascita della giustizia ambientale, questo concetto è stato oggetto di un robusto *corpus* di letteratura, non si può dire lo stesso del contesto italiano, dove il tema rimane ancora relativamente poco esplorato.

In Italia, il tema della giustizia ambientale ha cominciato ad entrare nel

¹ Junior Global Horizons Fellow. Swedish Collegium for Advanced Study (SCAS). francesca.rosignoli@swedishcollegium.se.

discorso pubblico, e soprattutto nei discorsi degli attivisti e di alcuni ricercatori, solo a partire dagli anni 2000 (Rosignoli, 2020). Questo non significa che prima di allora non ci fossero stati casi di ingiustizia ambientale in Italia. Al contrario, si erano già verificati molti casi ascrivibili al paradigma della giustizia ambientale, sebbene il termine non fosse ancora in uso. Tracciare le origini della giustizia ambientale in Italia richiede pertanto un maggiore sforzo interpretativo che spinge a rileggere la storia ambientale attraverso una prospettiva diversa: quella delle comunità colpite e della loro resistenza contro le disuguaglianze ambientali. Vista in questa prospettiva, la storia della giustizia ambientale in Italia potrebbe iniziare con le prime mobilitazioni sociali guidate da Danilo Dolci in Sicilia a partire dagli anni Cinquanta. Mi riferisco in particolare al caso Partinico, in cui Dolci riuscì a organizzare la popolazione locale avviando forme di protesta non violente per rivendicare il diritto a un equo accesso all'acqua. Al centro delle rivendicazioni vi era la proposta di costruire una diga sul fiume Jato: un'opera pubblica che avrebbe consentito alla comunità di irrigare la propria terra senza pagare il pizzo alla mafia. All'epoca, l'accesso all'acqua era infatti soggetto al monopolio della criminalità organizzata. Quest'ultima, oltre a richiedere somme di denaro per il suo consumo, praticava la pesca illegale danneggiando di fatto le attività e la sopravvivenza stessa dei pescatori locali. Il caso Partinico fu oggetto di studio, oltre che di battaglie politiche, da parte di Danilo Dolci. Nel volume *Banditi a Partinico* (1956), Dolci denunciò le condizioni di povertà e di sopraffazione della popolazione locale con un approccio innovativo che combinava i metodi delle scienze sociali (si veda la relazione iniziale che riporta dati e statistiche sul contesto sociale e ambientale) con quelli che definiremmo oggi delle *Environmental Humanities*. Da questa combinazione emergeva come la mancanza di istruzione, la conseguente difficoltà nel trovare lavoro, la microcriminalità diffusa, la violenza e la miseria portavano molti sulla strada del banditismo, visto come unico mezzo per la sopravvivenza. E mentre lo Stato esercitava la punizione tramite

la reclusione in galera come unica soluzione a questo fenomeno, Dolci proponeva invece un diverso modello di sviluppo basato sull'importanza strategica delle politiche ambientali come mezzo per combattere la povertà, l'ingiustizia sociale e la criminalità organizzata. In questo senso, la costruzione della diga sul fiume Jato non solo avrebbe dato lavoro a disoccupati e liberato la popolazione dalla violenza esercitata dalla Mafia, che limitava l'accesso a un bene fondamentale come l'acqua, ma avrebbe risposto ai reali bisogni della popolazione locale.

Nel dar voce «ai poveri Cristi²», Dolci ebbe dunque il merito di tradurre le loro istanze in azioni di resistenza quali scioperi, sit-in e dimostrazioni non violente. Tra queste azioni, la più nota fu proprio lo sciopero alla rovescia organizzato a Partinico il 2 febbraio 1956. Con questo termine, Dolci intendeva che, così come lo sciopero dei lavoratori comportava l'astensione dalle loro mansioni, allo stesso modo lo sciopero alla rovescia dei disoccupati implicava che essi svolgessero un'attività lavorativa. Così, al fine di esercitare una pressione sul governo regionale e nazionale per finanziare la costruzione della diga, Dolci coinvolse circa 150 disoccupati nella riparazione di una strada pubblica. L'iniziativa, volta principalmente a denunciare il monopolio sull'acqua esercitato dalla criminalità organizzata e le condizioni di estrema povertà sofferte dalla popolazione locale, fu tuttavia punita dalle autorità che arrestarono Dolci e alcuni contadini e sindacalisti coinvolti nello sciopero. Accusati di occupazione di suolo pubblico e resistenza a pubblico ufficiale, furono rinviati allo storico processo contro l'articolo 4 (Fofi, 2006) nel quale Piero Calamandrei, noto avvocato dell'epoca, rese una delle sue più celebri arringhe in difesa di Danilo Dolci³. Nel processo che “preannunciava l'avvenire” (oggi potremmo leggerlo come il riconoscimento dell'acqua e in genera-

2 L'espressione è usata da Dolci con riferimento alla popolazione della Sicilia occidentale, in particolare quella del Belice colpita dal terremoto del 1968 in (Dolci, 2008).

3 Il testo stenografico dell'arringa pronunciata da Piero Calamandrei il 30 mar-

le dell'ambiente come bene comune)⁴ Calamandrei difendeva Dolci e i suoi collaboratori sottolineando come il processo fosse di fatto ingiusto in quanto rivolto a persone "colpevoli" di aver osservato la legge. Non vi sono dunque criminali, rei, o delinquenti, ma imputati per «aver voluto soffrire la fame e lavorare gratuitamente allo scopo di ricordare agli immemori il dovere di servire la legge» (Calamandrei, 1956, p. 2). Calamandrei si soffermò inoltre su un aspetto antropologico dell'azione di Dolci che alludeva all'importanza del suo metodo maieutico, altro lascito del suo pensiero esaminato, anche recentemente, da diversi studiosi⁵. Nelle parole di Calamandrei,

l'eroismo di Danilo è questo: dove più la miseria soffoca la dignità umana, egli ha voluto mescolarsi con loro e confortarli non con i messaggi ma con la sua presenza; diventare uno di loro, dividere con loro il suo pane e il suo mantello, e chiedere in cambio ai suoi compagni una delle loro pale e un po' di fame. Questo intellettuale triestino, che se avesse voluto avrebbe potuto costruirsi in breve, coi guadagni del suo lavoro di artista, una vita brillante e comoda in qualche grande città e una casa piena di quadri e di libri, è andato a esiliarsi a Partinico, nel povero paese rimasto impresso nei suoi ricordi di bambino, e si è fatto pescatore affamato e spalatore della trazzera per far intendere a questi diseredati, con la eloquenza dei fatti, che la cultura è accanto a loro, che la sorte della nostra cultura è la loro sorte, che siamo, scrittori e sterratori,

zo 1956 davanti al Tribunale penale di Palermo è disponibile qui <https://visiones.net/wp-content/uploads/2019/10/Calamandrei-In-difesa-di-Danilo-Dolci.pdf>.

⁴ Sul punto si veda l'introduzione di Nando dalla Chiesa al volume (Rosignoli, 2020).

⁵ Si veda in particolare il volume di Abele Longo, *Danilo Dolci. Environmental Education and Empowerment*, dove l'autore rilegge la figura di Danilo Dolci come uno dei primi educatori ecologisti soffermandosi in particolare sul lascito culturale della maieutica reciproca collettiva come esempio di pedagogia maieutica-ecologista (Longo, 2020). Sulla maieutica di Dolci si vedano anche i seguenti contributi (Benelli, 2015; Morgante, 2012; Mundi, 2016).

tutti cittadini dello stesso popolo, tutti uomini della stessa carne. Egli ha fatto quello che nessuno di noi aveva saputo fare. Per questo sono venuti qui da tutta Italia gli uomini di cultura a ringraziarlo: a ringraziarlo di questo esempio, di questo riscatto operato da lui, agnus qui tollit peccata di una cultura fino a ieri immemore dei suoi doveri (Calamandrei, 1956, p. 9).

