

Per un'antropologia estetica della crisi ecologica: teatro, arti visive, e «crisi della presenza» nella città di Taranto¹

JASMINE C. PISAPIA* E ISABELLA MONGELLI**

La tristezza siderurgica
che divora
che affonda
che cambia
perchè è vero che ogni cosa nasce
dal nulla o forse dal buio
dal calore
dal torpore
dal dolore.
(Alessandra Eramo "Good-Bye My Love")

Abstract ITA

Partendo dal dialogo tra un'artista e un'antropologa, questo articolo esplora le modalità attraverso cui alcuni artisti si stanno rapportando alla crisi ambientale, e indaga il modo in cui le loro pratiche e intuizioni estetiche possano informare il lavoro degli etnografi in contesti fortemente inquinati come la città di Taranto. Di particolare interesse è l'approccio con cui l'artista tarantina Isabella Mongelli è entrata in dialogo con la crisi ecologica della città pugliese attraverso una mobilitazione sensoriale utile a comprendere l'esperienza psicofisica del veleno e della tossicità industriale nella sua continua oscillazione tra visibilità e invisibilità. Ponendo attenzione alle pratiche artistiche che si distaccano da uno sguardo *estetizzante* delle catastrofi, l'articolo si propone di tracciare e riconfigurare il rapporto tra arte (come sfera autonoma) e politica (come azione diretta), mettendo in luce la rilevanza politica dell'esperienza sensoriale e degli stati emotivi nello studio antropologico della crisi ambientale.

1 Jasmine Pisapia ha scritto pp. 112-122 e 124-129 e Isabella Mongelli ha scritto p. 123. Grazie a Silvia Vignato, Angela Biscaldi, Laura Portis e Marco Gardini del loro interesse in questo lavoro. Per i loro commenti si ringrazia anche: Rosalind Morris, Jason Pine, Michael Taussig, François Pisapia, e Michele Bandiera. Per un'accurata lettura finale del testo italiano, ringraziamo calorosamente il ricercatore e sound artist Nicola Di Croce.

* jasminepisapia@gmail.com

** Isabella.mongelli@gmail.com

Parole chiave: Arte, antropologia, ecologia. performance, teatro, fotografia

Abstract ENG

Stemming from a dialogue between a performance artist and an anthropologist, this article explores the ways in which artists have related to environmental crises in southern Italy, and investigates how their practices and aesthetic insights might inform the work of ethnographers in heavily contaminated areas such as the city of Taranto. Of particular interest is the approach with which Taranto-based artist Isabella Mongelli has entered into dialogue with the ecological crisis in the Apulian city through a particular mobilization of the senses that underline the psychophysical experience of industrial poison and toxicity in its continuous oscillation between visibility and invisibility. By paying attention to artistic practices that detach themselves from an *aestheticization* of catastrophe, the article aims to trace and reconfigure the relationship between art (as an autonomous sphere) and politics (as direct action), highlighting the political relevance of sensory experience and emotional states in the anthropological study of the environmental crisis.

Keywords: Art, anthropology, ecology. performance, theater, photography

Introduzione

All'inizio degli anni '60 del Novecento la città di Taranto è diventata la sede dell'acciaieria più grande d'Europa e ancora oggi il complesso industriale occupa un'area due volte più grande della città stessa. Frutto del miracolo economico, la fabbrica – oggi gestita da Acciaierie d'Italia S.p.A – viene spesso definita una “cattedrale del deserto”; una contraddizione in termini data la sua prossimità alla città e, in particolare al quartiere Tamburi: a separarla dall'insediamento residenziale è infatti solo una strada. Ad oggi, le sue emissioni espongono quasi 200.000 abitanti ad un rischio proporzionalmente più elevato di morte prematura e a gravi problemi di salute come malformazioni infantili, cancro, malattie cardiovascolari e respiratorie. È ormai evidente quanto lo sviluppo industriale, l'estrazione di risorse, così come il traffico di rifiuti ad opera della criminalità organizzata, abbiano trasformato la città di Taranto, così come molte aree del Sud Italia in “zone di sacrificio”².

2 In Italia, il Sud è oggi riconosciuto come quello che ha subito alcune tra le più profonde devastazioni ecologiche del Paese a causa dell'industria, delle economie statali e mafiose e della gestione transnazionale dei rifiuti. Enzo Alliegro (2020) si è ammirabilmente

I problemi ambientali subiti da queste aree derivano da processi di sfruttamento di lungo corso, e da *rappresentazioni tossiche* che negli attuali discorsi politici si traducono nell'immagine di un 'Sud avvelenato'. Questo stereotipo ha serie implicazioni, soprattutto in un certo sfasamento percettivo per cui il Sud viene visto come la fonte dell'inquinamento piuttosto che la sua vittima (Gribaudo 1996, Corona 2012). Ciò rende ancora più rilevante il lavoro degli artisti contemporanei attivamente coinvolti nella produzione di nuove immagini e rappresentazioni atte a ricodificare questi scenari e a fornire immaginari che sfuggono a quelle forme di violenza non più solo ambientali, ma anche legate alla rappresentazione di questi luoghi.

Nell'ambito dell'eco-critica e delle "environmental humanities", l'arte e l'estetica sono sempre più considerate validi strumenti per meglio comprendere e re-immaginare le relazioni tra umano e non-umano in un mondo ecologicamente instabile: come strategie efficaci per favorire nuove consapevolezza ambientali (Davis, Turpin 2015; Morton 2009, 2012; Tsing 2017). Tuttavia, mancano testimonianze *etnografiche* su *come* il rapporto estetico con i "paesaggi tossici" si sviluppi non solo nelle pratiche e nelle prospettive di artisti e attivisti, ma anche nella vita quotidiana dei cittadini, anch'essi impegnati nelle "arti del notare" ("*arts of noticing*" come le definisce Anna Tsing) i segnali del rischio ambientale. Immagini, suoni e odori sono continuamente colti dai residenti di Taranto non solo come prove forensi del conflitto ambientale in corso, ma anche come testimonianze dei loro stati emotivi.

