



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata
(FISPPA)

Corso di Laurea Magistrale in Psicologia Sociale, del Lavoro e della Comunicazione

Tesi di Laurea Magistrale

**Rappresentare la violenza ambientale invisibile: il ruolo
del cinema**

Representing invisible environmental violence: the role of cinema

Relatore

Prof. Adriano Zamperini

Laureanda: Anika Mazza

Matricola: 2055455

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

| | |
|--|-----------|
| Introduzione | 3 |
| 1 Violenza invisibile | 5 |
| 1.1 Violenza ambientale, violenza lenta e disuguaglianze ambientali | 6 |
| 1.2 Contaminazione ambientale cronica | 8 |
| 1.3 Invisibilità | 9 |
| 1.4 Sé e ambiente | 11 |
| 1.5 Violenza come violazione dell'integrità | 13 |
| 1.6 Contesto sociale e comunità contaminate: le vittime | 15 |
| 1.7 Psicologia sociale nelle questioni di violenza ambientale | 17 |
| 2 Il ruolo del cinema | 19 |
| 2.1 Il ruolo del racconto | 19 |
| 2.2 Dare visibilità ai disastri invisibili: mostrare agli spettatori | 21 |
| 2.3 Lo spettatore al cinema | 23 |
| 2.4 Cinema come testimonianza | 24 |
| 2.5 Tossicità nel cinema italiano | 26 |
| 2.6 La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario | 28 |
| 2.7 Psicologia sociale, contaminazione ambientale e cinema: problemi metodologici e prospettive teoriche | 31 |
| 3 Analisi filmica: il caso dell'ex Ilva di Taranto | 35 |
| 3.1 Introduzione | 36 |
| 3.2 Obiettivi | 37 |
| 3.3 Materiale | 38 |
| 3.4 Metodo | 39 |
| 3.5 Risultati | 40 |
| 3.5.1 "Il pianeta acciaio" e la celebrazione del progresso | 40 |

| | |
|---|-----------|
| 3.5.2 “La svolta: le donne contro l’Ilva” un caso di epidemiologia popolare | 45 |
| 3.5.3 “Ilva: a denti stretti” cause ed effetti della violenza invisibile | 53 |
| 3.5.4 “Tara” un ritorno al mito della natura | 60 |
| 4 Discussione | 69 |
| Conclusione | 79 |
| Bibliografia..... | 83 |
| Ringraziamenti | 91 |

Introduzione

“Il mondo esterno ha bisogno che lo raccontiamo per avere esistenza” (Celati, 1989, p.126). Siamo immersi in infinite narrazioni di ciò che ci circonda, racconti che assumono ruoli molteplici, dalla comprensione della condizione umana alla creazione di una rappresentazione di noi stessi. Spinti dal desiderio umano di vivere una realtà coerente, integra, costruita e con un capo e una coda, immaginiamo storie modellate intorno a un punto di vista e indirizzate a uno o più destinatari. Storie raccontate e incorniciate in quadri d’interpretazione che variano anche a seconda del mezzo scelto per trasmetterle. Il cinema si inserisce nella cornice delineata come strumento per portare alla luce una realtà sociale che proprio grazie alla rappresentazione narrativa mostrata sullo schermo diviene reale. Come una lente di ingrandimento sulla quotidianità rende visibile e conferisce un significato al mondo circostante. È la narrazione stessa quindi a donare realtà all’ambiente esterno e alle sensazioni all’interno delle persone e, come suggerisce Monica Seger (2017), può aprire uno spazio per la contemplazione, la comprensione e la risoluzione di problemi. Narrare ciò che è accaduto e ancora accade intorno a noi ci permette di conoscere e comprendere, di trasmettere consapevolezza, di stimolare un pensiero critico e di reagire e agire. Quando il soggetto della narrazione non può essere osservato o percepito sono proprio la modalità e la prospettiva con cui si sceglie di narrarlo a plasmare la sua esistenza. L’invisibile si intrufola inconsapevolmente nelle nostre vite ed è tramite il racconto che lo rendiamo tangibile. Così la violenza ambientale lenta, che si manifesta in modo graduale con conseguenze disperse nello spazio e nel tempo, viene catturata e mostrata tramite una sua rappresentazione. Il cinema in particolare si erge come potente mezzo per rendere visibili i disastri ambientali invisibili. Un cinema di denuncia sociale capace di sensibilizzare e ispirare azioni di cambiamento, verso una cittadinanza attiva.

La psicologia sociale assume allora un ruolo cruciale nel mettere in luce la contaminazione ambientale cronica, spostando la narrazione sulle vittime e le comunità colpite. Valentina Petrini (2022), cresciuta a Taranto nei pressi dell’ex Ilva, nel suo libro inchiesta *Il cielo oltre le polveri* focalizza la narrazione sul punto di vista delle persone che hanno subito i danni fisici e psicologici provocati dall’industria, tramite un’analisi approfondita delle persone coinvolte con l’industria. In un’intervista alla figlia

dell'ufficiale sanitario¹ Alessandro Leccese, che già prima della costruzione del polo siderurgico ne denunciava le conseguenze nefaste, le parole pronunciate rimarcano il rilievo che assume il punto di vista con cui si osserva una medesima situazione: “papà invece era un medico, non si occupava di economia. Sapeva fin da subito che ci sarebbero stati presto i primi effetti delle emissioni sulla popolazione: l'aumento di tumori, per esempio”. Se nella prospettiva dell'economia la narrazione si concentra esclusivamente sulle opportunità lavorative e di progresso, nell'ottica medica e psicologica il focus è individuato nelle conseguenze fisiche e psicosociali sulle persone. È proprio il caso rappresentativo dell'ex Ilva di Taranto che verrà preso in esame nel seguente elaborato, tramite l'analisi di documentari che ne delineano la storia e l'attualità.

La seguente narrazione parte da un'esplorazione della violenza lenta nell'ottica di una sua peculiare caratteristica: l'invisibilità. Una violenza che si ripercuote sull'ambiente sotto forma di sostanze tossiche che dilagano inosservate e che colpisce indiscriminatamente. Una violenza che riguarda ognuno di noi e deve essere presa in considerazione. Come si può quindi rappresentare un fenomeno invisibile? Come mostrare il punto di vista delle vittime? Come si possono risvegliare gli spettatori passivi per spronarli verso una cittadinanza attiva e consapevole? Per rispondere a queste domande si è scelto di esplorare il potenziale ruolo del cinema.

¹ Organo periferico del Ministero della sanità in ambito comunale

1 Violenza invisibile

I disastri tecnologici che colpiscono l'ambiente dilagano in modo lento e silenzioso, così la contaminazione chimica agisce senza essere vista e percepita, portando con sé danni fisici e psicologici. Una violenza che lo psicologo sociale Zamperini (2023) analizza tramite una prospettiva che si focalizza sull'invisibilità, si tratta infatti di un fenomeno che non può essere percepito con i sensi ma che ci circonda costantemente. Se da un lato le vittime sono invisibili perché non sono in grado di percepire il pericolo e riconoscere i sintomi, d'altro canto sono anche gli stessi perpetratori ad agire nell'ombra. Infine, si tratta di una violenza invisibile ai cittadini, a cui viene attribuito il ruolo di spettatori che non hanno modo di interagire e scoprire l'esistenza e l'entità dei danni e dei traumi per le vittime e per le comunità che vivono i territori contaminati. Si impone in questo frangente come necessario uno spostamento dello sguardo verso un'invisibilità che deve essere resa visibile, l'opinione pubblica deve essere risvegliata, soprattutto in virtù di una questione che riguarda non solo coloro che si trovano nelle zone contaminate, ma chiunque abiti il pianeta terra.