Nel sottolineare la sensibilità del giovane intellettuale triestino che aveva scelto di vivere nei luoghi e nelle stesse condizioni dei “dannati della terra” (Fanon, 1967), Calamandrei ci consente oggi di mettere in luce un altro elemento di consonanza dell’attività di Dolci con la giustizia ambientale: l’approccio *bottom-up* e centrato sulla comunità. Questo approccio, che caratterizza i movimenti per la giustizia ambientale, si può ritrovare nella scelta di Dolci di avvalersi del metodo maieutico. In linea con il pensiero socratico, Dolci praticò l’approccio maieutico reciproco per far emergere i bisogni della collettività attraverso il dialogo e un processo orizzontale di condivisione e ricerca di una soluzione comune dei problemi. In questa prospettiva, l’obiettivo era quello di valorizzare la creatività individuale e di gruppo per il raggiungimento di quella che oggi viene chiamata la co-produzione di conoscenza. Questo metodo era innovativo non solo per l’epoca in cui fu sperimentato, ma soprattutto per il contesto in cui fu applicato. La Sicilia degli anni Cinquanta, come osservato da Dolci in *Chi gioca solo* (1967), era infatti caratterizzata da un clima di sfiducia e sospetto reciproco che limitava moltissimo lo sviluppo del capitale sociale. Chi giocava solo, dunque, non perdeva mai, perché evitava fin dall’inizio di associarsi ad “altri” che avrebbero potuto essere membri della criminalità organizzata. Il termine “associazione” veniva automaticamente collegato al termine “associazione a delinquere”. Questo era il grande limite, che Dolci riuscì a superare, che impediva la creazione di un gruppo aperto capace di tradurre i bisogni individuali in istanze e proposte politiche, favorendo così una pianificazione democratica.

Per concludere, malgrado sia ricordato soprattutto per il suo impegno

nella lotta non-violenta contro la mafia, la figura di Danilo Dolci si presta a un'ulteriore interpretazione "ecologica" che lo vede anticipatore e padre della giustizia ambientale in Italia per i seguenti motivi.

Il primo risiede nel riconoscimento di Dolci del valore strumentale delle politiche ambientali per contrastare le varie forme di sfruttamento economico e sociale esercitate soprattutto, ma non esclusivamente, dalla criminalità organizzata. Nella sua attività di sociologo e, diremmo oggi, di organizzatore di comunità (*community organizer*), Dolci metteva in discussione il significato della parola sviluppo, proponendo un'alternativa che non comportasse costi, ma benefici per le comunità svantaggiate⁶. Quest'ultimo aspetto ci conduce al secondo motivo, ovvero al soggetto indicato da Dolci come centrale per avviare un'agenda trasformativa a partire dalle politiche ambientali sul territorio: la comunità. Dolci non lavorava con le élites, i lobbysti o i grandi uomini d'affari. Dolci lavorava con la comunità, con i gruppi più svantaggiati e con essi avviava un dialogo per individuarne i bisogni al fine di incorporarli in proposte politiche da presentare alle autorità locali e nazionali. Infine, un ulteriore motivo per considerare Dolci come il padre della giustizia ambientale in Italia risiede nei suoi metodi partecipativi dal basso (l'approccio maieutico reciproco) e nelle azioni collettive usate per guidare forme di resistenza non violenta ed esercitare pressione sul governo locale e nazionale.

2. *Topografia dell'ingiustizia ambientale: i luoghi e le voci*

Per capire la specificità del caso italiano rispetto alla giustizia ambientale, è necessario osservare lo sviluppo storico di questo concetto attraverso dei casi di studio puntuali relativi ai conflitti ambientali, termine

⁶ Dolci affronta il tema di come ripensare il modello di sviluppo capitalistico industriale in chiave ecologista anche in (Dolci, 1962 e 1997).

preferito a quello di ingiustizie ambientali soprattutto prima degli anni 2000. La scelta di concentrarsi in particolare su singoli casi è giustificata non solo dal fatto che gli studi quantitativi secondo il paradigma della giustizia ambientale sono ancora piuttosto rari (Gemmiti e Prisco, 2020; Germani, Rao e Rosignoli, n.d.; Germani, Morone e Testa, 2014; Pasetto et al., 2017), ma che essi non consentono di individuare delle precise specificità che caratterizzino la giustizia ambientale in Italia, specialmente con riferimento ai gruppi maggiormente colpiti dalle ingiustizie ambientali⁷. I risultati ottenuti tramite la sola analisi quantitativa, infatti, risultano piuttosto eterogenei e di difficile lettura anche a causa della difficoltà di reperire dati statistici accurati in tutte le province italiane e a livello disaggregato⁸. Viceversa, il ricorso al metodo storico comparativo consente di enucleare dei tratti distintivi ricorrenti e di comprendere i meccanismi di trasmissione e di mantenimento delle ingiustizie ambientali.

In questa prospettiva, nella topografia dell'ingiustizia ambientale in Ita-

7 Secondo i primi studi condotti da (Germani et al., 2014), la giustizia ambientale in Italia non si manifesta, come negli Stati Uniti, in termini razziali, ma a livello di categorie sociali e di genere. Studi più recenti sono arrivati alle seguenti conclusioni. Il rapporto (ISTISAN, 2020) suggerisce che il progetto SENTIERI (Studio Epidemiologico Nazionale dei Territori e Insediamenti Esposti a Rischio da Inquinamento) ha documentato quali sono le comunità più svantaggiate tramite indicatori socioeconomici aggregati a livello comunale che mostrano come le comunità residenti in prossimità dei principali siti inquinati italiani siano prevalentemente deprivate. Il rapporto ha sottolineato, inoltre, un marcato gradiente Nord-Sud, con le condizioni peggiori nel Sud e nelle isole. Lì le comunità risultano maggiormente deprivate probabilmente a causa della loro marginalizzazione nelle decisioni relative ai processi di industrializzazione nel Sud del paese (Marsili et al., 2021). Il Working paper del Dipartimento di Metodi e Modelli per l'Economia il Territorio e la Finanza (MEMOTEF) sulla giustizia ambientale in Italia e l'analisi quantitativa sostiene che, per l'identificazione delle ingiustizie ambientali in Italia, è rilevante il fattore legato alla disoccupazione e alla presenza di famiglie deprivate nel Sud del paese, mentre rimane scarsa la significatività del carattere etnico delle comunità locali esposte al rischio ambientale (Gemmiti e Prisco, 2020).