Cogliere la sostanza semiotico-materiale della catastrofe ambientale è un compito particolarmente adatto al lavoro degli artisti. Scrive infatti l'ecocritica italiana Serenella Iovino:

I paesaggi della crisi sono anche fortemente interconnessi con i paesaggi dell'immaginazione. Dalla combinazione di bellezza e abbandono, violenza e vivacità, autori letterari, teatranti, attivisti, fotografi, artisti e registi hanno sviluppato strategie per rispondere attivamente alla crisi. Le loro risposte, co-emergendo con le energie in atto nei paesaggi stessi, sono sia contro-narrazioni sullo status quo che creazioni di nuove ecologie: ecologie di parole, di idee e di nuove possibili realtà materiali (Iovino 2016, p. 4).

La mia indagine sulle risposte artistiche al disastro ambientale tarantino affronta, quindi, la dimensione percettiva e sensoriale della vita quotidiana in aree sottoposte a catastrofi ambientali per come affrontate nella pratica degli artisti, con l'idea di contribuire ad una nuova antropologia dei sensi

concentrato sulla Campania, la Basilicata e la Puglia (Taranto in particolare) attraverso un'etnografia delle loro attuali crisi ecologiche.

in queste aree³. Attraverso il lavoro fotografico e teatrale dell'artista Isabella Mongelli, svolto *a e su* Taranto al suo ritorno in città dopo anni vissuti altrove, l'articolo rintraccia echi e corrispondenze tra quella che Ernesto De Martino ha definito "crisi della presenza" e il profondo senso di straniamento che Mongelli ha espresso nei confronti della sua città.

Questo senso di straniamento – subìto e rappresentato – è declinato da Mongelli dal punto di vista di "una persona anagraficamente appartenente alla città ma che se ne distanzia, la guarda da fuori, la vive come un turista o uno straniero con carta di identità a breve scadenza"⁴. In effetti, l'*estranea* era un ruolo che Mongelli cercava di provare su di sé, ma anche (in un secondo momento) un posto che mi ha assegnato come "antropologa" che arrivava da New York nella sua geografia teatrale di Taranto.

Attingendo alle interazioni che ho avviato in prima persona con Mongelli – ma anche dai risultati della collaborazione dell'artista con Michael Taussig e il suo lavoro sul "collasso globale" ("*global meltdown*") – questo articolo pone l'arte e l'etnografia come possibili modalità di guarigione e recupero attraverso tecniche estetiche finalizzate tanto *a* esprimere che *a* gestire la vita quotidiana nella crisi ambientale⁵.

3 Penso qui al lavoro della "sensory ethnography" come teorizzata e praticata da Lucien Castaing-Taylor (1996) e da Lisa Stevenson ed Eduardo Kohn (2015). Forse più rilevante per l'Europa meridionale è il classico lavoro di Seremetakis (1996).

4 Sito internet di Isabella Mongelli (consultato il 23 settembre 2022).

5 La performance *Splendor Solis* (2018) di Isabella Mongelli è stata sviluppata in conversazione con Michael Taussig, e in particolare con le sue recenti teorie sul ruolo dell'estetica in tempi di "global meltdown". Queste teorie sono state approfondite nel recente lavoro dell'antropologo, *Mastery of Non-Mastery in the Age of Meltdown* (Chicago: University of Chicago Press, 2020) in corso di traduzione in italiano dal Collettivo Epidemia. In questo lavoro, Taussig suggerisce che l'"eccesso mimetico" (in gioco in alcuni rituali, ad esempio) è stato - contrariamente a quanto suggerirebbe un weberiano "disincanto del mondo" - accentuato dal *global meltdown* e dalle rispettive crisi ambientali. È senza dubbio un oscuro re-into del mondo quello di cui parla Taussig, eppure il suo invito è di rientrare pienamente nel gioco della mimesi come modo per contrastarne gli altri effetti disastrosi. Lo studio del rapporto estetico con la catastrofe ambientale - e la mia etnografia a Taranto - sembrano confermare l'ipotesi di Taussig. Nel 2019, insieme a Isabella Mongelli e Michael Taussig, ho co-curato una serie di eventi e workshop che esplorano questi temi al MACRO Asilo di Roma con il titolo: *Il Reincanto della Natura: Movimenti Sfluggenti e Oscuro Surrealismo*, Roma, 15-17 maggio 2019. Questa esplorazione tra arte, antropologia e crisi ambientale condotta in Italia si può trovare nel secondo numero della rivista indipendente collettivo epidemia: *Epidemia 02: L'Urlo dell'asino e altre storie da Taranto* (2019).

L'arte dello straniamento



Nella scena iniziale dello spettacolo *my personal tarànto* (2013), vediamo una donna – interpretata da Mongelli – con giacca impermeabile e stivali di gomma gialli che si appoggia, come una spigolatrice, a un secchio di plastica blu. Lentamente, si muove in avanti mentre raccoglie delle vongole da terra, mettendole senza fretta nel secchio, una per una. I suoi capelli scuri sono tesi dalla gravità mentre la sua testa si inclina in avanti. A destra, una nuvola di fumo invade lo spazio. Un uomo e una donna compaiono in scena. Sono affamati. La donna apre uno zaino pieno di panzerotti. Lo spezza per mangiarlo, ma una polvere rossa ne esce fuori come da una clessidra.

Un'aria familiare si fa strada nella sala: la musica di una marcia funebre dell'annuale processione della Settimana Santa a Taranto. Dall'oscurità emerge il volto della Madonna Addolorata – interpretata sempre da Mongelli – con il velo nero e il cuore trafitto in mano. Parla *in inglese* al pubblico: “*You stay all the year in this shit! Well now, in this fucking Week of Passion, you have the opportunity to have your catharsis.*” (“Vivete tutto l'anno in questo schifo! Ebbene, ora, in questa fottuta Settimana di Passione, avete l'opportunità di avere la vostra catarsi”). Terminata la processione, l'uomo e la donna tornano alle loro faccende.

Spesso, nel corso dello spettacolo si chiedono l'un l'altro se sia il caso di andarsene: “*Namma scè da quà!*” (nel dialetto locale). Però decidono di restare. Per trovare un po' di sollievo, si recano verso una delle spiagge in riva al mare. La donna raccoglie un polpo morto, ne districa i tentacoli e lo stringe al petto. La nuvola di fumo riappare, bloccando la luce del sole. Lì, sdraiati in costume da bagno, i due riflettono sul significato di catastrofe:

Ci fosse almeno una catastrofe! Andremmo a metterci là...ci ritroveremmo là tutti insieme lo stesso giorno, eeee, Muoriamo! Tutti insieme lo stesso giorno. E dopo magari ci intitolano anche una piazza, una strada, un angolo, un muro. E così, saremo finalmente A L T R O V E. E INVECE NO! Niente fine, niente catastrofe, tutti i giorni, everyday, piano, piano, *slow*, *VERY SLOW*.