L'ambiente che ci circonda è infatti inevitabilmente in continua interazione con il nostro corpo, umano e ambiente formano un binomio inscindibile e in costante scambio. Le sostanze tossiche rilasciate nell'ambiente, che si diffondono nell'acqua, nell'aria e nel suolo, sono così in grado di penetrare anche nei nostri corpi. Questo rende necessaria una regolamentazione non meramente volta a intromettere dei limiti soglia concependo corpi e ambienti come entità distinte. Riconoscendo l'esperienza congiunta di sé e ambiente si possono prendere maggiori precauzioni e tenerne conto nello studio della contaminazione.

In una visione estesa del sé e degli ambienti di vita, si introduce anche il discorso della violenza come violazione dell'integrità introdotto da Bufacchi (2005), per cui si sottende un ampliamento del livello interpersonale a un livello anche materiale. Una violenza che si riversa sulle comunità e sugli individui ha conseguenze intrusive e destrutturanti, causando una violazione dell'integrità persona-ambiente.

La psicologia sociale si inserisce in questo contesto per mettere in luce le questioni ambientali di disastri human-made agli occhi delle collettività e per porre l'attenzione sulle preoccupazioni, i bisogni, gli interessi e i diritti delle vittime e comunità

colpite.

1.1 Violenza ambientale, violenza lenta e disuguaglianze ambientali

La violenza ambientale può essere analizzata da molteplici punti di vista: dal conflitto tra gruppi umani per il controllo delle risorse naturali, all'attuazione di politiche ambientali che possono risultare violente per le persone, fino alla violenza secondaria della natura stessa che si manifesta sotto forma di terremoti, tsunami, ondate di caldo o uragani, causati dal degrado ambientale del pianeta. Si considerano anche i danni diretti inflitti all'ambiente dall'essere umano che mettono a rischio la sua stessa sopravvivenza (Lee, 2016).

La strada della violenza ambientale include azioni quali saccheggiare le risorse della terra, riallocare le risorse lontano dalle aree vulnerabili che più ne avrebbero bisogno, promuovere un'ecologia falsa o superficiale, ostacolando le informazioni sulla reale situazione ambientale critica in cui ci troviamo, non confrontarsi con lo stato delle cose, che i paesi ad alto reddito causano la maggior parte dei cambiamenti climatici e i paesi a basso reddito ricavano i minori benefici ma ne subiscono le conseguenze peggiori (Lee, 2016). In questo scenario le discipline ambientali sono chiamate a indagare sugli impatti specifici di tali politiche socioeconomiche, le quali fanno il possibile per sostenere un sistema globale che perpetua disuguaglianze e privilegi in maniera diseguale (Zamperini & Menegatto, 2021). L'influenza che esercitiamo (come modello di sviluppo) sull'ambiente può infatti portare all'estinzione della nostra stessa specie e solo la coscienza umana può determinare se continueremo a perseguire la strada della violenza o se cambieremo il nostro comportamento (Lee, 2016).

Si inserisce in questo contesto anche la *slow violence* analizzata da Rob Nixon (2011) nel libro *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. La violenza lenta si manifesta in modo graduale e invisibile, disperdendo le conseguenze nel tempo e nello spazio, in contrasto con altri tipi di violenza che sono spettacolari e istantanei. Ne sono il risultato lo scioglimento della criosfera, la deforestazione, l'inquinamento dei territori, l'acidificazione degli oceani, le conseguenze radioattive dei conflitti armati, i cambiamenti climatici e altri disastri ambientali (Zamperini & Menegatto, 2021).

Nel proporre la violenza lenta Nixon si appoggia al contributo di Galtung (1969), il quale ha espanso il concetto di violenza al di là della mera interazione fisica diretta tra

persone, includendo la nozione di "violenza strutturale". Quest'ultima si riferisce alla sofferenza generata dalle condizioni sociali diseguali e dalla capacità distruttiva che possono avere (Davies, 2018). In questa prospettiva è doveroso sottolineare come coloro che vivono in zone di povertà siano maggiormente esposti ai disastri ambientali. L'inquinamento colpisce coloro che ne sono meno responsabili, le sfide climatiche restano intrappolate all'interno di conflitti politici, sociali ed economici, creando così un vincolo indissolubile tra inquinamento ambientale e problematiche sociali (Oppermann, 2015). Le principali vittime di questa violenza lenta si possono infatti identificare in persone prive di risorse e che vivono in condizioni di povertà, si costruisce infatti su un fondamento di disuguaglianza sociale. Citando DeLillo in *Rumore Bianco* (1985/2014):

La società è strutturata in maniera tale che sono le persone povere e prive di istruzione a soffrire l'impatto più grave dei disastri naturali, nonché di quelli prodotti dall'uomo. Chi vive nei bassopiani subisce le alluvioni, chi vive nelle baracche subisce gli effetti di uragani e tornadi (Pag. 138/139).

Fra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 sorge il campo degli studi delle disuguaglianze ambientali. Come movimento sociale e programma di ricerca, unisce le tradizionali questioni di giustizia sociale, come diritti civili, uguaglianza e accesso alla salute con le questioni ambientali (Davies, 2018). Secondo gli attivisti per la giustizia ambientale sono le comunità povere, operaie e di colore ad essere maggiormente esposte all'inquinamento delle sostanze tossiche, rendendo la violenza lenta un fattore chiave. Tali disparità non esistono solo in termini di probabilità di esposizione, ma anche di esiti associati all'esposizione, le persone affrontano da un lato i rischi ambientali e dall'altro la discriminazione sistemica (Couch & Coles, 2011).

L'obiettivo è anche di sfidare le ipotesi delle organizzazioni ambientaliste mainstream, dei leader aziendali e dei funzionari governativi secondo cui le comunità povere, operaie e minoritarie si preoccupano più della disponibilità di posti di lavoro nell'industria che del contatto con sostanze tossiche e dei rischi per la salute associati alle attività industriali (Downey & Van Willigen, 2005).

1.2 Contaminazione ambientale cronica

L'espressione "contaminazione ambientale cronica" (*chronic environmental contamination*) è volta a rappresentare l'esperienza di vivere in un'area nella quale sostanze pericolose note o percepite sono presenti e persistenti nel tempo a livelli elevati. Le sostanze inquinanti si possono trovare nell'aria, nell'acqua o nel suolo ed è fondamentale sottolineare che tale contaminazione, che può essere chimica o radiologica, è stata individuata come il risultato di processi industriali e pertanto *human-made*. Si identificano all'interno di tale definizione sia eventi che hanno avuto luogo in passato che circostanze che sono tutt'ora in atto (Couch & Coles, 2011). Nella cornice più ampia dei disastri ambientali, che si compone sia di disastri naturali che tecnologici, possiamo includere la contaminazione a lungo termine all'interno dei disastri industriali o tecnologici, quindi perpetuati per mano umana (Zamperini, 2023). A differenza dei disastri naturali sui quali abbiamo una "mancanza di controllo", nel caso dei disastri tecnologici si ha una "perdita di controllo". Inoltre, la consapevolezza da parte delle vittime che il disastro è stato causato per mano umana e non per "volontà divina" li porta a sviluppare sentimenti di sfiducia e rabbia verso coloro che sono percepiti come responsabili (Edelstein, 1988). Le vittime sono casuali, le conseguenze invisibili e ad andamento lento, diffuse nello spazio e nel tempo. I disastri ambientali possono essere concepiti come fenomeni sociali poiché sono la causa di uno sconvolgimento nella quotidianità per le comunità che vivono il territorio colpito; infatti, la perdita del controllo e della sicurezza che l'agente intrusivo provoca a livello delle comunità, delle famiglie e dei singoli genera situazioni di stress collettivo (Zamperini, 2023).