8 Cfr. (Anna Rita; Germani et al., n.d.).

lia ha certamente un ruolo di primo piano il disastro del Vajont avvenuto nel 1963. Il caso del Vajont concerne la costruzione di una diga su un'area geologicamente instabile a causa della vicinanza con il monte Toc: una montagna delle Prealpi bellunesi nota per essere soggetta frequentemente a frane e smottamenti. Nonostante alcuni scienziati avessero avvisato le autorità del rischio di possibili frane rese ancor più pericolose dalle inevitabili infiltrazioni di acqua⁹, la diga fu costruita lo stesso a ridosso del monte Toc nel 1959. A nulla valsero le denunce rivolte pubblicamente da Tina Merlin, giornalista e partigiana durante la Seconda guerra mondiale, sul giornale *l'Unità*. La Società Adriatica Di Elettricità (SADE), con la complicità dello Stato italiano¹⁰, riuscì comunque a farsi forza del proprio monopolio sull'energia elettrica ottenendo che la diga fosse costruita esattamente in quell'area. Come una tragedia annunciata, il 9 ottobre del 1963 circa "300 milioni di metri cubi" di materiale roccioso franò dal monte Toc precipitando nell'invaso della diga del Vajont (Armiero, 2011, p. 174). L'impatto dei detriti con l'acqua dell'invaso provocò un'ondata di cinquanta milioni di metri cubi che fuoriuscì parzialmente dalla diga a una velocità di circa 100 km/h, travolgendo i paesi di Erto, Casso, Castellavazzo, Codissago, Pirago, Villanova, Faè, Rivalta e Longarone. Quest'ultimo rimase quasi completamente distrutto. 2.000 persone persero la vita nella quasi totale impunità dei responsabili (Armiero, 2011)¹¹. Nelle parole di Merlin, il vero responsabile del disastro del Vajont, come

9 Tra gli altri, si veda ad esempio il geologo Leopold Müller, ingaggiato dalla SADE, che aveva denunciato come la costruzione della diga avrebbe potuto provocare frane anche di grandi masse di terra e rocce (cfr. Armiero, 2011, pp. 391-392)

10 Le autorità avevano deliberatamente insabbiato le prove che attestavano i rischi documentati dagli scienziati (cfr. Armiero, 2011, pp. 395-396)

11 Vi furono solo due condannati: gli ingegneri Alberico Biadene - dirigente della SADE - e Francesco Sensidoni - funzionario ministeriale. Il primo sarà rilasciato per buona condotta dopo appena un anno di prigione, mentre il secondo non trascorrerà nemmeno un giorno in galera. (cfr. Armiero, 2011, p. 396; vedi anche <https://www.quotidianocontribuenti.com/new/9-ottobre-1963-il-disastro-del-vajont/>, ultimo accesso 31 maggio 2022).

nel caso Partinico, era il monopolio – in questo caso della SADE:

la SADE, il monopolio che uccise, [...] Era il burattinaio che tirava i fili e faceva muovere i burattini – scienziati e politici – come voleva. Il potere era lei, perché il vero potere aveva abdicato...Ma quassù, sul versante friulano del “grande Vajont” prima del disastro si è vissuta una “storia” che è mancata a Longarone. Una storia di popolo, ancora sconosciuta. Di lotte, ribellioni, partecipazione civile contro i potenti, le loro angherie, le loro leggi, la trasgressione delle leggi dello Stato, la licenza di uccidere, la difesa del diritto, la rivendicazione della giustizia (Merlin, 1997, p. 20).

Nella narrazione dominante della SADE, con la complicità di scienziati e politici, sparivano dunque le storie di resistenza e di sete di giustizia delle popolazioni locali. Diremmo oggi che il potere rappresentato da questo “connubio” di accademici, politici e industriali aveva causato un’ingiustizia ambientale marginalizzando e rendendo invisibili i gruppi più vulnerabili, comprese le loro voci. La voce stessa di Merlin fu pesantemente ostacolata, come era già stato fatto con Dolci, attraverso un processo per diffusione di notizie false e tendenziose nel 1959 e con il rifiuto di pubblicare il suo libro-denuncia sul Vajont “Sulla pelle viva” scritto subito dopo la tragedia e pubblicato solo vent’anni dopo nel 1983. Secondo quanto riportato da Merlin nel suo libro, il caso del Vajont evidenziava soprattutto il rapporto opaco e vergognoso tra scienza e politica: i due paesi “morti” di Erto e Casso sarebbero divenuti il vero monumento al Vajont «a vergogna perenne della scienza e della politica» (Merlin, 1997, p. 18). Il rapporto tra scienza e politica veniva descritto come

un connubio che legava strettissimamente, vent’anni fa, quasi tutti gli accademici illustri al potere economico, in questo caso al monopolio elettrico SADE. Che a sua volta si serviva del potere politico, in questo caso tutto

democristiano, per realizzare grandi imprese a scopo di pubblica utilità – si fa per dire – dalle quali si ricavava o avrebbe ricavato enormi profitti. In compenso il potere politico era al sicuro sostenuto e foraggiato da coloro ai quali si sostituiva. La regola era – ed è ancora – come in tutti gli affari vantaggiosi, quella dello scambio (Merlin, 1997, p. 18).

Altro caso paradigmatico dell'ingiustizia ambientale in Italia, anche e soprattutto per l'eco internazionale che raccolse, è stato il disastro di Seveso. Il caso si riferisce a un incidente industriale avvenuto il 10 luglio del 1976 nell'industria chimica ICMESA (Industrie Chimiche Meda Società Azionaria) che aveva sede nella città di Meda, a circa 23 chilometri a nord di Milano. L'uso di macchinari tecnologicamente antiquati non aveva impedito l'esplosione del disco di rottura di un reattore a seguito del surriscaldamento della temperatura (fino a 250°C) all'interno dello stabilimento.

A causa dell'esplosione fu rilasciata in atmosfera una nube di sostanze chimiche contenenti 2,3,7,8-TCDD (tetraclorodibenzo-p-diossina). Questa nube carica di diossina, sostanza altamente nociva per la salute umana, cadde su un'area di 1.810 ettari che comprendeva i comuni di Seveso, Meda, Desio, Cesano Maderno e, in misura minore, altri 7 comuni della provincia di Milano (Ramondetta e Repossi, 1988). I danni maggiori si verificarono nel comune di Seveso che diede il nome a questa tragedia. Nonostante la mancanza di vittime tra la popolazione locale, la contaminazione dell'area provocò comunque gravi problemi di salute come la cloracne: violenta eruzione cutanea generata dall'esposizione a cloroderivati tossici come la diossina. I bambini furono particolarmente colpiti e per la prima volta si prese in considerazione la necessità dell'aborto per le donne incinte (Nebbia, 2014)¹². Per precauzione, in parte dovuta all'incapacità dell'ICMESA di gestire la fase successiva al disastro, a di-

12 Malgrado le forti radici cattoliche e conservatrici della società avessero impedi-

stanza di due anni dall'incidente furono soppressi 80.000 animali, demolite le case di 41 famiglie e perseguite le attività necessarie per la bonifica fino ai primi anni Ottanta (Centemeri, 2006). Tra le voci più autorevoli che si spesero per denunciare i rischi e i pericoli per la salute derivanti da impianti industriali privi di misure di sicurezza in grado di prevenire casi come quelli di Seveso vi fu Giulio Maccacaro (1924-1977): allora direttore della rivista *Sapere*, ex partigiano, medico, biologo e accademico esperto di malattie causate da fattori ambientali e legati al lavoro. Prefigurando con circa quarant'anni di anticipo il "delitto contro l'ambiente", titolo introdotto nel Codice penale italiano con la legge sugli ecoreati del 2015¹³, Maccacaro sottolineò come il termine "incidente" fosse in realtà improprio in quanto, come nel caso del Vajont, l'incidente sarebbe stato facilmente evitabile. Non si trattava dunque di un disastro, che avrebbe lasciato tutti innocenti, ma di un delitto che aveva invece un colpevole, un mandante, dei complici, diversi danni e moltissime vittime. Nelle parole di Maccacaro,

non si è trattato di un incidente ma di un delitto. Data: 10 luglio 1976; luogo: Seveso ed altri comuni della Brianza; colpevole: ICMESA di Meda; mandante: HOFFMAN-LA ROCHE di Basilea; complici: governanti e amministratori italiani di vario livello (centrale, regionale, locale); arma: organizzazione scientifica di produzioni tossiche; reato: lesioni e danni di varia natura e gravità; vittime: lavoratori, popolazione, ambiente... (Mac-

to fino ad allora qualsiasi riflessione sull'argomento, il tema dell'aborto si impose drasticamente sull'opinione pubblica dal momento che la diossina avrebbe potuto causare con alta probabilità delle malformazioni fetali mettendo a rischio la gestazione stessa.