Queste scene sono parte di uno spettacolo teatrale in cui la città di Taranto non è solo lo sfondo della narrazione di Mongelli, ma un personaggio a sé stante (vedi figura 1). Il titolo dell'opera dà un nuovo nome alla città: spostando l'accento sulla seconda "a" inventa così una nuova parola: *tarànto*. Come spiega Mongelli al pubblico, questa nuova parola è il significante di una specifica condizione che emerge dal monotono e lento processo di intossicazione, quello che lei chiama "la vita che salta tra i veleni." Durante lo spettacolo, che è stato presentato a Taranto presso il Crest/Teatro TaTà, situato a Tamburi (uno dei quartieri più inquinati della città), il pubblico ha avuto reazioni contrastanti.

Un' atmosfera di disagio generata dallo spettacolo rifletteva la grande tensione vissuta in quel periodo dalla città. Un anno prima, nel 2012, la fabbrica era stata sequestrata dalla magistratura. La città era segnata da forti proteste e manifestazioni, e il disastro ambientale in corso e la crescente esposizione a malattie anche mortali saturava i vari canali di informazione. Nello spettacolo teatrale, il rito annuale della Settimana Santa è infatti sovvertito sostituendo ironicamente l'"opportunità di catarsi" spirituale a un invito diretto alla catarsi nello spazio del teatro. Ma forse per il pubblico il dramma era troppo vicino, troppo reale. O forse era ancora troppo presto per essere rappresentato.



Fig. 2

Ho scattato questa fotografia di Isabella Mongelli a Coney Island (New York) nel luglio 2016, l'anno del nostro primo incontro (vedi figura 2). Lei aveva insistito perché la portassi lì: le ricordava l'atmosfera da luna park delle città costiere del Sud Italia. Era il giorno prima della sua ripartenza per l'Italia. Ci eravamo incontrate per caso a New York durante un laboratorio teatrale condotto dal drammaturgo e regista Richard Maxwell, una figura imprescindibile del teatro sperimentale newyorkese. In quell'occasione avevamo subito parlato delle sfide che gli artisti devono affrontare quando si misurano con le lotte ambientali in corso a Taranto. Fin da queste prime conversazioni, Mongelli mi ha esposto la sua posizione sull'argomento in modo chiaro: "Sai, non mi interessa tanto la solita retorica che circonda e avvolge quel luogo. Mi interessa il fatto che a Taranto lo Stato entra nella tua pelle, penetra sottilmente nelle tue cellule, fino a modificarle."

Avvicinando il suo lavoro, mi rendevo conto che questa "penetrazione dello Stato" non si limitava a una comprensione della dimensione biologica – cellulare – del corpo, tantomeno era ascrivibile semplicemente al concetto di "biopolitica", ovvero ai dispositivi di potere esercitati dallo Stato per condizionare i corpi⁶. Era chiaro che l'espressione si riferiva alle ferite materiali e chimiche che la fabbrica aveva inflitto agli abitanti di Taranto per generazioni. La pratica estetica dell'artista era infatti concentrata a descrivere la lenta invisibilità di questa crisi, e per questo non poteva essere letta solo attraverso il linguaggio esplicito della contestazione ("retorica"). Si tratta di una crisi *epidermica*, connessa ai sensi e alla percezione. Una crisi che poteva essere colta nei dettagli della vita quotidiana, nei segni della cultura popolare, nella trama di scene inquietanti, nelle superfici, negli atteggiamenti, negli affetti.

L'esplorazione sensoriale condotta da Mongelli sui paesaggi tossici di Taranto è segnata da un processo conoscitivo secondo cui ciò che è più familiare diventa estraneo. Questa prospettiva attivata dall'artista – quella dell'*estranea* – la avvicina incredibilmente alla figura dell'*etnografa*. Io stessa, infatti, avevo rappresentato *per* Mongelli quello stesso ruolo dell'*estranea* che lei aveva immaginato, interpretato, e incarnato anni prima. Quando mi trasferii a Taranto nel 2017 per il mio lavoro sul campo, Mongelli si era appena trasferita a Milano. Come molti, era costretta a un viaggio di 12 ore in treno per andare a trovare parenti e amici in Puglia. A volte prendevo lo stesso treno notturno, viaggiando però in direzione opposta, per andare a trovarla a Milano con lo zaino pieno di rape appena raccolte dall'orto di famiglia.

6 L'espressione usata da Isabella Mongelli a proposito della "penetrazione dello Stato nel proprio corpo" risuona inevitabilmente con la concettualizzazione di Michel Foucault, Giorgio Agamben (e altri autori) della "biopolitica", ovvero delle tecniche di governo impiegate dallo Stato moderno per esercitare il potere sulle popolazioni attraverso il dominio sulla "vita" e sui corpi.

Quando eravamo lontane, restavamo regolarmente in contatto telefonico. Mi inviava mappe dettagliate della mia nuova città adottiva da lei disegnate, con spazi non convenzionali da visitare, corse in autobus per le periferie della città, mercati nascosti e aree industriali dismesse in cui vagare. Mi esortava a immergermi in un tessuto cittadino da lei curato, e così facendo mi chiedeva frequentemente resoconti, dandomi approfondimenti tramite lunghi messaggi vocali Whatsapp, molto simili a monologhi, che ascolta-vo durante le mie numerose passeggiate in città. Era per me un'esperienza del tutto particolare di *audiovisione*, come l'avrebbe definita Michel Chion (Chion 2001). Simile a un film di cui io registravo con la mente delle immagini e sulle quali aggiungevo la sua voce durante le mie camminate – lei ignara di questo esercizio. Queste passeggiate sono tanti piccoli film onirici narrati da Mongelli, di cui non rimane nessuna traccia, se non nella mia memoria.