Rachel Carson (1962/ 2023) nel libro *Silent Spring* descrive la capacità umana di alterare la natura, facendo particolare riferimento alla contaminazione cronica:

Il più allarmante assalto, fra tutti quelli sferrati dall'uomo contro l'ambiente, è la contaminazione dell'aria, del suolo, dei fiumi e dei mari con sostanze nocive e talvolta mortali. Questo inquinamento è, nella maggior parte dei casi, irreparabile; le sequenze di reazioni da esso scatenate, sia nel mondo che deve alimentare la vita, sia nella vita stessa dei tessuti, sono per lo più irreversibili, in questa contaminazione ormai universale dell'ambiente, gli agenti chimici diventano sinistri, e non sempre noti, coadiutori delle radiazioni nel trasformare la natura reale del mondo – la natura reale della vita (p. 24).

La crescente dipendenza delle società da sostanze chimiche che vengono prodotte e rilasciate nell'ambiente si situa all'interno dell'attuale epoca geologica, che viene definita con il termine "antropocene" per via dell'impatto geologicamente rilevante e in continua crescita delle attività umane sull'ambiente. La conoscenza insufficiente dei potenziali effetti negativi e della gravità delle possibili conseguenze ha rappresentato e tutt'ora rappresenta una minaccia per la salute umana e la biodiversità in generale (Karlsson et al., 2020). Composti chimici pericolosi, che non sono prodotti dalla natura, vengono liberati nell'ambiente, inquinando aria, acqua e terreno (Crutzen, 2006). Il "naturale" intatto e incontaminato da scorie umane è ormai impossibile da incontrare, mentre siti contaminati che traboccano di oggetti di plastica, petrolio, rifiuti radioattivi e tossine chimiche sono sempre più diffusi e la salute di chi vive il territorio è messa in pericolo (Yaeger, 2008). Nell'antropocene, l'esposizione a qualche forma di tossicità è una parte inevitabile e necessaria della vita quotidiana (Davies, 2018). È quindi essenziale indagare e analizzare i contaminanti ambientali a cui siamo esposti, le loro proprietà e le loro interazioni con i sistemi biologici (Karlsson et al., 2020).



Figura 1 Zona industriale e portuale di Ravenna (a cura dell'autrice)

1.3 Invisibilità

Nelle società contemporanee sono sempre più presenti i contaminanti invisibili, ovvero sostanze che sono impossibili da percepire con i propri sensi: non le si può

vedere, non si possono annusare e nemmeno assaggiare, non è possibile toccarle o udirle (Zamperini, 2023). Da questo risulta l'impossibilità per i cittadini di determinare se e quando sono stati esposti, spesso non sanno nemmeno se il territorio in cui vivono è contaminato, se le sostanze nocive sono penetrate nei tessuti dei loro corpi e in che quantità e infine se la dose assorbita è pericolosa (Vyner, 1988). I cittadini che vivono in territori contaminati sono così "ambiguamente condannati a morte" (DeLillo, 1985/2014, p. 178). La possibilità di una localizzazione epidemiologica e geografica è resa difficile dalla lenta secrezione delle sostanze tossiche, che permette all'inquinamento di essere diffuso e non riconosciuto (Davies, 2018). È principalmente nel fattore "tempo" che si può identificare la realizzazione dell'ambiguità, la cronicità della contaminazione, per cui le conseguenze dannose sono differite nel tempo e nello spazio, crea distanza e incertezza tra il pericolo e le persone potenzialmente colpite (Murphy, 2013).

Edelstein (2003) evidenzia come sia impossibile rispondere alle domande sulla causa, l'estensione e la storia dell'esposizione, quali: da quanto tempo viene rilasciato il contaminante? Quali aree e persone sono interessate? Qual è la durata nel tempo? Perché c'è stata la contaminazione? Perché non è stata scoperta precedentemente? A che livelli si è manifestata? Attraverso quali vie potrebbe essere avvenuta l'esposizione? Così come alle domande sulle conseguenze della contaminazione: quali sono i potenziali rischi sulla salute in base alla forma, durata e quantità? I sintomi esistenti si possono attribuire al rilascio? Quali saranno le conseguenze future? Entro quali tempistiche e latenza? Ci saranno degli effetti cross generazionali? Gli impatti sono prevenibili o trattabili? Saranno riconosciuti come conseguenze dei contaminanti?

Un contaminante ambientale è considerato medicalmente invisibile se causa malattie che siano almeno per un periodo o in un determinato momento impossibili da percepire dallo sguardo dei cittadini o dall'occhio di un medico professionista (Vyner, 1988). Il periodo che intercorre tra l'esposizione al contaminante e la rilevazione clinica delle conseguenze mediche è identificato come il periodo di latenza, da cui deriva la *latency invisibility* (Vyner, 1988). Alcune malattie che derivano da sostanze chimiche o radiazioni non sono immediatamente sintomatiche ed è impossibile per i medici stabilire se c'è stata l'esposizione e se si evolverà in una malattia (Zamperini, 2023). Un'altra forma di invisibilità medica è l'invisibilità eziologica, ovvero quando i sintomi e le malattie non sono direttamente attribuibili al contaminante che le ha causate. In questo caso

può essere determinata sia dalla mancanza di consapevolezza dell'esistenza del contaminante sia dalla mancata conoscenza del legame tra il contaminante e conseguente malattia (Vyner, 1988). Un altro fenomeno che può essere analizzato è l'ambiguità diagnostica, in questo caso non si tratta di invisibilità e quindi impercettibilità, come nei due casi precedenti, ma di situazioni in cui non si ha la possibilità di identificare i sintomi somatici come conseguenze di un determinato evento (Zamperini, 2023).

Zamperini (2023) racconta di un'invisibilità che pervade anche il triangolo della violenza: perpetratore – vittima – spettatore, infatti la mano del perpetratore, così come il pericolo per le vittime e i danni e traumi agli occhi degli spettatori sono invisibili.