13 Si veda la legge 68 del 22 maggio 2015 (cosiddetta legge sugli ecoreati), nota per aver introdotto il titolo VI-bis (Dei delitti contro l'ambiente) nel Codice penale italiano. Le nuove disposizioni hanno introdotto i seguenti delitti ambientali: inquinamento ambientale, morte o lesione come conseguenza del delitto di inquinamento ambientale, disastro ambientale, delitti colposi contro l'ambiente, traffico e abbandono di materiale ad alta radioattività, impedimento al controllo, omessa bonifica.

cacaro, 1976, p. 4).

Dello stesso parere e con una esplicita vocazione ambientalista, Laura Conti, anch'essa con passato partigiano, denunciò le politiche filo-aziendali del governo italiano durante la fase successiva al disastro (Barca, 2011). Nel suo doppio ruolo di medico e consigliera regionale del partito comunista italiano, Laura Conti si concentrò soprattutto sulle narrazioni *mainstream* di minimizzazione e negazione del rischio dell'azione del governo. Come sottolineato da Stefania Barca, considerando anche il suo ruolo politico nel partito comunista italiano, la figura di Laura Conti è stata quella di una scienziata militante, strettamente legata alla causa politica della classe lavoratrice, che per prima ha contribuito a plasmare una vera e propria ecologia di classe (Barca, 2011). Nelle parole di Barca,

il contributo cruciale di Laura Conti allo sviluppo di un nuovo ambientalismo in Italia fu dunque la chiara percezione di come gli interessi e i bisogni della classe operaia includessero la sfera ecologica (Barca, p. 545).

Un altro importante contributo di Laura Conti, ricorda inoltre Barca, concerne l'uso della medicina del lavoro per stabilire standard di sicurezza per la popolazione nel suo complesso. La medicina del lavoro diventerà infatti la base per sviluppare il nascente approccio della scienza della salute ambientale (Barca, 2011).

Il disastro di Seveso, associato da alcuni studiosi al caso Love Canal per l'impatto mediatico che ebbe sull'opinione pubblica¹⁴, diede grande impulso alla creazione di una normativa comune europea in materia

¹⁴ Sul punto si veda (Nebbia, 2014, p. 67). Il caso Love Canal del 1978 ha segnato il punto di inizio della giustizia ambientale negli Stati Uniti accendendo l'interesse dell'opinione pubblica sulle conseguenze dei disastri industriali sulla salute umana (Rosignoli, 2020; Rosignoli e Basso, 2021).

di prevenzione del rischio industriale: la nota direttiva Seveso¹⁵. Adottata nel 1982 al fine di migliorare la sicurezza dei siti che contengono grandi quantità di sostanze pericolose, la direttiva ha segnato il passaggio da una legislazione frammentata, che variava da uno Stato membro all'altro, a una legislazione comune europea con norme condivise e uniformi per la gestione della sicurezza industriale. La direttiva è stata poi sottoposta a ulteriori modifiche nel corso degli anni divenendo sempre più conforme ai principi del diritto ambientale internazionale come il principio di prevenzione, della partecipazione e dell'informazione pubblica, e di precauzione.

Prima di questo traguardo, di civiltà prima ancora che di diritto, vi furono altri incidenti industriali degni di nota prima del 1982, anno di adozione della prima direttiva Seveso. Uno dei più significativi fu l'incidente di Manfredonia presso lo stabilimento ENICHEM: la "Seveso del Sud". Accaduto pochi mesi dopo il disastro di Seveso, il 26 settembre 1976, l'incidente di Manfredonia (Puglia) si concluse con lo stesso tragico risultato: una nube tossica che riversò nell'atmosfera tonnellate di carbonato di potassio e una soluzione di bicarbonato contenente triossido di arsenico (Assennato, Bisceglia, De Nichilo, Grassi e Lo Izzo, 2005). A causa dell'esplosione della colonna di lavaggio dell'impianto di sintesi dell'ammoniaca, la parte superiore della colonna cadde al suolo e il suo contenuto (una soluzione acquosa contenente arsenico) fu rilasciato in atmosfera a un'altezza di circa 200 metri (Malavasi, 2018). A differenza di Seveso, non vi furono effetti visibili immediati e questo facilitò l'occultamento e la stessa narrazione di minimizzazione e negazione del rischio presso la popolazione locale. Quest'ultima non fu informata della fuori-

15 Si veda la direttiva 82/501/CEE sui rischi di incidenti rilevanti (direttiva Seveso) disponibile su <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31982L0501&from=IT>; poi aggiornata con direttiva 88/610/CEE (Seveso II) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31988L0610&from=IT>, e direttiva 2012/18/UE (Seveso III) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0018&from=IT>.

uscita dell'arsenico dallo stabilimento. Come riportato recentemente da Malavasi, i comunicati aziendali rassicurarono i residenti diffondendo la notizia che l'esplosione – avvertita nitidamente dalla popolazione – aveva rilasciato semplice vapore acqueo (Malavasi, 2018). Già nei giorni successivi, tuttavia, circa 150 operai furono ricoverati per avvelenamento da arsenico (Malavasi, 2018). Nessuno di loro, compresi i residenti nell'area circostante, era stato informato dei pericoli legati all'esposizione da arsenico. Gli studi condotti successivamente dall'Istituto di Medicina del Lavoro dell'Università di Bari su 1.188 dei 1.639 lavoratori impiegati da ANIC, SCD e le loro imprese appaltatrici al momento dell'incidente dimostrarono che

c'era una maggiore frequenza di valori di arsenico urinario $> 1.000 \mu\text{g} / \text{L}$ (il valore indicato come limite biologico per i soggetti esposti professionalmente) tra i lavoratori residenti a Manfredonia rispetto a quelli che vivevano altrove, a dimostrazione che l'inquinamento si era verificato nella città di Manfredonia (Assennato et al., 2005, p. 84).

L'episodio del 1976 non fu né il primo né l'ultimo. I cittadini e gli operai di Manfredonia subirono altri incidenti, compresa una seconda nube – in quel caso di ammoniaca – nell'agosto del 1978, e l'inquinamento diffuso dell'area per mezzo dell'interramento di rifiuti tossici nello stabilimento, lo sversamento di sali sodici in mare per quasi un decennio dal 1980 al 1988 e la mancata bonifica dell'area anche dopo la chiusura dello stabilimento. Tra le figure di spicco che hanno cercato giustizia per le tante vittime decedute nel corso degli anni per tumori verosimilmente legati alla contaminazione da arsenico meritano di essere menzionate le tante donne impegnate nel Movimento Cittadino Donne. A differenza di alcuni movimenti collegati con il partito comunista italiano, che dettò una linea conservatrice a tutela dei posti di lavoro creati dal polo petrolchimico di cui si era richiesta la delocalizzazione, il Movimento Cittadino

Donne avanzò una proposta “al femminile” verso uno sviluppo vivibile del territorio in difesa del diritto alla vita.