Per anni, questo dialogo ci ha portate a riflettere sui vari percorsi avviati grazie a questo complesso e consapevole gioco di specchi. Il mio sguardo da antropologa sulla città – inevitabilmente più distante ed estraneo del suo – le forniva quella materia viva di cui il suo lavoro fotografico e performativo su Taranto si nutrivà già ampiamente. La postura o lo sguardo dell'estranea era già presente e necessario come esercizio di percezione, come strumento di conoscenza, e come tecnica di protezione (come vedremo nella parte successiva di quest'articolo). Leggo infatti il lavoro fotografico e performativo di Mongelli, e la sua insistenza sul "punto di vista dell'estranea", come l'*accentuazione* di uno sentimento di straniamento espresso per *superare* il disagio di quella estraneità attraverso un'esperienza estetica condivisibile.

Approcciare la crisi ecologica tra estetica e politica

In una città afflitta dalla disoccupazione e dall'inquinamento dell'industria siderurgica, i modi di essere, le occupazioni e le forme di sostentamento economico sono continuamente contrapposti agli inarrestabili ritmi produttivi della fabbrica e al complesso status sociale che essa conferisce oggi ai suoi lavoratori. L'economia locale di Taranto si basa sulla monocultura dell'acciaio (Barca e Leonardi 2018). Fare qualsiasi altro lavoro, che sia pescare o dedicarsi alla pratica artistica o etnografica, significa non essere un operaio dell'acciaieria. Questa divisione binaria degli status riflette il modo in cui la città era stata polarizzata durante l'apice delle proteste del 2012 per la prevista chiusura della fabbrica: gli "operai" da una parte lottavano per il mantenimento del lavoro, i "cittadini" dall'altra lottavano per un ambiente più sano.

Questa polarizzazione riflette quella che Stefania Barca ha definito una "contraddizione ecologica", per cui la produzione industriale e la riprodu-

zione sociale/ambientale si scontrano, e la fonte di sostentamento economico e alimentare è anche, contemporaneamente, un ostacolo alla vita (Barca 2019, 2020). Questa “contraddizione” a Taranto comporta una distribuzione violentemente diseguale dell’esperienza sensoriale del luogo: le “viscere” del complesso industriale sono accessibili solo agli operai e rimangono quindi precluse agli esterni. Nel frattempo, i “cittadini” – sebbene isolati dalle fonti dirette di produzione e contaminazione – ne subiscono le conseguenze materiali e biologiche che si traducono spesso in malattie anche mortali. Per coloro che ne restano esclusi, la schiacciante presenza tossica della fabbrica viene percepita attraverso un insieme di segni sedimentati o intermittenti: polvere, ruggine, odori, emissioni fumose dalle ciminiere, che si levano verso l’alto evocando l’immagine di nuvoloni di natura ignota. Come antropologa, ero interessata a indagare le risposte creative degli artisti di Taranto come a porte d’accesso all’esperienza politica, percettiva e sensoriale della crisi ambientale.

Bisogna però ricordare che fin dagli anni ‘70-‘80 del Novecento, tanti sono gli esempi di interventi artistici nati in risposta alle problematiche ecologiche a Taranto. Gli intellettuali pugliesi iniziarono infatti a manifestare la necessità di interagire dialetticamente con l’industrializzazione della città, riferendosi alla fabbrica come al “mostro paradigmatico della nostra epoca”. Lamentavano che “sono molto pochi gli artisti operanti autenticamente in una dimensione culturale tecnologica, rimanendo la maggior parte ancora impegnati a ‘contemplare la natura’” (Marinelli 2012; Perfetti 1967). A differenza del dibattito attuale, in cui si insiste molto sul ruolo del naturale e del non-umano (Tsing 2015), è interessante vedere come negli scorsi decenni l’attenzione alla natura era invece percepita come una forma di depoliticizzazione dell’arte.

Gradualmente, il tema della fabbrica comincia a comparire nelle rappresentazioni visive, soprattutto nella pittura. Nel 1974, l’artista Alfredo Giusto scrive dell’importanza del ruolo degli artisti nel denunciare la fabbrica come luogo di morte. Nel suo testo, i “ritmi di lavoro disumani” e “l’aria tossica” sono considerati forme di violenza, “contro le quali [noi artisti] sentiamo il bisogno di impegnarci in senso culturale, politico e sociale, indipendentemente dal fatto che viviamo o meno dentro la fabbrica. Siamo tutti protagonisti della stessa tragedia” (Giusto 2011, p. 63). Le immagini che seguono riprendono due dipinti e una serigrafia dell’artista tarantino Nicola Andrace, realizzati tra il 1967 e il 1968 e incentrati sui temi del malessere umano e della protesta all’interno di uno scenario meccanico (vedi figure 3 a, b, c).



Figs. 3 a, b, c

In un'intervista, Andreace scrive:

[l'artista deve essere] il "lettore" del contesto storico nel quale vive e del quale capta, come un radar, segni visibili e latenti della trasformazione, che interpreta e filtra attraverso la propria personale sensibilità e la propria cultura [...] L'operatore artistico di oggi, fortunatamente, è stato demitizzato, non è più l'eletto, il predestinato, colui che attende l'ispirazione, ma è un uomo tra gli uomini, che vive e respira quotidianamente i problemi della realtà, quindi, denuncia, propone alternative, sensibilizza con il dialogo [...] gli altri uomini, per una presa di coscienza del proprio ruolo, del proprio valore, della propria dignità (Andreace 1995).

A Taranto, questo tipo di consapevolezza si rafforza negli anni 70, in seguito al movimento di arte sociale che si diffonde in tutta Italia. A partire da questo momento, le preoccupazioni ecologiche vengono trattate in modo più diretto; ad esempio attraverso l'effimero happening performativo *Taranto per una industrializzazione umana* (1971), che diventa un'occasione esplicita di contestazione.