1.4 Sé e ambiente

In psicologia il motore del comportamento è sovente stato identificato all'interno della persona, a partire dallo studio della mente, che individua gli atteggiamenti come riflesso dell'interiorità governata da bisogni, emozioni, motivazioni e pensieri, passando per l'attenzione delle neuroscienze al cervello e infine l'affermarsi dell'interesse per il genoma. L'idea che emerge e che è stata predominante in molti contesti psicologici è quindi che corpo e ambiente sono sistemi separati e che l'attività mentale risiede nell'individuo, identificata come qualcosa di intimo e privato (Zamperini, 2023). È infatti consuetudine separare e distinguere i corpi dagli ambienti, se al corpo viene anteposto il pronome possessivo “mio” per indicare un senso di proprietà e appartenenza, l'ambiente mantiene il semplice articolo “il”. Tramite questi segnali linguistici vengono separati ontologicamente in due categorie distinte, rimarcando ulteriormente il confine tra interiore ed esteriore (Kroll-Smith & Lancaster, 2002). Questa separazione tiene comunque conto del continuo scambio che si verifica tra interno ed esterno, riconoscendo che l'ambiente e l'individuo si influenzano reciprocamente e l'attività mentale è pur sempre concepita come un'elaborazione ed interpretazione di stimoli esterni (Zamperini, 2023).

Ciononostante, il principio separazione che affiora da questo scenario è portatore di diversi problemi, infatti il corpo umano non presenta barriere sicure e inespugnabili, l'attività mentale non è confinata esclusivamente all'interno dell'organismo, ma si estende anche nell'ambiente circostante. Fissare dei confini certi e definitivi risulta difficile, il corpo è rappresentato da un insieme dinamico di componenti, sia interne che esterne, per cui si crea un'interazione e un'interconnessione mutevole con l'ambiente. È

quindi sempre più evidente come l'ambiente agisca attivamente e in modo significativo sul comportamento, diventando un co-protagonista partecipe (Zamperini, 2023). I territori, che rappresentano gli ambienti fisici più presenti occupati dagli esseri umani, mostrano come un setting fisico può svolgere un ruolo importante nel guidare i processi comportamentali, cognitivi ed emotivi (Meagher, 2019).

In una dimensione ecologicamente situata si può analizzare il significato di una co-esperienza sé e ambiente, fondamentale soprattutto nello studio della contaminazione industriale e per la regolamentazione del rilascio di sostanze chimiche (Zamperini, 2023). Kroll-Smith e Lancaster (2002) criticano a tal proposito il “paradigma del rischio”, in grado di modellare le discussioni sulle sostanze chimiche tossiche e sulla salute sulla base della separazione ontologica tra corpi e ambienti. Assumendo infatti una distinzione categorica tra le due entità, le autorità preposte alla regolamentazione possono consentire la produzione, l'utilizzo e il rilascio di sostanze inquinanti fino a determinati valori soglia, al di sotto dei quali gli elementi tossici nell'ambiente non influirebbero negativamente sugli individui (Kroll-Smith & Lancaster, 2002). Zamperini (2023) evidenzia la problematicità di una visione di questo tipo, secondo cui sarebbe possibile contaminare acqua, aria e suolo lasciando inalterati gli organismi e l'epidermide sarebbe in grado di costituire una difesa dalle intrusioni ambientali.

Nancy Langston (2010), nel suo libro *Toxic Bodies*, dove analizza gli effetti dell'ormone sintetico dietilstilbestrolo (DES) sui corpi femminili, capovolge infatti una prospettiva di questo tipo, ponendo l'accento su come le sostanze chimiche tossiche siano in grado di attraversare i confini tra specie e tra generazioni, alterando non solo i nostri ecosistemi interni ma anche i più ampi ecosistemi che ci circondano. La studiosa esamina inoltre le conseguenze dovute ai prolungati tempi di esposizione, spesso più critici rispetto alle concentrazioni elevate, andando così ad intaccare il principio dei valori soglia. Nel campo della tossicologia, infatti, il tempo e quindi la durata dell'esposizione, è il fattore che determina il livello di danno corporeo che una sostanza tossica può provocare (Murphy, 2013).

Nancy Langston (2010) parla di “corpi tossici” facendo riferimento ai corpi come ecosistemi interni e non come entità isolate, le sostanze tossiche rilasciate non si disperdono nell'ambiente ma entrano nella catena alimentare, accumulandosi nell'acqua e nel suolo. Il corpo tossico racconta quindi una storia, diviene un testo per narrare l'intreccio

tra le pratiche culturali, le decisioni economiche e politiche, i processi naturali e storie di giustizia, salute ed ecologia, i corpi sono dunque testi che raccontano vissuti “natural-culturali” (Oppermann, 2015). Il corpo si fa testimone di storie di salute e malattia, è segnato da sostanze chimiche presenti nell’aria, nell’acqua e nel terreno, i cambiamenti nel corpo riflettono le trasformazioni negli ambienti di vita (Zamperini, 2023). Stacy Alaimo (2010) parla di memorie materiali, riferendosi alle autobiografie di persone che provano a trovare la propria identità tramite l’analisi dei luoghi da loro vissuti e delle sostanze chimiche che hanno attraversato quegli ambienti così come i loro corpi, influenzando la loro salute psichica oltre che fisica.

Esseri umani e ambiente fisico formano quindi un binomio inscindibile, organismi e ambienti sono prodotti da un processo coevolutivo, da un lato gli animali si adattano all’ambiente e dall’altro adattano l’ambiente, inoltre ereditano gli ambienti come ereditano i geni (Meagher, 2019). Il concetto di *transcorporeità* di Stacy Alaimo (2010) riassume tale punto di vista, sottolineando come “umano” e “ambiente” siano inevitabilmente interconnessi. Interessante in tal proposito la descrizione di DeLillo (1985/2014) della contaminazione a lungo termine, che invade i corpi e si tramanda tra generazioni nel seguente passaggio: “quella morte sarebbe penetrata, filtrata nei geni, avrebbe fatto la sua comparsa in corpi non ancora nati. Si muovevano come in un alone di polvere lunare, ingombranti e traballanti, prigionieri del concetto di natura del tempo” (Pag. 141).

1.5 Violenza come violazione dell’integrità

La percezione del concetto di violenza in ambito psicosociale può variare tra una visione più limitata, che la considera come mero atto di “forza fisica” e una definizione più ampia che la interpreta come una “violazione”. È significativo distinguere e analizzare in modo indipendente i due tipi di violenza poiché gli atti di forza fisica possono in alcuni casi comportare una qualche forma di violazione oppure avvenire senza che nulla o nessuno venga violato e allo stesso modo una violazione non impone inevitabilmente atti di forza fisica (Bufacchi, 2005). Per estendere la visione della violenza a una definizione più ampia di un mero atto di forza fisica eccessiva o distruttiva ma meno esteso di una violazione dei diritti o violenza strutturale, che va ad includere anche altri fenomeni, quali la discriminazione e la povertà, Vittorio Bufacchi introduce il concetto di

“violazione dell’integrità” di oggetti, persone o animali, che definisce la violenza come un attacco a un’entità preesistente che viene distrutta o danneggiata (Zamperini, 2023). L’integrità a cui allude può riferirsi a situazioni divergenti che possono includere sia la demolizione materiale di una casa che un atto di violenza fisico o psichico nei confronti di una persona.