Come riportato da Malavasi, questa visione femminile alternativa raggiunse il suo culmine quando nel 1988 il movimento fece ricorso alla Corte europea dei diritti dell’uomo per denunciare la mancata informazione della popolazione in merito ai rischi potenziali derivanti dalle attività dello stabilimento. Dieci anni più tardi, la Corte accolse il ricorso riscontrando la violazione dell’art. 8 della Convenzione internazionale dei diritti dell’uomo, ovvero il rispetto della vita privata o familiare, e la mancata informazione della popolazione sui rischi corsi e sui provvedimenti da adottare in caso di incidente in un’industria chimica nelle vicinanze¹⁶. Poiché l’ENICHEM era un’industria di Stato, la Corte condannò lo Stato italiano al pagamento di una cifra simbolica alle prime quaranta donne firmatarie (Malavasi, 2018).

Questo conflitto tra ambiente, salute e lavoro, di non facile composizione, è un altro tratto ricorrente nella topografia dell’ingiustizia ambientale in Italia. Casi analoghi sono per esempio l’Ilva di Taranto, caso re-interpretato esplicitamente secondo il paradigma della giustizia ambientale in studi recenti condotti da Barca e Leonardi (2016) e da Greco e Bagnardi (2018). I danni alla salute degli operai e dei residenti nell’area adiacente al noto stabilimento di acciaio hanno sollevato riflessioni di giustizia ambientale che non sempre hanno avuto l’efficacia sperata stante il conflitto irrisolto tra lavoro e ambiente da un lato (Barca e Leonardi, 2016), e la prevalenza della narrazione tecnica su quella politica dall’altro (Greco e Bagnardi, 2018). Come in altri casi precedentemente discussi, un elemento determinante è, ancora una volta, il monopolio esercitato dall’azienda non tanto su un bene fondamentale – come per i casi Partinico e Vajont – ma sull’offerta di lavoro in un’area profonda-

16 Si veda la sentenza del 19 febbraio 1998 sul ricorso n° 14967/89 disponibile su <http://www.dirittiuomo.it/sentenza-19-febbraio-1998>.

mente depressa dal punto di vista economico quale la città di Taranto. Questo aspetto rivela una parte significativa della strategia del “polo di sviluppo” volta alla realizzazione di impianti strategici dal punto di vista energetico in aree economicamente depresse del Paese, vicine ad insediamenti urbani preesistenti, secondo un approccio *top-down* che privava concretamente le comunità locali di una partecipazione al processo decisionale (Assennato et al., 2005). In questa prospettiva, si possono citare molti altri casi che hanno ripetuto lo stesso meccanismo di *disempowerment*: Porto Marghera (Benatelli, Favarato e Trevisan, 2002; Bortolozzo, 1998; Casson, 2007), Massa Carrara (Nebbia, 2014, pp. 219-220), Ravenna, Ferrara, Porto Torres (Ruju, 2009), Brindisi, Priolo Gargallo e Gela (Bianchi, Bianca, Barone, e Pierini, 2014; Bianchi et al., 2006; Guerriero, Bianchi, Cairns e Cori, 2011; Privitera, Armiero, Gravagno, 2021; Saitta e Pellizzoni, 2009), la Terra dei fuochi (Armiero, 2014a; Armiero e D’Alisa, 2012; D’Alisa, Burgalassi, Healy e Walter, 2010), il Mose di Venezia (Alba, Klepp e Bruns, 2020), e i casi TAP (Tarabini, 2020) e TAV (Della Porta e Piazza, 2008).

Casi paradigmatici che hanno segnato e segneranno la storia della giustizia ambientale sono in particolare il caso di Gela e il caso della Terra dei Fuochi. Essi non solo sono stati interpretati con esplicito riferimento al paradigma della giustizia ambientale, ma sono utili per mostrare alcuni aspetti di continuità con il presente, nonché tratti specifici della giustizia ambientale in Italia. Per quanto riguarda il caso di Gela, si tratta anche in questo caso di un impianto petrolchimico costruito dall’ENI negli anni Sessanta a Gela: un comune siciliano marginalizzato la cui economia si reggeva principalmente su agricoltura, allevamento e pesca. Negli anni Ottanta l’area fu interessata da ingenti finanziamenti pubblici volti a potenziare l’infrastruttura dell’impianto, attirando così l’interesse della criminalità organizzata. Come ricordato da Privitera et al. (2021), il controllo dell’area divenne oggetto di due decenni di lotta mafiosa fino agli anni Novanta. Dall’anno della sua costruzione ad oggi, lo stabilimento ha rap-

presentato una fonte di contaminazione ambientale del comune di Gela tale per cui ancora oggi continuano a verificarsi anomalie congenite nei nati vivi, continuano a nascere bambini con malformazioni riconducibili all'esposizione a fattori inquinanti e continua a crescere l'incidenza di determinate patologie rispetto alla media nazionale. Gli impatti sulla salute dei residenti e di chi ha lavorato nello stabilimento sono stati ampiamente documentati dall'Istituto Superiore di Sanità (ISS) attraverso lo studio SENTIERI, progetto avviato nel 2007 nell'ambito del Programma strategico nazionale "Ambiente e salute". Coordinato dall'Istituto superiore di sanità e finanziato dal Ministero della salute, il progetto SENTIERI si è occupato di documentare la mortalità delle popolazioni residenti nei SIN (Siti di interesse nazionale per le bonifiche) nei quali compare anche il comune di Gela. Come riportato nei risultati del progetto,

per le cause di morte per le quali vi è a priori un'evidenza Sufficiente o Limitata di associazione con le fonti di esposizioni ambientali del SIN, elencate nelle tabelle 2 e 3, il segnale più evidente è quello di un eccesso di tumori polmonari sia tra gli uomini sia tra le donne; tra gli uomini sono in eccesso anche il tumore dello stomaco e l'asma; tra le donne il tumore del colon-retto e l'asma, quest'ultima con una stima imprecisa (Pirastu, Iavarone, Pasetto, Zona e Comba, 2011, p. 82).

Il trinomio criminalità, ingiustizie ambientali, impatti sulla salute emerso in questi casi e soprattutto in quello di Gela, ricorre anche nel caso divenuto ormai la *sineddoche* dell'ingiustizia ambientale in Italia: la Terra dei Fuochi. Portato all'attenzione dell'opinione pubblica dal saggio di Roberto Saviano *Gomorra* (2006), il caso è stato oggetto di un robusto *corpus* di letteratura che ne ha evidenziato gli elementi di ingiustizia ambientale fino a farne il caso di ingiustizia ambientale in Italia per antonomasia.

Il caso concerne lo smaltimento illecito di rifiuti tossici ad opera della criminalità organizzata campana, la Camorra, con la complicità di parte

dell'imprenditoria e della massoneria deviata nell'area adiacente alla zona nord-est di Napoli e quella a sud-ovest di Caserta.

Come riportato da Marco Armiero e Giacomo D'Alisa, fin dagli anni Ottanta, la Camorra ha bruciato e scaricato rifiuti speciali, spesso mescolati con rifiuti urbani, generando quelle frequenti combustioni di rifiuti che ne valsero il nome di Terra dei Fuochi (Armiero e D'Alisa, 2013).

I danni alla salute sono stati denunciati con forza dal rapporto definitivo, presentato l'11 febbraio 2021, sullo studio realizzato dall'Istituto Superiore di Sanità (ISS) su mandato della Procura della Repubblica di Napoli Nord nell'ambito dell'Accordo di collaborazione scientifica siglato tra i due Enti il 23 giugno 2016 (Beccaloni et al., 2020)¹⁷. Dallo studio, condotto su 38 comuni del Circondario della Procura della Repubblica di Napoli Nord, è emersa la presenza di 2.767 siti di smaltimento controllato o abusivo di rifiuti, anche pericolosi, nei quali (in 653 per l'esattezza) risultano avere avuto luogo combustioni illegali. Presso tali siti risiede, a una distanza di 100 metri da almeno un sito, ma spesso da più di uno, il 37% della popolazione che risulta pertanto esposta a una «elevatissima densità di sorgenti di emissioni e rilasci di composti chimici pericolosi per la salute umana» (Beccaloni et al., 2020, p. 6).