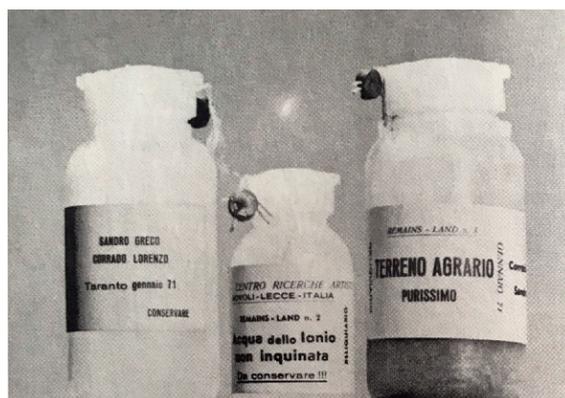


Fig. 4

In quell'occasione, centinaia di bottiglie di plastica furono disposte all'angolo tra via Giovanazzi e via D'Aquino (vedi figura 4). Erano tutte etichettate e sigillate con il piombo a certificarne il contenuto; le loro etichette recitavano: "Acqua dello Ionio non inquinata. Da conservare!!!", "Aria pura, non contaminata dallo smog" e "Terreno agrario purissimo del Salento". In un'intervista ad un quotidiano locale, gli artisti Sandro Greco e Corrado Lorenzo commentarono che queste "reliquie" costituivano "un discorso più efficace e incisivo di qualsiasi dissertazione accademica sugli inquinamenti!" (*Voce del Popolo*, 6 febbraio 1971).

Questi primi interventi a tema ecologico nella Taranto degli anni Settanta erano orientati verso una minaccia futura, come dimostrano gli archivi di terra e aria incontaminati che denunciano la necessità della loro "conservazione". Quarant'anni dopo, nel 2012, una giovane generazione di artisti si trova improvvisamente di fronte a una città animata dalle proteste e dalle mobilitazioni contro il disastro in corso, e l'arte è spesso usata come possibile reazione alla situazione. Per molti si tratta di una reazione inevitabile, anche se complessa. La traiettoria di Isabella Mongelli in quegli anni coglie questa tensione ponendola al centro del rapporto tra arte, intesa come ambito autonomo, e politica, intesa come azione diretta. Il nesso tra il lavoro degli artisti tarantini e la percezione quotidiana dei cittadini che esperiscono i paesaggi tossici può essere letto attraverso quella che Jacques Rancière ha definito la "politica dell'estetica". Con questa espressione Rancière descrive la "distribuzione del sensibile" nella città: una distribuzione della parola, del tempo e dello spazio che si impone agli individui in una data società, in base al posto che occupano e alla natura delle loro attività (Rancière 2000).

Per Rancière, ogni atto politico – sia sul piano collettivo che individuale – riguarda necessariamente una decisione che interessa l'aspetto del sociale, le forme di soggettività che ne emergono, e le modalità di esperienza messe in atto da chi lo abita. A Taranto, l'esperienza dello spazio è chiaramente mediata dalla vicinanza alla fabbrica, che è la principale fonte materiale delle alterazioni del mondo sensibile. Eppure anche in questo caso non tutti *vedono* e *sentono* la stessa cosa: i cittadini più esposti sono più consapevoli dei suoni e delle immagini della contaminazione industriale. Spostandoci dalla dimensione quotidiana alla pratica artistica, quello che m'interessa quindi è il modo in cui gli artisti hanno esplorato il campo della percezione non solo attraverso contenuti e linguaggi esplicitamente militanti, ma anche attraverso l'idea – particolarmente evidente nei contesti afflitti dal disastro ambientale – che il mondo delle sensazioni e delle apparenze sia un terreno privilegiato di lotta politica.

Risposte artistiche ad una crisi della presenza

Nella performance *Lo splendore del sole lo splendore di taranto i fichi d'india si sciolgono* presentata nel 2019 allo spazio ZTA di Napoli, Isabella Mongelli

recita un testo da lei scritto riprendendo la forma della tragedia greca. Durante la performance l'artista proietta sul muro la fotografia di un cielo al tramonto, in cui si intravedono in controluce alcuni accenni dell'Arsenale militare di Taranto – uno dei più importanti in Italia. Proponendo al pubblico questa immagine, la sua voce si concentra invece su quello che *non* si può vedere:

oltre quei pali c'era e c'è ancor più ampio un Arsenale, un'altra industria, quella che i ragazzi della tristezza siderurgica chiamano giustamente "Industria della Guerra". Il nostro sguardo però non ha mai potuto vedere oltre quel muro. Però non pensate che di notte nel nostro sonno e nei nostri sogni interagiamo tutti noi? (Mongelli 2019)

Emerge in coro una generazione più giovane, quella dei "ragazzi della tristezza siderurgica", che dà voce alle proprie "paure, speranze, domande e giudizi". È l'apparizione di un corpo collettivo che, in una città polarizzata dalla tragica scelta tra "lavoro" e "salute", può trovare un terreno comune solo nel regno dei sogni (e della performance). Nel coro si può cogliere una paura diffusa, aggravata da ciò che non è possibile vedere. Il "muro" a cui si riferiscono i ragazzi è il famoso "muraglione" di Taranto, un'imponente parete che per chilometri separa la città dalla vasta area militare, enclave che preclude ai cittadini la visione del mare in più punti della città. Nell'immaginario collettivo, l'area militare e l'acciaieria sono due regni (fatti e abitati da soggetti maschili) che sfuggono alla vista della maggior parte dei cittadini. In questo contesto, la pratica fotografica di Mongelli è rivolta ai dettagli e alle banali bellezze del quotidiano, che nelle sue opere sono diventate quello che definisco *performance dell'atto del guardare*.

Questa messa in scena di uno sguardo estraniato – dall'impossibilità di poter penetrare con gli occhi oltre il muro nella fabbrica e dal desiderio di distogliere da essa lo sguardo – è, a mio avviso, al centro dell'intero lavoro che Mongelli dedica a Taranto. Un lavoro che inizia con la serie fotografica e il video *Visions of Taranto* (2012) e si spinge radicalmente oltre nei lavori performativi successivi *Lido azzurro* (2012), *My personal tarànto* (2013), *Industrial Gran Tour* (2015), *Splendor Solis* (2018) e *Lo splendore del sole lo splendore di tarànto i fichi d'india si sciolgono* (2019). La sua pratica documentaria, che in fondo non si allontana mai dal mito e dalla dimensione onirica, si rapporta con la realtà della città, per prima cosa, attraverso il mezzo fotografico:

Decido di lavorare su Taranto perché sentivo una risonanza emotiva con il mio stato d'animo, e riesco a stare meglio fermando quelle immagini in delle fotografie... Così ho iniziato, senza deciderlo, a trasformare lo sconforto in un'opportunità, osservando e soffermandomi su ciò che c'era di unico, spe-

ziale e interessante in quella città che la gente solitamente definiva “posto di merda.”