Tale prospettiva sulla violenza implica una visione che può essere definita estesa o distribuita del sé, che si amplia da un livello solamente interpersonale a un livello anche materiale. È una violenza che sottende una visione sistemica del modo di concepire l’articolazione del sé negli ambienti di vita (Zamperini & Menegatto, 2021). William James, cogliendo l’importanza dei legami emotivi con persone e cose nel processo di costruzione dell’identità, pone le basi per una visione integrata degli elementi dell’ambiente fisico nell’autodefinizione delle persone (Zamperini & Menegatto, 2021). James nella sua fondamentale opera *The principles of psychology*, già nel 1890 analizza la sottile linea di demarcazione tra ciò che viene comunemente chiamato *io* e ciò che viene espresso come *mio*, secondo l’autore che i nostri sentimenti e azioni siano rivolti a noi stessi o a cose che percepiamo come nostre la reazione è la stessa. Il sé di una persona è quindi considerato, nel senso più ampio possibile, come l’insieme di ciò che può chiamare *mio*, di tutti gli elementi che gli provocano le stesse emozioni: un senso di successo ed esaltazione quando c’è crescita e prosperità e un senso di sconforto nel caso di declino ed estinzione, con intensità diversa in base all’elemento considerato. A questo proposito James (1890) suddivide il sé empirico in sé spirituale, sé sociale e sé materiale. L’esistenza empirica di un individuo comprende infatti oltre alla struttura corporea, che può essere sia potenziata, per esempio tramite dispositivi tecnologici che decorata con elementi estetici, anche una componente extracorporea che include da un lato i beni personali, ovvero tutto ciò che appartiene all’individuo come animali, case e terreni, automobili e altri elementi che ognuno sente come propri e dall’altro lato le relazioni sociali, ossia le persone a cui si è legati, quali amici, genitori, figli, partner, colleghi (Zamperini, 2023). Secondo questa prospettiva la persona e l’ambiente fisico vengono intesi come un’unità, si può pertanto prendere in considerazione la violenza in relazione ai disastri ambientali. La violenza è per la comunità e l’ecosistema dell’individuo intrusiva e destrutturante, passando attraverso l’ambiente ha effetti non solo fisici ma anche psicologici sulle persone che vivono il territorio, e viene vissuta come una vera e propria

violazione dell'integrità persona-ambiente (Zamperini & Menegatto, 2021).

Bufacchi (2013) enfatizza a questo proposito il valore delle narrazioni in prima persona, secondo l'autore infatti l'epistemologia della testimonianza dei vissuti di violenza esperiti di prima mano sono uno strumento necessario per comprendere la violenza e un funzionale antidoto contro il perpetrarsi delle ingiustizie. Per la vittima, inoltre, è fondamentale essere ascoltata e creduta per poter iniziare a ricostruire un senso di sé, andato distrutto dall'atto di violenza subito, e per reintegrare la propria integrità che è stata violata (Bufacchi, 2013). Le vittime di violenza, in particolare nello scenario di incertezza e invisibilità che contraddistingue i disastri ambientali, sentono la necessità di accertare la verità dell'accaduto e ricevere un riconoscimento pubblico. Si prestano ad aiutare nella ricostruzione degli eventi e a raccontare le proprie esperienze personali di disagio e sofferenza, si offrono quindi come testimoni, motivati da una sete di giustizia e verità (Zamperini, 2023).

Zamperini (2023) parla a tal proposito di vittimizzazione secondaria, riferendosi all'elevata probabilità che le aspettative di giustizia siano mortificate e che le persone, dopo essersi metaforicamente denudate raccontando i propri vissuti più intimi e personali, esperiscano ulteriori situazioni stressanti, provando sentimenti di delusione, rassegnazione e disperazione.

1.6 Contesto sociale e comunità contaminate: le vittime

Il termine comunità viene utilizzato, in sociologia, per definire un insieme di persone che, oltre a vivere lo stesso territorio, sono legate tra loro da alcuni fattori, quali la lingua, l'economia, la politica, la religione. Si distingue dalla società poiché in quest'ultima i rapporti sono regolati da leggi e contratti, nelle comunità invece le relazioni si basano su sentimenti di coesione e appartenenza (Cuzzolaro & Frighi, 1991). Le aree residenziali che si trovano all'interno o in prossimità di una zona identificata come esposta a inquinamento vengono riconosciute come comunità contaminate. Una volta scoperta la minaccia tossica dai residenti di un determinato territorio, si creano le basi per un'identità condivisa, in grado di definire la comunità, anche nei casi in cui il contesto politico, geografico o sociale possa differire (Edelstein, 2003). Una testimonianza tratta da *Preghiera per Černobyl'* esplicita tale definizione: "Noi condividiamo una stessa memoria... Uno stesso destino. Al contrario, in qualsiasi altro posto si vada, siamo degli estranei"

(Aleksievič, 1997 citato in Zamperini, 2023, p.68). Gist e Lubin (1989) sostengono che essendo un disastro naturale un evento a livello di comunità, con conseguenze psicologiche e sociali, è necessario un approccio orientato esplicitamente alla comunità. In particolare, nel caso dell'inquinamento tossico, si può affrontare con la scienza dei cittadini, la resistenza delle comunità e campagne di giustizia ambientale (Davies, 2018). Gli effetti psicosociali e le conseguenze sulla salute mentale che seguono la prolungata esposizione al pericolo nella quotidianità delle comunità non sono da sottovalutare o da reputare meno rilevanti delle conseguenze biomediche (Zamperini & Menegatto, 2021).

Da un punto di vista psicosociale le problematiche sorgono sia per quanto riguarda l'avvenuta o possibile esposizione sia per le modalità che la società utilizza per indirizzare le complicazioni nel tempo (Edelstein, 2003). L'equilibrio psicologico dei cittadini che vivono i territori contaminati è infatti ulteriormente compromesso nel caso di un diniego sociale da parte dei governi, degli industriali e delle aziende sanitarie. Anche i rapporti con gli operatori sociosanitari, che sono spesso segnati dalle scarse conoscenze dei possibili danni causati dai disastri ambientali, possono gravare sulla salute psicologica dei residenti. Inoltre, essere sottoposti a processi di colpevolizzazione, ad esempio per stili di vita considerati poco sani, può causare maggiore stress (Zamperini, 2023).

Quando avviene un disastro naturale, come uragani, terremoti o alluvioni, l'impatto iniziale è violento e immediato, uno scenario che presenta morti e distruzioni significative nel momento in cui avviene ma che dopo essersi verificato si dirige verso un futuro rassicurante e riparatore. I cittadini si sostengono tra di loro aiutandosi, le autorità giungono sul posto per proclamare la fine del disastro per iniziare un ritorno alla normalità, i volontari si presentano motivati e pronti ad aiutare le persone che si sono ritrovate casualmente in tale situazione, creando così delle comunità terapeutiche (Freudenburg, 1997).

In uno scenario di contaminazione cronica invece si fatica a trovare un consenso per quanto riguarda la pericolosità percepita della situazione, creando così una comunità corrosiva, in cui la collettività non risulta più coesa e aumentano i sentimenti di insicurezza e precarietà. I residenti si dividono, sulla base dell'età, la composizione del nucleo familiare e la condizione occupazionale, in minimizzatori (pensionati senza figli piccoli, con case di proprietà e che hanno spesso lavorato nelle fabbriche accusate) e allarmisti

(giovani sposati con figli e con appartamenti in affitto) (Zamperini, 2023). In una comunità corrosiva le vittime possono sperimentare una vittimizzazione secondaria, per cui viene attribuita loro la colpa della situazione in cui si trovano, in mancanza di qualcuno da accusare. Le autorità si comportano in modo evasivo e sembrano più preoccupate alla burocrazia che a offrire una reale assistenza alle vittime (Freudenburg, 1997). Le comunità non hanno un ritorno alla situazione antecedente, l'accaduto rimane e si incorpora per andare a creare una nuova realtà, dove l'ambiente come era conosciuto e percepito viene perso, a tal proposito si parla di "lutto culturale" (Fenoglio, 2006).