Il rapporto ha evidenziato per la prima volta una causalità, oltre alla semplice con-causalità, dei siti di smaltimento di rifiuti, compresi soprattutto quelli illegali di rifiuti pericolosi, e delle combustioni rispetto all'insorgenza di determinate malattie sulle popolazioni che risiedono nelle loro vicinanze. Nelle parole del rapporto,

nell'analisi interna ai 38 comuni per Indicatore di Rischio da Rifiuti (IRC), i comuni maggiormente impattati da siti di rifiuti (IRC=4 e IRC=3) hanno fatto registrare eccessi, rispetto alla classe dei comuni con indicatore

17 Il rapporto definitivo è disponibile qui https://www.procuranapolinord.it/allegatinews/A_42657.pdf.

più basso, per il tumore della mammella (mortalità e incidenza nelle donne) e l'asma (ricoveri in entrambi i generi) nella popolazione generale e per la prevalenza di nati pretermine e di malformazioni congenite; nella sotto-popolazione della classe di età 0-19 anni, l'incidenza di leucemie e i ricoveri per asma sono risultati in eccesso nelle classi dei comuni maggiormente impattati dai siti di rifiuti (IRC più elevati). I risultati della presente indagine evidenziano che siti di smaltimento di rifiuti, in particolare quelli illegali di rifiuti pericolosi, incluse le combustioni, possono aver avuto un effetto sanitario sulle popolazioni, in termini di causalità e/o con-causalità nell'insorgenza di specifiche malattie (Beccaloni et al., 2020, p. 6).

Come nel caso Seveso, inoltre, il caso della Terra dei Fuochi può considerarsi un secondo *turning point* nella storia della giustizia ambientale in Italia in quanto decisivo per il passaggio della legge sugli ecoreati. Quest'ultimo è stato infatti favorito dalla significativa pressione sul governo esercitata dall'opinione pubblica, i media, e le organizzazioni ambientaliste che da anni ne chiedevano l'introduzione. A differenza dei reati con aggravante mafiosa per traffico di stupefacenti, fino al 2015 i reati ambientali non erano puniti con la stessa severità tanto da incentivare gran parte delle attività criminose verso questo "business" che risultava pertanto molto redditizio, ma al tempo stesso meno rischioso a livello penale. Come anticipato sopra (e alla nota n.12), la legge n. 68 del 22 maggio 2015 (ovvero la legge sugli ecoreati) ha avuto il merito di introdurre il Titolo VI-bis dedicato ai delitti contro l'ambiente nel Codice Penale italiano, inasprendo le pene introducendo l'aggravante mafiosa e allungando i tempi di prescrizione (Ruga Riva, 2015).

3. *Continuità e discontinuità*

Tra le linee di continuità presenti negli sviluppi attuali della giustizia ambientale in Italia si può menzionare la persistenza di una retorica della

crescita economica invocata per giustificare una *governance* poco incline all'inclusione e alla partecipazione dei cittadini nel processo decisionale legato alle questioni ambientali. Nonostante le attuali normative sulla prevenzione del rischio industriale e i principi sull'accesso all'informazione, sulla partecipazione del pubblico ai processi decisionali e sull'accesso alla giustizia in materia ambientale¹⁸, sembrerebbe comunque permanere un approccio *top-down* prevalentemente tecnico-manageriale.

Nemmeno il recente impegno nazionale per una transizione ecologica e la crescente costruzione di impianti di energie rinnovabili degli ultimi anni pare aver sopito il conflitto ambientale che permane a causa del mancato coinvolgimento e partecipazione dei cittadini nei processi decisionali relativi ai progetti di nuovi impianti (Osservatorio Nimby Forum, 2018).

Come riscontrato dalla tredicesima edizione del Nimby Forum (database nazionale dei conflitti ambientali), le contestazioni hanno interessato ben 317 infrastrutture e impianti nel solo 2017. Tra queste primeggiano quelle contro gli impianti del comparto energetico e quelli di smaltimento dei rifiuti. Per quanto riguarda il settore energetico, gli impianti più contestati sono quelli da energie rinnovabili pari al 73,33% del totale degli impianti rilevati nel 2017 (Osservatorio Nimby Forum, 2018). Il dato sembrerebbe suggerire che a fare la differenza non sia tanto la "natura" tecnologica degli impianti, quanto l'accesso alle informazioni e il coinvolgimento della popolazione nei processi decisionali. Un recente contributo che offre degli spunti importanti per scardinare questi meccanismi di trasmissione delle ingiustizie ambientali è lo studio di Pasetto et al. (2020) volto a integrare valutazioni di giustizia ambientale all'interno degli attuali sistemi di sorveglianza epidemiologica nazionale (SENTIERI) e lo-

18 I principi riportati si riferiscono ai tre pilastri della Convenzione di Århus del 1988: l'accesso alle informazioni ambientali, la partecipazione del pubblico alle decisioni in materia ambientale, l'accesso alla giustizia. La Convenzione, adottata il 25 giugno del 1998 nella città danese di Århus, è stata ratificata in Italia con la legge n. 108 del 16 marzo 2001.

cale. La proposta, motivata dall'esigenza di smantellare quei meccanismi di generazione e mantenimento delle marginalità che limitano la partecipazione delle comunità ai processi decisionali, ruota attorno al concetto di *empowerment* delle comunità colpite e prefigura un percorso concreto di rafforzamento delle capacità di comunità (Pasetto et al., 2020).

Mentre la scarsa partecipazione delle comunità, così come il trinomio criminalità, ingiustizie ambientali e impatti sulla salute sembrerebbero conservarsi in una linea di continuità con il passato, ciò che costituisce una linea di discontinuità è piuttosto il metodo usato per studiare i casi di conflitto ambientale dai ricercatori. In primo luogo, il termine giustizia ambientale sta gradualmente sostituendo quello di conflitto ambientale. Questo spostamento terminologico è anche indice di maggiore consapevolezza del concetto e della sua rilevanza per analizzare le questioni ambientali. In secondo luogo, a differenza dell'impostazione originaria di Dolci volta a combinare i cosiddetti *big data* – rappresentativi del contesto sociale e ambientale – con gli *small data* – utili per far emergere narrazioni contro-egemoniche attraverso le voci delle comunità ferite –, la letteratura più recente sulla giustizia ambientale in Italia sembrerebbe polarizzarsi, sulla base del metodo, in due filoni di ricerca principali. Il primo filone risulta più attento all'analisi quantitativa e più incline a migliorarne i risultati attraverso contributi metodologici per la creazione di indicatori *ad hoc*¹⁹, o indagini disaggregate a livello comunale per restituire un'immagine quanto più puntuale di quali sono le comunità maggiormente colpite dalle disuguaglianze ambientali di salute (ISTISAN, 2020)²⁰. Dall'altro vi sono invece autori che hanno traferito l'eredità dol-

19 Si veda in particolare il contributo metodologico di prossima pubblicazione di (Anna Rita; Germani et al., n.d.) per la creazione di un indice di giustizia ambientale in Italia e l'indice per misurare la giustizia ambientale realizzato dalla ONG Mani Tese e la Fondazione ISI per elaborare una piattaforma e un report internazionale https://www.ilsole24ore.com/art/un-indice-misurare-giustizia-ambientale-AEhZJn3?refresh_ce=1.