E questo prima che il tema Taranto diventasse di moda tra gli operatori della riqualificazione urbana intrisi di vezzi artistici, che hanno iniziato poi a colonizzarla a proprio uso e consumo (prendendo ingenti finanziamenti pubblici). Nello stato di abbandono e di assenza di una “direzione artistica” da parte delle istituzioni, Taranto era in quel momento (2011-2013), se con coraggio si andava oltre il veloce stigma “posto di merda” e la depressione che ne derivava, un luogo non codificato che lasciava spazio e soprattutto aria ad uno sguardo triste sì ma fresco e capace di generare pensieri inediti. _

Quindi ho iniziato a notare delle cose interessanti e a fotografarle. Io non lo sapevo però che la fotografia era un filtro che poteva rendermi le cose più belle. Non realizzavo nemmeno che stavo facendo una ricerca su Taranto. Guardando queste immagini, sentivo non solo che creavo un archivio, ma che avevo in mano degli *oggetti*?⁷

Le “visioni” di Mongelli fanno parte di questo processo di osservazione della sua città natale. Catturano il modo in cui le fotografie cercano altre immagini, corpi o testi. Accennano al fantasmatico continuum temporale da cui sono state estratte. In un gesto di desiderio intrinseco, la fotografia rivela contemporaneamente ciò che nasconde: il momento precedente, quello successivo e quello che si trova fuori dal mirino. Le immagini che l'artista ha realizzato sono come tessere di un mosaico, ma il disegno a cui appartengono non corrisponde all'asse temporale da cui sono state estratte, bensì allo *spazio* di Taranto come corpo immaginario. Per Mongelli, questa pratica di osservazione del corpo della città va di pari passo con il processo della fotografia, che lei descrive come espulsione di un corpo estraneo:

Dal subire la realtà, iniziavo – attraverso lo sguardo, attraverso il mezzo fotografico – ad *intervenire* nella realtà, oggettivarla e a renderla esterna. È come un meccanismo di difesa psicologico: *un oggetto al posto di farti male dentro, lo metti fuori e ti fa meno male perché non fa più parte di te*. Rivedevo le foto e in qualche modo davano senso alla mia esistenza lì, alla mia presenza lì. L'oggettivazione ha a che fare con lo sconforto. Quando parlo della mia presenza lì, intendo la presenza a livello sociale, quella funzione sociale della mia presenza all'interno di quella realtà e di quella città. Non avevo alcuna funzione. Non contribuivo in nulla a quello stato di cose. Questa è spesso la condizione degli artisti. Poi ho deciso di lavorare sulla rappresentazione teatrale di Taranto. In *my personal taranto* ho lavorato molto sulla postura. Sull'attitudine dei personaggi, il loro corpo nello spazio. Ma le immagini sono arrivate prima. Un esempio pratico: c'era la fotografia di questa porta murata col cemento in modo molto grezzo (vedi figura 5).

7 Isabella Mongelli, intervista epistolare intervista (giugno 2020). Salvo diversa indicazione, i lunghi passaggi sono stati scritti da Isabella Mongelli nel contesto di questo scambio via mail.



Fig. 5

Le immagini di Mongelli andavano a contrastare la narrazione dei cittadini di Taranto che facevano, secondo lei, riferimento ad un senso di mancanza e assenza, come se qualcosa stesse chiaramente accadendo, ma fosse difficile da afferrare fino in fondo e far emergere nella mente. Mongelli spiega: “Il compito era quello di vedere cosa c’è in questo vuoto. Prendere il ‘nulla’ e dispiegarlo davanti a me. Quali sono le componenti di questo nulla? Ho raccolto queste forme, queste tracce. E, ad esempio da un’immagine che ad un occhio consapevole risulta una beffa, il nulla si trasforma in un’emozione, in questo caso in rabbia”.



Fig. 6



Fig. 7

Le fotografie sono infatti ricche di dettagli, che Mongelli chiama *tracce* (vedi figure 6 e 7). Alcune delle sue immagini mostrano effettivamente le tracce materiali della tossicità: la polvere, la ruggine, i colori alterati. Altre colgono i discorsi pubblici su di essa. “Quelle cozze vanno distrutte” – un titolo appassionato affisso su un’edicola annuncia la messa al bando di migliaia di cozze avvelenate, uno dei piatti tradizionali della città improvvisamente dichiarato pericoloso.

Per Mongelli quelle fotografie parlano di “sacche di realtà non codificate”. Ed è proprio questo il modo in cui Ernesto De Martino descrive l’esperienza di *spaesamento* della fine del mondo tramite quella che definisce famosamente “crisi della presenza”. Certamente, la particolarità dell’operazione di De Martino era mettere insieme materiali etnografici e casi di psichiatria clinica, anche se una sezione largamente trascurata de *La fine del mondo* riguarda lo studio di opere letterarie. I commentatori dell’edizione francese hanno cercato di spiegare perché De Martino avesse parzialmente rinunciato ad analizzare le opere letterarie. In particolare, per Daniel Fabre il rischio era quello di leggere l’arte e la letteratura in modo sintomatico, sottintendendo così la figura dello scrittore e dell’artista come patologiche.

Quei passaggi in De Martino si potrebbero rileggere ora come un suo tentativo di comprendere quale possa essere il rapporto estetico con la catastrofe. Se ne trovano accenni nel caso clinico del giovane contadino di Berna, affetto da delirio schizofrenico, che gli dà l’occasione per concepire il concetto di *spaesamento* (disorientamento nel mondo/paesaggio) e la necessità di un processo di *appaesamento* (recupero di questa perdita di presenza nel mondo). De Martino si soffermerà sull’esperienza del vuoto, attraverso Pierre Janet:

I sentimenti di vuoto così diligentemente analizzati da Janet, consistono nella perdita di autenticità di sé e del mondo, onde il fluire della vita psichica è accompagnato da una sensazione di estraneità, di artificialità, di irrealtà e di lontananza, che colpisce sia il corso dei propri pensieri, sentimenti e azioni, sia la esperienza della realtà oggettiva (persone, eventi, cose, situazione) (De Martino [1959] 2017, p. 98-99).