1.7 Psicologia sociale nelle questioni di violenza ambientale

"Una vita non è una cartella clinica" (p.119), così Bruner (2002) evidenzia l'importanza delle storie, la narrazione in comune, il racconto della guarigione, l'ascolto del paziente, o in questo caso della comunità, l'aspetto psichico, oltre a quello biologico. Si introduce in questo contesto anche la medicina narrativa di Rita Charon (2006), un'integrazione, tramite lo sviluppo di competenze narrative, della sensibilità alle dimensioni emotive o culturali, di un impegno etico, di una riconosciuta sintonia con i pazienti come persone e non come malati.

Quando il territorio è violato, maltrattato e degradato le comunità che lo vivono e lo percepiscono come parte della propria soggettività e quindi del proprio benessere sono ferite. La rete sociale è percossa dai danni psicologici, che si estendono ad amici, colleghi e familiari. L'invisibilità e la cronicità della contaminazione ambientale compromettono il carattere ordinato e sicuro delle comunità e delle case, generando disagi e traumi (Zamperini & Menegatto, 2021). In questo contesto va ad inserirsi la psicologia sociale, che insieme ad altre discipline quali la psicologia di comunità, clinica, giuridica e politica, può risultare fondamentale per portare attivamente la collettività a conoscenza della violenza ambientale industriale. Tale ruolo fondamentale può essere svolto tramite una ridefinizione del concetto di violenza in senso ecologico, una valutazione degli impatti sulla salute mentale e del declino della qualità di vita nelle comunità contaminate (Zamperini & Menegatto, 2021). La contaminazione ambientale cronica ha infatti un forte impatto non solamente sulla salute fisica, ma incide in modo significativo su ansia, stress, sintomi depressivi e disturbo da stress post traumatico (Schmitt & Sullivan, 2022).

2 Il ruolo del cinema

Tramite un approccio multidisciplinare, formato dall'intersezione tra cinematografia, psicologia sociale ed ecologia, si analizza il ruolo del cinema come strumento di testimonianza sociale e come mezzo di rappresentazione della violenza ambientale invisibile. Si esplora il potere delle narrazioni nel plasmare la percezione umana e nella costruzione della realtà. Il racconto cinematografico permette di portare alla luce e mostrare una tossicità che, oltre ad essere invisibile ai sensi, si oppone alla rappresentazione, svelando un fenomeno complesso e ambiguo come la contaminazione cronica. In questo scenario si inserisce il cinema italiano, che tra gli anni Sessanta e Settanta ha proposto un cinema di impegno civile acclamato internazionalmente (Di Giorgi, 2004) e che oggi, rifacendosi a tale tradizione, affronta questioni sociali e culturali di attualità, offrendo testimonianze significative.

Tra le tematiche sociali e politiche affrontate si trova la sfida di rappresentare l'invisibile dei disastri ambientali. Utilizzando forme del linguaggio cinematografico come i mezzi di compensazione² e gli espedienti di montaggio si riesce a mostrare sullo schermo ciò che non si può osservare a occhio nudo nell'ambiente. Il cinema svolge allora un ruolo civico, di denuncia, nel tentativo di risvegliare la pubblica opinione e rendere partecipi gli spettatori, proponendosi come strumento di sensibilizzazione e cambiamento sociale.

2.1 Il ruolo del racconto

Secondo il teorico e scrittore Gianni Celati (1989) “il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza” (p.126). Con questa frase si stabilisce una relazione tra luoghi e persone che, secondo Monica Seger (2017), funziona in entrambe le direzioni: osserviamo e raccontiamo il mondo affinché possa esistere e, allo stesso tempo, per mantenere un senso di *agency*³ e dare un significato a ciò che si trova intorno a noi ed è in costante cambiamento. Traduciamo quindi ciò che sappiamo

² I mezzi di compensazione vengono definiti da Schoonover (2013) come modalità per suggerire piuttosto che rappresentare come il tossico influisca sull'ambiente. Cfr. capitolo 2.6 *La rappresentazione delle sostanze tossiche nel documentario*

³ Con *agency* si intende la capacità descritta da Bandura di influenzare intenzionalmente il proprio funzionamento e le circostanze della vita per agire in un contesto sociale generando un cambiamento

del mondo esterno in racconto - *knowing into telling* -, modellando l'esperienza umana secondo strutture di significato (White, 1980). Questo dà luogo a un processo di "costruzione della realtà" che secondo Bruner (2002) plasma l'ambiente circostante e gli conferisce un titolo di realtà, pur essendo talmente rapido e automatico da sfuggire alla nostra consapevolezza. L'impulso di narrare è infatti inevitabile e la maestria nel raccontare storie è così radicata nelle persone da sembrare un talento naturale (White, 1980).

Le narrazioni giocano pertanto un ruolo centrale sia nella creazione della nostra rappresentazione di noi stessi che quella del mondo ed è proprio tramite le storie che una cultura è in grado di offrire ai suoi membri dei modelli di identità e di capacità di azione (Bruner, 2002). Ogni società produce, trasmette e conserva tramite i racconti ciò che viene percepito come reale dai suoi membri, si tratta di una forma di costruzione sociale che non ha nessuna valenza oggettiva ma è frutto di mediazioni, codificazioni e trasmissioni che permettono di dare una valenza simbolica a oggetti ed eventi (Giacomarra, 2014).

L'esperienza e i ricordi sono organizzati sottoforma di racconti, che rappresentano una versione della realtà che non dipende dalla verifica empirica o dalla correttezza logica ma dalla convenzione e dalla necessità narrativa, arrivando a raggiungere solo la "verosimiglianza" (Bruner, 1991). Gli eventi e le parti in cui si articolano vengono selezionati dall'autore della narrazione, che enfatizza, ordina od omette elementi in base alla logica narrativa sottostante, fornisce in tal modo un punto di vista specifico e un quadro interpretativo, indicando cause ed effetti, anche se talvolta implicitamente (Giacomarra, 2014). Le persone riescono così a modellare le narrazioni a proprio vantaggio, a conferirgli una prospettiva e un destinatario ontologico e politico (Bruner, 2002).

Tramite il linguaggio gli esseri umani riescono a trasformare l'esperienza interpersonale vissuta, formata da sentimenti, percezioni, sensazioni e cognizioni, in una rappresentazione separata e distinta della stessa (Ammaniti & Stern, 1991). Il racconto si trasforma poi in un "investimento di senso" e non una mera descrizione della realtà, va infatti oltre alla rappresentazione oggettiva degli eventi, concentrandosi sulla spiegazione, catturando legami tra cause ed effetti e svelando una logica narrativa capace di determinare la presentazione e l'interpretazione degli avvenimenti (Giacomarra, 2014). Una capacità caratteristica degli esseri umani è infatti quella di vivere nel mondo della realtà e contemporaneamente in un mondo simbolico distaccato in grado di ampliare le

potenzialità adattive e comunicative (Ammaniti & Stern, 1991).