20 Si vedano anche gli studi empirici quantitativi sulle disuguaglianze urbane con

ciana delle raccolte autobiografiche nel campo delle *environmental humanities* nella forma “aggiornata” delle autobiografie tossiche²¹. Secondo questo filone di ricerca lo *storytelling* viene utilizzato come strumento di resistenza contro le narrazioni tossiche *mainstream* che mirano a silenziare le ingiustizie ambientali nel nome della crescita economica (compresa quella verde in caso di *greenwashing*)²².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALAIMO S., *Bodily natures: science, environment, and the material self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

ALBA R., KLEPP S. e BRUNS A., *Environmental justice and the politics of climate change adaptation. The case of Venice*, in «Geographica Helvetica» 75, 4, 2020, pp. 363-368. <https://doi.org/10.5194/gh-75-363-2020>

ARMIERO M., *A Rugged Nation: Mountains and the Making of Modern Italy*, Cambridge, The White Horse Press, 2011.

ARMIERO M., *Garbage Under the Volcano: The Waste Crisis in Campania and the*

focus sulla città metropolitana di Roma (Keti, Tomassi e Salvatore, 2021), e sulle città metropolitane di Torino, Milano, Roma e Napoli (Lelo, Monni e Tomassi, 2018, 2019). Gli studi sono rilevanti in quanto presentano dati disaggregati a livello di quartiere: la disaggregazione solitamente più puntuale per esaminare le forme di ingiustizia ambientale.

21 L'uso di autobiografie per dare voce alle comunità colpite sta svolgendo un ruolo importante nei futuri sviluppi della giustizia ambientale in Italia. Si veda a questo proposito il progetto *Toxic Bios* ideato da Marco Armiero, direttore del laboratorio di *Environmental Humanities* del KTH Royal Institute of Technology di Stoccolma. Il progetto trova le proprie radici culturali nel genere letterario proprio della seconda ondata di scrittura ambientalista negli Stati Uniti avviato da Richard Newman nel 2012 e noto col termine di *toxic autobiography* (Newman, 2012) ed ha come base teorica il concetto di transcorporalità di Stacy Alaimo (Alaimo, 2010).

22 Si vedano in particolare i seguenti lavori: (Armiero, 2014b; Armiero et al., 2019; Barca, 2014).

Struggles for Environmental Justice, in M. ARMIERO e L. SEDREZ (eds.), *A History of Environmentalism. Local Struggles, Global Histories*, Bloomsbury 2014a, pp. 167-184.

ARMIERO M., *Teresa e le altre. Storie di donne nella terra dei fuochi*, Milano, Jaca book 2014b.

ARMIERO M., ANDRITSOS T., BARCA S., BRÀS R., CAYUELA S. R., DEDE-OĞLU Ç., ... VELEGRAKIS G., *Toxic Bios: Toxic Autobiographies-A Public Environmental Humanities Project*, in «Environmental Justice», 12, 1, 2019 pp.7-11. <https://doi.org/10.1089/env.2018.0019>.

ARMIERO M. e D'ALISA, G., *Rights of Resistance: The Garbage Struggles for Environmental Justice in Campania, Italy*. in «Capitalism Nature Socialism», 23, 4, 2012, pp.52-68.

ARMIERO M. e D'ALISA G., *Voices, Clues, Numbers: Roaming Among Waste in Campania* in «Capitalism Nature Socialism», 24, 4, 2013, pp. 7-16.

ASSENATO G., BISCEGLIA L., DE NICHILLO G., GRASSI M. E. e LO IZZO, A., *Late industrial development and occupational health in southern Italy*, in «International Journal of Occupational and Environmental Health», 11, 1, 2005, pp. 82-87.

BARCA S., *Lavoro, corpo, ambiente. Laura Conti e le origini dell'ecologia politica in Italia*, in «Ricerche Storiche», 41, 3, 2011, pp. 541-550.

BARCA S., *Telling the right story: environmental violence and liberation narratives*, in «Environment and History», 20, m4, 2014, pp. 535-546. <https://doi.org/10.3197/096734014X14091313617325>.

BARCA S. e LEONARDI E., *Working-class communities and ecology: Reframing environmental justice around the ilva steel plant in Taranto (Apulia, Italy)*, in M. SHAW e M. MAYO (eds.), *Class, Inequality and Community Development*, Bristol (UK) and Chicago (USA), Policy Press/Chicago University Press, 2016, pp. 59-75.

BECCALONI E., FAZZO L., DE SANTIS M., IAVARONE I., SCAINI F., MANNO, V. e MINELLI G., *Studio sull'impatto sanitario degli smaltimenti controllati ed abusivi di rifiuti nei 38 comuni del circondario della procura della repubblica di Napoli Nord*, 2020.

BENATELLI N., FAVARATO G. e TREVISAN E., *Processo a Marghera. L'inchiesta sul Petrolchimico. Il CVM e le morti degli operai. Storia di una tragedia umana e ambien-*

tale, Portogruaro, Nuova dimensione, 2002.

BENELLI C., *Danilo Dolci tra maieutica ed emancipazione: memoria a più voci*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

BIANCHI F., BIANCA S., BARONE C. e PIERINI, A., *Updating of the prevalence of congenital anomalies among resident births in the Municipality of Gela (Southern Italy)*, in «Epidemiologia e prevenzione», 38, 3-4, 2014, pp. 219-226.

BIANCHI F., BIANCA S., DARDANONI G., LINZALONE N. e PIERINI A., *Malformazioni congenite nei nati residenti nel Comune di Gela (Sicily, Italy)*, in «Epidemiologia e Prevenzione», 30,1, 2006, pp.19-26.

BORTOLOZZO G., *L'erba ha voglia di vita: autobiografia e storia politica tra laguna e petrolchimico*, Venezia Mestre, Associazione Gabriele Bortolozzo, 1998.

CALAMANDREI P., *In difesa di Danilo Dolci. Testo stenografico dell'arringa pronunciata da Piero Calamandrei il 30 marzo 1956 dinanzi al Tribunale penale di Palermo*, 1956.

CASSON F., *La fabbrica dei veleni. Storie e segreti di Porto Marghera*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.

CENTEMERI L., *Ritorno a Seveso. Il danno ambientale, il suo riconoscimento, la sua riparazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

D'ALISA G., BURGALASSI D., HEALY H. e WALTER M., *Conflict in Campania: Waste emergency or crisis of democracy*, in «Ecological Economics», 70, 2, 2010, pp. 239-249.

DELLA PORTA D. e PIAZZA G., *Le ragioni del no. Le campagne contro la TAV in Val di Susa e il Ponte sullo Stretto*. Milano, Feltrinelli, 2018.

DOLCI D., *Spreco: documenti e inchieste su alcuni aspetti dello spreco nella Sicilia occidentale. Saggi* (2. ed., vol. 270), Torino, Einaudi, 1962.

DOLCI D., *Comunicare, legge della vita*. Firenze, La Nuova Italia, 1997.

DOLCI D., *La radio dei poveri cristi. Il progetto, la realizzazione, i testi della prima radio libera in Italia*, Marsala, Navarra Editore, 2008.

FANON F., *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press, 1967.

FOFI G. (a cura di), *Perché l'Italia diventi un paese civile: Palermo 1956: il processo a Danilo Dolci*, Napoli, Ancora del Mediterraneo, 2006.