Scavando più a fondo nella letteratura psichiatrica, De Martino mostra come questo rapporto tra il sé e il mondo renda la vita quotidiana intrisa dal “suo oscuro alone semantico [che] è vissuto come attesa catastrofica, l’universo è un universo in tensione” (De Martino [1965] 2019 p. 162). Forse il “senso di vuoto” concettualizzato da Janet riguarda effettivamente l’esperienza dei disturbi psichiatrici. E se invece fosse il mondo stesso a essere patologico – come nel caso di Taranto, il cui ambiente rappresenta una continua minaccia materiale – e gli artisti fossero semplicemente dei “radar”, per dirla con Andrace, che lo rendono palpabile?

Immagini incarnate: dall’artista all’antropologa

Nel lavoro di Isabella Mongelli, il passaggio dalla fotografia al teatro potrebbe essere pensato in termini di tensione tra il visibile e l’invisibile. Con questo assunto non intendo che il teatro, al contrario della fotografia, le permettesse di percepire l’invisibile. Piuttosto mi sembra importante il *passaggio* dall’immagine al corpo, dalle immagini catturate con il mezzo fotografico alla rappresentazione teatrale, dall’atto solitario del guardare alla condivisione di una presenza corporea. Un simile passaggio in “quella realtà” era avvenuto durante la sua performance *Industrial Gran Tour* (2015) in un pullman gran turismo da 55 posti durante il festival Puglia Showcase organizzato dal Teatro Pubblico Pugliese. Come una guida turistica, l’artista parlava a un microfono collegato all’impianto audio del pullman, descrivendo il paesaggio industriale ad un gruppo di passeggeri increduli.

“L’idea era di creare un presidio di presenza” ha detto Mongelli descrivendo la performance. Presidio – termine militare di origine latina (*praesidium*), che indica un luogo occupato e difeso – è un’espressione che, come recita il dizionario Treccani, “all’inizio del XXI secolo è stata sempre più utilizzata per definire alcune azioni spaziali altamente simboliche che, attraverso l’uso non convenzionale del luogo, veicolano contenuti socio-politici, soprattutto a uso dell’opinione pubblica”. Presidio è una parola che ho sentito molto spesso a Taranto, soprattutto quando artisti e attivisti davano valore alle piccole azioni, agli incontri, al concetto di “difendere il forte”, di *stare*, di resistere, di occupare fisicamente lo spazio, anche se in pochi. Questa idea

ritorna anche nella seguente fotografia apparsa sui social in cui dei giovani occupanti di uno spazio ex-militare (vedi figura 8).



Fig. 8

Quest'idea dello *stare* rimanda anche a quella che Vito Teti ha definito “restanza”, ovvero la necessità di rimanere nel luogo di origine con l'idea di rigenerarlo radicalmente (Teti 2022). Da qui la dimensione corporea del teatro – affine a quello *stare* implicito al presidio – può essere allora interpretata come un modo per rimediare alla “crisi della presenza”. Per produrre e manifestare tramite la pratica performativa del corpo la trasmutazione dell'*assenza* in *presenza*. *My personal taranto* è infatti una rievocazione delle fotografie che Isabella Mongelli aveva scattato al suo ritorno a Taranto nel 2012. Le scene che ha creato per lo spazio della performance sono state ricavate da motivi e dettagli delle immagini che ha raccolto. Partendo dall'immobilità di queste immagini, l'artista intendeva “riportare” queste scene nel reale, nel qui ed ora dello spazio condiviso del teatro.

Nel passaggio dalla fotografia al teatro, si creano stratificazioni mimiche di stampo warburghiano: la *pathosformeln* della Madonna in lacrime contiene in sé i fantasmi di tutte le prefiche della tradizione del lamento, che attraverso di lei viaggiano fino alle sponde devastate delle acciaierie mediterranee. Tuttavia, per Mongelli la “tristezza siderurgica” non emerge solo dall'immagine della madre in lutto. È anche un affetto nato da una porta murata:

Nello spettacolo, l'immagine di una porta murata si traduce in un atteggiamento passivo che io associo ai film di Roy Anderson, questo atteggiamento nordeuropeo, con le braccia a penzoloni. È una postura corporea nel teatro. Taranto era come questi personaggi di Anderson e Richard Maxwell. Parlano di un vuoto esistenziale. Braccia a terra. Vedo questa porta murata e ha un

impatto violento su di me. Vedo questa cosa e mi commuovo. Questa commozione contemplativa è alla base del mio attivismo. Questo essere *al cospetto di qualcosa*.

Che tipo di “attivismo” è la contemplazione di una porta murata? La studiosa Sianne Ngai vede nella “potente impotenza” (“*powerful powerlessness*”) di Bartleby una modalità di resistenza che si manifesta nell’impulso estetico stesso (Ngai 2004). Nel teatro, la porta si traduce in un “atteggiamento”, una postura in cui gli assi del Nord e del Sud sono stati invertiti attraverso lo spirito violento dell’industrializzazione. Elementi della realtà sono stati trascinati dalla crudeltà delle fotografie allo spazio teatrale. Uno dei tanti cani randagi della città, trasformato in cane robot con testa mobile, si fa strada nel teatro. I titoli dei giornali diventano voci acusmatiche che risuonano nello spazio della performance. Una porta ha trovato il suo corrispettivo nei film di Roy Anderson e nei suoi personaggi del “Nord Europa,” o in quello che è stato definito il tono “impassibile” (“*deadpan*”) dei corpi svuotati delle opere di Richard Maxwell.



Fig. 9

Questo distacco ironico operato dall’artista emerge dalle continue contraddizioni che scaturiscono dalla geografia teatrale/tragica di Taranto. Le fotografie di Isabella Mongelli catturano queste contraddizioni, questa tensione che innesca insieme risate e angoscia. Alcune delle sue immagini sono così cariche di forza dialettica da avermi attirato fisicamente lì a svolgere un lavoro etnografico.

La fotografia sopra riportata è scattata nel cimitero di Taranto, dove Mongelli ha catturato la sconvolgente giustapposizione dei “morti tra le ciminiere” (vedi figura 9). In primo piano si vedono le fotografie incorniciate dei defunti collocate sulle tombe – quella generazione che forse aveva contribuito e creduto nel progetto di modernizzazione – che fissano l’obiettivo,

e sullo sfondo le ciminiere della fabbrica, visivamente riconoscibili. “C'è tutto lì dentro”, mi ha riferito l'artista: “I morti, le polveri inquinanti depositate sulle tombe – che non sono lasciati in pace neanche da morti – gli altiforni in attività”.