I racconti possono essere descritti come una forma di interazione sociale, sono infatti sempre rivolti ad un interlocutore, che sia presente o assente, personalizzato o indefinito, e danno origine a sentimenti ed emozioni (Zamperini, 2023). Inoltre, la maniera in cui le persone si raccontano la propria vita arriva persino ad influire sul loro modo di viverla (Bruner, 2002).

Tramite il racconto di storie riusciamo a venire a patti con l'incomprensione della condizione umana e la soperse che la vita ci riserva (Bruner, 2002), ma come possiamo raccontare qualcosa che non percepiamo direttamente tramite i sensi? Qualcosa che non possiamo assaggiare, toccare, vedere o sentire come la contaminazione ambientale? (Seeger, 2017).

2.2 Dare visibilità ai disastri invisibili: mostrare agli spettatori

Le rappresentazioni sociali sono presenti ogni volta che incontriamo e conosciamo persone, oggetti o situazioni; infatti, si impongono a noi con lo scopo di trasformare qualcosa di sconosciuto, inconsueto o ignoto in qualcosa di familiare (Moscovici, 2005). È compito della psicologia sociale, secondo Moscovici (2005), studiarne l'impatto, l'origine e le proprietà.

Tramite la teoria delle rappresentazioni sociali si può analizzare la relazione tra le informazioni che circolano in una società e le idee che si formano nelle menti delle persone (Jaspal & Nerlich, 2012). In questo processo di trasmissione e mediazione svolgono un ruolo essenziale i media e il cinema, si tratta infatti di mezzi in grado di fornire strumenti concreti e familiari ai cittadini, per permettergli di comprendere fenomeni complessi, astratti e ambigui (Olausson, 2011). Anche in ambiti specifici sono state analizzate per scovarne il possibile impatto: nel contesto della contaminazione cronica, le rappresentazioni sociali hanno il potenziale di trasformare e dare senso a un fenomeno ambientale oscuro e invisibile, che origina dal dominio scientifico (Jaspal & Nerlich, 2012).

Nell'attuale epoca dell'antropocene, dove i rifiuti sono presenti in ogni luogo, la loro rappresentazione sociale ne consente la negazione, sono nascosti e non visibili, la "cultura dei rifiuti" ne permette l'abbondanza e l'occultamento (Schoonover, 2013). In questo scenario si inserisce il cinema che riesce ad inquadrare ciò che nella vita quotidiana decidiamo di ignorare, ciò che rimane inosservato perché non viene visto o non viene

guardato è attraente per la macchina da presa, proprio per il rifiuto generalizzato a guardare in tale direzione (Kracauer, 1960). In un passaggio de' *l'Autobiografia di uno spettatore* lo scrittore Italo Calvino (2010) descrive il cinema come una lente capace di mostrare la quotidianità su cui abitualmente non ci si sofferma:

Non c'è un mondo dentro lo schermo illuminato nella sala buia, e fuori un altro mondo eterogeneo separato da una discontinuità netta, oceano o abisso. La sala buia scompare, lo schermo è una lente di ingrandimento posato sul fuori quotidiano, e obbliga a fissare ciò su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi (p.18).

In una rappresentazione cinematografica realistica sono quindi mostrati apertamente i rifiuti nell'inquadratura, senza occultarli o perfezionarli, sono semplicemente presentati per quello che sono (Rushing, 2020). In questo scenario è però fondamentale fare attenzione alla distinzione tra rifiuti e sostanze tossiche. Non focalizzandosi su tale differenza si corre infatti il rischio di confondere agli occhi dello spettatore la spazzatura con la tossicità: mentre i cumuli di immondizia sono adatti alla rappresentazione cinematografica, le sostanze tossiche sono difficilmente rappresentabili (Rushing, 2020). Se i rifiuti sono per definizione ciò che nascondiamo, ciò che non vogliamo guardare, si contrappongono a una realtà tossica che non possiamo vedere poiché invisibile, impossibile da catturare con la macchina fotografica o da osservare a occhio nudo (Schoonover, 2013).

Il ruolo del cinema è allora quello di trovare gli espedienti per rivelare ciò che è normalmente inosservato, troppo piccolo per essere visto (Kracauer, 1960). Cercando di affrontare la grande sfida rappresentata dal raccontare qualcosa al di là della portata della percezione umana o al di fuori di una temporaneità definita (Seger, 2017). Le invisibili sostanze tossiche e gli apparentemente innocui paesaggi contaminati possono allora essere rivelati ai cittadini usando come mezzi di diffusione film e documentari (Zamperini, 2023). Essendo però il tossico inaccessibile alla registrazione visuale, la documentazione fotografica e filmica deve trovare dei mezzi di rappresentazione compensativi per mostrare l'invisibile agli spettatori (Schoonover, 2013). La violenza lenta, graduale e invisibile, con conseguenze disperse nello spazio e nel tempo, descritta da Rob Nixon (2011) non si presta infatti a essere filmata nel modo in cui si riesce a riprendere una violenza spettacolare e istantanea.

Il racconto ha la potenzialità di dare un senso a ciò che accade, di stabilire dei nessi, di ordinare cronologicamente gli eventi e di definire cause ed effetti. Nel caso della violenza ambientale si può creare una narrazione cinematografica che mostra, tramite degli espedienti di montaggio e la velocizzazione di una temporalità cronica, la presenza di entità impercettibili e ambigue, ovvero le radiazioni e la tossicità chimica, eventi che sono allo stesso tempo potentemente reali (Seger, 2017). Tramite le storie, che sono capaci di emozionare, imporre una prospettiva e trasmettere una percezione della realtà, si riesce a donare visibilità pubblica agli avvenimenti e a plasmare le aspettative per gli eventi futuri (Zamperini, 2023).

2.3 Lo spettatore al cinema

Le percezioni degli spettatori possono modificarsi in seguito alla visione di un film? Secondo Culloty & Brereton, (2017) le riflessioni e considerazioni generate da questa esperienza svolgono un ruolo importante nella formazione dell'opinione pubblica inerente ai disastri ambientali. I film hanno infatti il potenziale di coinvolgere emotivamente lo spettatore, andando a superare la distanza che è tipicamente imposta dagli scritti scientifici (Grubba, 2020). Pertanto, il cinema rappresenta una nuova forma di testo pedagogico pubblico che non riflette semplicemente sulla cultura ma contribuisce alla sua costruzione. Il potere e la pervasività che caratterizzano tale arte fanno riflettere sull'impatto che può avere sugli atteggiamenti e l'orientamento delle persone verso gli altri sociali e le circostanze della loro stessa vita (Giroux, 2011).