GEMMITI R. e PRISCO M. R., *Giustizia ambientale e analisi quantitativa. Le questioni rilevanti guardando all'Italia* (No. 168/2020), 2020.

GERMANI A. R., RAO M. e ROSIGNOLI F., *An Environmental Justice Indicator for Managing Environmental Risk in the Italian Provinces*, in «Socioscapes», n.d.

GERMANI A. R., MORONE P. e TESTA G., *Environmental justice and air pollution: A case study on Italian provinces*, in «Ecological Economics», 106, pp. 69-82, 2014. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2014.07.010>.

GRECO L. e BAGNARDI F., *In the name of science and technology: The post-political environmental debate and the Taranto Steel Plant (Italy)* in «Environmental Values» 27, 5, 2018, pp. 489-512. <https://doi.org/10.3197/096327118X15321668325939>.

GUERRIERO C., BIANCHI F., CAIRNS J. e CORI L., *Policies to clean up toxic industrial contaminated sites of Gela and Priolo: a cost-benefit analysis*, in «Environmental Health», 10, 68, 2011. <https://doi.org/10.1186/1476-069X-10-68>.

ISTISAN, *Environmental Justice nei siti industriali contaminati: documentare le disuguaglianze e definire gli interventi*, Roma, 2020.

KETI L., TOMASSI F. e SALVATORE M., *Le sette Rome: la capitale delle disuguaglianze raccontata in 29 mappe*, Roma, Donzelli, 2021.

LELO K., MONNI S. e TOMASSI F., *Urban inequalities in Italy: A comparison between Rome, Milan and Naples*, in «Entrepreneurship and Sustainability Issues», 6, 2, 2018, pp. 939-957. [https://doi.org/10.9770/jesi.2018.6.2\(31\)](https://doi.org/10.9770/jesi.2018.6.2(31)).

LELO K., MONNI S. e TOMASSI F., *Le mappe della disuguaglianza. Una geografia sociale metropolitana*, Roma, Donzelli, 2019.

LONGO A., *Danilo Dolci Environmental Education and Empowerment*, Springer, 2020.

MACCACARO G., *Seveso un crimine di pace*, in «Sapere», 6, november-december, 1976.

MALAVASI G., *Manfredonia: storia di una catastrofe continuata*, Milano, Jaca book, 2018.

MARSILI D., PASETTO R., IAVARONE I., FAZZO L., ZONA A. e COMBA P., *Fostering Environmental Health Literacy in Contaminated Sites: National and Local Experience in Italy from a Public Health and Equity Perspective*, in «Frontiers in

Communication», 6, 2021. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2021.697547>.

MERLIN T., *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*, Verona, Cierre Edizioni, 1997.

MORGANTE T. R., *Danilo Dolci: esperienza di una maieutica planetaria*, Roma, Vertigo, 2012.

MUNDI M., *Mi chiamo Danilo e faccio domande: l'attualità del progetto educativo di Dolci*, Ariccia (RM), Aracne, 2016.

NEBBIA G., *Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013*, in L. PICCIONI (a cura di), *I quaderni di altronovecento*, vol. 4, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 2014.

NEWMAN R., *Darker shades of green: Love canal, toxic autobiography, and American environmental writing*, in S. FOOTE e E. MAZZOLINI (eds.), *Histories of the Dustheap: Waste, Material Cultures, Social Justice*, Cambridge (USA), MIT Press, 2012, pp. 21-47.

OSSERVATORIO NIMBY FORUM, *L'era del dissenso*, 2018.

PASETTO R., MARSILI D., ROSIGNOLI F., BISCEGLIA L., CARANCI N., FABRI A., MANNARINI T., *Promozione della giustizia ambientale nei siti industriali contaminati*, in «Epidemiologia e Prevenzione», 44, 5-6, 2020, pp. 417-425. https://doi.org/10.19191/EP20_5-6.A001.

PASETTO R., ZENGARINI N., CARANCI N., DE SANTIS, M. MINICHILLI F., SANTORO M., ... e COMBA P., *Environmental justice nel sistema di sorveglianza epidemiologica*, in «SENTIERI. Epidemiologia e Prevenzione», 41, 2, 2017, pp. 134-139. https://doi.org/10.19191/EP17_2.P134.033.

PIRASTU R., IAVARONE I., PASETTO R., ZONA A. e COMBA P., SENTIERI - Studio epidemiologico nazionale dei territori e degli insediamenti esposti a rischio da inquinamento: RISULTATI. *Epidemiologia e Prevenzione*, 35, 5-6, 2011, pp. 1-204.

PRIVITERA E., ARMIERO M. e GRAVAGNO F., *Seeking justice in risk landscapes. Small data and toxic autobiographies from an Italian petrochemical town (Gela, Sicily)*, in «Local Environment», 26, 7, 2021, pp. 847-871.

RAMONDETTA M. e REPOSSI A. (a cura di), *Seveso vent'anni dopo. Dall'incidente al Bosco delle Querce*, Milano, Fondazione Lombardia per l'ambiente, 1988.

ROSIGNOLI F. *Giustizia ambientale*, Roma, Castelvecchi, 2020.

ROSIGNOLI F. e BASSO L., *Environmental Justice*, in «Encyclopedia of Sustainability», (2nd ed.), Berkshire Publishing, 2021. <https://doi.org/10.47462/1579790654>.

RUGA RIVA C., *I nuovi ecoreati, commento alla legge 22 maggio 2015, n. 68*. Torino, Giappichelli, 2015.

RUJU S. *Il petrolchimico di Porto Torres negli anni della Sir, 1957-1977*, in S. ADORNO e S. NERI SERNERI (a cura di), *Industria, ambiente e territorio. Per una storia ambientale delle aree industriali in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2009.

SAITTA P. e PELLIZZONI L., *Lo chiamavano "sviluppo": il complicato rapporto di Gela con l'ENI*, in «Archivio di Studi Urbani e Regionali», 96, 2009, pp. 158-188.

TARABINI S., *Conoscenze in movimento per la giustizia ambientale: il caso del gasdotto TAP in Italia*. Roma, Università di Roma La Sapienza, 2020.

La costruzione testuale, linguistica e visuale degli ambienti, dei paesaggi e dei luoghi è stata lungo l'ultimo ventennio debitamente riconosciuta e scandagliata analiticamente in ambito geografico nazionale e internazionale. Meritoria di ulteriore approfondimento risulta invece l'indagine attorno al pregnante ruolo esercitato dei media visuali nel forgiare e spesso anticipare significati, percezioni ed esiti trasformativi in virtù del loro peso nel veicolare, guidare e porre all'attenzione pubblica la «questione ambientale» e il suo immaginario nelle diverse declinazioni percettive.

Entro il quadrante della complessa rappresentazione delle relazioni tra società, territori, culture, economie e poteri agenti lungo il processo di modernizzazione novecentesca, intrecciando prospettive disciplinari diversificate, muove la fisionomia di questo volume (che trae origine dalle attività di ricerca sviluppate nell'ambito del progetto nazionale *Greening the visual: an Environmental Atlas of Italian Landscapes*). Un volume che, dagli assi portanti della cultura visuale, della geografia, dell'*eco-criticism*, della storia-ambientale come della storia cinematografica, fa dialogare pronunciamenti più squisitamente teorici con esplorazioni situazionali che investono linguaggi e narrazioni di quel progressivo processo di *deterritorializzazione senza ritorno* scandito dal mito dell'accrescimento infinito e della mistica dell'abbondanza nell'abitabilità terrestre a scapito, distruttivamente, del vivente tutto intimamente interconnesso.