Mentre Isabella, come artista, porta queste fotografie nello spazio teatrale, rievocando e incarnando le immagini di fronte al pubblico come per “riportarle” in vita, io come *etnografa* sono stata spinta dalle loro possibilità ontiche, sono “entrata” nel cimitero per due anni con l'obiettivo di raccogliere le esperienze vissute da coloro che lavorano in un luogo in cui la contaminazione ha completamente stravolto la funzione del lutto (Pisapia 2020).

Conclusion

Nel corso di questo saggio, aiutata dalla voce di Mongelli, ho proposto un quadro analitico e concettuale in cui le intuizioni di un'artista forniscono all'antropologa nuove categorie concettuali per comprendere un territorio così complesso come quello di Taranto. Esemplificativa della complessità di questa città è la sua eccessiva esposizione mediatica, che se da un lato ha dato grande visibilità al disastro ambientale, dall'altro ha paradossalmente continuato a lasciare l'esperienza quotidiana dell'inquinamento in uno stato di invisibilità. Attraverso il dialogo prolungato con Isabella Mongelli, maturato dallo studio del suo lavoro fotografico e performativo, oltre che dalle lunghe e ripetute interviste, ho cercato di ripensare la tradizionale posizione etnografica dell'“informatore”. Isabella Mongelli è una cittadina di Taranto la cui storia di vita e la cui percezione sono sicuramente forgiate dallo spazio socioeconomico e culturale in questione; eppure, adottando strategie di “straniamento” attraverso la fotografia e la performance, il suo approccio si avvicina molto a quello dell'antropologa o della critica culturale.

Questo sforzo metodologico può essere interpretato come un possibile tentativo di decolonizzare le immagini ormai consolidate del “Sud avvelenato” recuperando nuove “visioni” fornite da quegli stessi artisti e critici del Sud Italia che contribuiscono attivamente ai discorsi globali sulla crisi ecologica e sull'antropocene. Il lavoro performativo e fotografico di Isabella Mongelli ci invita a ripensare con attenzione e a diversi livelli, l'esperienza della crisi ecologica per come vissuta attraverso i sensi. Una crisi la cui ombra si proietta su quelle che Mongelli chiama “tutte le taranto del mondo”, e che tuttavia si esprime attraverso intonazioni, tinte e odori culturalmente localizzati, dove anche il cambiamento di un accento su una “a” può farci immaginare un mondo radicalmente diverso.

Bibliografia

- Alliegro, E. V., (2020) Il monitoraggio ambientale come “dispositivo” politico e “costruito” socioculturale. Una proposta interpretativa e operativa a partire dalla città di Taranto, *Archivio antropologico mediterraneo*, Anno XXIII, 22, 1.
- Alliegro, E. V., (2020) *Out of Place Out of Control. Antropologia dell'ambiente-in-crisi*, Roma, CISU.
- Andreace, N., intervistato da De Mitri, G., (1995), *Nicola Andreace, Immagini perdute/immagini ritrovate. Percorsi documentary antologici d'arte/1957-1994*, 1995.
- Barca, S., Leonardi, E., (2016), Working-Class Communities and Ecology: Reframing Environmental Justice around the Ilva Steel Plant in Taranto (Apulia, Italy), in Shaw, M., Mayo, M., eds., *Class, Inequality and Community Development*, Bristol, Policy Press, pp. 59-75.
- Barca, S., (2019), *Ecologie politiche del presente-* [Online] Consultabile all'indirizzo: <https://www.ecologiepolitiche.com/percorsi/approfondimenti/ecologia-operaia/> (Data di accesso: 11 novembre 2022).
- Castaing-Taylor, L., (1996), Iconophobia, *Transition*, 6, 69.
- Chion M., (2001), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- Corona, G., (2012), *The Problem of Waste Disposal in a Large European City: Garbage in Naples*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press.
- Davis, H., Turpin, E., (2014), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* Open Humanities Press.
- De Martino, E., ([1965], 2019) *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- De Martino, E., ([1959], 2017), *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- Gribaudo, G., Images of the South, (1996) in Forgacs, D., Lumley, R., eds., *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 72-88.
- Iovino, S., (2016), *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, London, New York, NY: Bloomsbury.
- Marinelli, G., (2012), *Taranto fa l'amore a senso unico. Esperienze artistiche nei primi anni dell'Italsider*, Lecce, Argo.
- Massimo G., (2011), ed., *La ragione poetica, la ragione sociale. Alfredo Giusto 1965-1979*, Milano, Chimienti Editore.
- Mongelli, I., (2019), “Lo splendore del sole lo splendore di taranto i fichi d'india si sciogliono,” *Epidemia 02: “L'urlo dell'asino di Michael Taussig e altre storie da Taranto 2*, pp. 48-60.
- Morton, T., (2012), *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press.

- Morton, T., (2009), *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ngai, S., (2004), *Ugly Feelings*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Nixon, R., (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press.
- Perfetti, M., (1967), Dimensione tecnologica dell'arte visive, qui ed ora, Acquaviva, G., a cura di, *Taranto 67*, Rapporto Industria.
- Pisapia, J. (2020), Visioni di polvere. Lutto, lavoro e bonifica nel cimitero di Taranto, Bonifacio, V., Vianello, R., a cura di, *Il Ritmo dell'Esperienza: Nove Casi Etnografici per Ripensare l'Etnografia dei Conflitti Ambientali*, Padova, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.
- Rancière, J., (2000), *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La fabrique.
- Stevenson, L., Kohn, E., (2015), Leviathan: An Ethnographic Dream, *Visual Anthropology Review*, 31, 1, pp. 49-53.
- Seremetakis, N., (1996), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago, University of Chicago Press.
- Taussig, M., (2020), *Mastery of Non-Mastery in the Age of Meltdown*, Chicago, University of Chicago Press.
- Tsing, A. et al., (2017), eds. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Tsing A., (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Teti, V., (2022), *La restanza*, Torino, Einaudi.