Attraverso il cinema si possono trasformare dunque i testimoni passivi in osservatori consapevoli, impedendo loro di chiudere gli occhi e rimanere indifferenti di fronte alle problematiche sociali (Kracauer, 1960). Il ruolo dei film dedicati alla questione ambientale non è infatti di imporre un programma politico ma di introdurre uno spazio pubblico dedicato al dibattito (Monani & Rust, 2013). Le preoccupazioni delle vittime e dei cittadini, trascurate dal discorso politico ed economico dominante, possono trovare così uno spazio di espressione (Cubitt, 2005). Film e documentari si dimostrano come validi mezzi per una sensibilizzazione e una creazione di spazi di consapevolezza sui disastri ambientali (Okpadah, 2022). Gli spettatori possono intercettare nelle questioni sociali affrontate dalla cultura cinematografica un legame con la vita pubblica, che stimola il loro senso di agency e permette di riscoprire spazi culturali che si mostrano come

fonti di conoscenza e dialogo critico (Giroux, 2011). Se riesce a farsi strada ed integrarsi nel discorso pubblico la prospettiva delle vittime, tramite la voce delle comunità e del sapere locale, può essere trasmessa una conoscenza consapevole capace di rendere familiare una contaminazione ambientale invisibile. L'opinione pubblica può così essere risvegliata, promuovendo la consapevolezza negli spettatori e andando a formare un maggiore senso di responsabilità, promuovendo la riduzione della tolleranza verso i disastri ambientali (Zamperini, 2023). Tramite le narrazioni si rende reale la contaminazione, se ne offre una rappresentazione, aprendo spazi per la contemplazione e la comprensione, si presenta l'opportunità di conoscere e di agire, acquisendo una maggiore consapevolezza e stimolando risposte critiche (Seger, 2017).

Il ruolo della grande narrativa secondo Bruner (2002), è proprio quello di scovare i problemi, non si pone infatti come obiettivo di insegnare a risolverli ma piuttosto di offrire una riflessione sulla condizione umana. Allo stesso modo la missione del cinema è di indurre gli spettatori a porsi delle domande, di provocare una riflessione e una presa di coscienza, di interrogarsi sulla vita, sulla società e sul mondo (Morin, 2018/2021). Si adopera per introdurre tematiche rilevanti nella conversazione pubblica, riportando ideologie e valori al centro del dialogo, collegando i discorsi privati con la vita pubblica (Giroux, 2011). In questo scenario lo spettatore assume il ruolo di mediatore, veicolando il messaggio in un contesto sociale in cui può innescare meccanismi di reazione che possono tradursi in partecipazione attiva (Angelone, 2011).

2.4 Cinema come testimonianza

Il cinema introduce tematiche sociali e politiche nella vita pubblica, fungendo da testimone dell'attualità. Le parole con cui il regista Francesco Rosi (2005) esprime la sua visione del cinema con l'obiettivo di un racconto sociale, sono utili a comprendere questo aspetto:

Ho sempre creduto nella funzione del cinema come denuncia e come testimonianza di realtà, e come racconto di storie attraverso le quali i figli possano conoscere meglio i padri e trarne insegnamento per un giudizio in cui la Storia costituisce il riferimento. (p. 399)

Il film, come la pittura, la musica, la letteratura e il ballo, dispone dei mezzi per diventare un'arte e non rappresenta una mera riproduzione della realtà (Arnheim, 1932)

e in quanto opera d'arte, riferendosi ad una realtà indistinta, ovvero il contesto complessivo dei fenomeni sociali, quali la filosofia, la politica, la religione, l'economia, è in grado di caratterizzare un'epoca (Mukařovský, 1971). Il cinema offre infatti agli spettatori una prospettiva nuova del mondo a loro familiare (Culloty & Brereton, 2017). Non riflette o registra lo stato delle cose per come sono percepite dal senso comune, non si limita a imitare e continuare quello che definiamo "realtà", ma la costruisce e ripresenta le sue immagini attraverso i codici, le convenzioni, i miti e le ideologie della sua cultura, attraverso le pratiche specifiche di significazione del mezzo aggiunge qualcosa di nuovo e insiste nel rendere visibile l'invisibile (Kracauer, 1960; Turner, 1988). Il film lavora sui sistemi di significato della cultura da cui è prodotto, il regista rinnova, riproduce e riguarda i repertori di rappresentazioni disponibili al suo interno per creare qualcosa (Turner, 1988) e arriva ad influenzare anche gli altri mezzi di comunicazione, i comportamenti individuali e collettivi, le idee del mondo e del reale, i modelli formativi e di apprendimento e la costruzione di identità che perdurano nel tempo influenzando intere esistenze (Frezza, 2019). L'opera d'arte funge così da mediatore tra l'autore e la collettività (Mukařovský, 1971). Il cinema rappresenta, dato il declino della vita pubblica per cui si disperdono le questioni sociali tra le relazioni di mercato, la commercializzazione e la privatizzazione, uno dei mezzi rimasti a disposizione per collegare le esperienze personali, la politica e la vita pubblica a questioni sociali più ampie (Giroux, 2011).

Un film emblematico del cinema come testimonianza della realtà è *Le mani sulla città* (1963) diretto da Francesco Rosi. Trattando un tema di attualità dell'epoca, gli anni del boom economico e dello sviluppo edilizio, mostra la realtà sociale e il contesto storico del paese, è il regista stesso a definirlo un film didattico e pedagogico, che si pone l'obiettivo di spiegare al pubblico i meccanismi politici e di potere. Come forma pedagogia pubblica il film riesce a combinare intrattenimento e politica e ad affermare la memoria pubblica (Giroux, 2011). Gli "attori improvvisati" all'interno del cast nel film di Rosi sono persone che portano avanti le battaglie rappresentate anche nella vita fuori dallo schermo, persone che vivono tale dialettica nella loro città, seguendo ognuno le proprie ideologie (Rosi, 2005), contribuendo così a rappresentare realisticamente le dinamiche che il film vuole mostrare.

I film rivelano gli aspetti di una determinata società, raffigurano il contesto in cui sono stati prodotti e le operazioni complesse di produzione e distribuzione attraverso

cui sono passati, andando a rappresentare un mezzo efficace per la rivelazione del sociale, oltre che un'immagine di situazioni psicologiche e antropologiche (Bettetini, 1991). Per gli studiosi dei media e della società il cinema deve essere compreso come parte di un sistema sociale e culturale complesso e stratificato, dove produzione e fruizione si intrecciano diversamente rispetto al normale contesto economico (Frezza, 2019).

Emergono quindi diverse prospettive con cui il cinema si qualifica sociologicamente e storicamente: fornisce una fonte di testimonianze dirette sul passato, offre la possibilità per il regista e il ricercatore di focalizzarsi sull'analisi della realtà rappresentata e le valutazioni che se ne possono ricavare e permette nel caso dei documentari di utilizzare il metodo dell'intervista, proprio delle indagini sociologiche (Giacomarra, 2014).

2.5 Tossicità nel cinema italiano

La descrizione che Bazin (1973) fa del cinema italiano sottolinea la sua stretta relazione con l'attualità, descrivendo i film come una sorta di "reportage ricostruiti", che si collocano in contesti sociali che non possono essere storicamente neutri o astratti. Il cinema rappresenta quindi un medium in grado di offrire osservazioni significative e profonde sui cambiamenti strutturali delle società, andando a costituire un mezzo interessante dal punto di vista delle scienze sociali (Williams, 2015). Nonostante ciò, all'interno degli studi sociali in Italia è stato mostrato scarso interesse nei confronti del cinema, sia come campo di studi metodologico sia come disciplina, tranne in alcune iniziative isolate in cui si è tentata un'analisi sociologica specifica (Frezza, 2019). L'accesso limitato da parte della ricerca sociale alle tecniche cinematografiche deriva probabilmente da una mancata relazione tra le discipline (Bettetini, 1991).

In un contesto socio-eco-culturale, tramite nuove storie italiane, il cinema, con la sua capacità di raffigurare i luoghi, offre un mezzo particolarmente promettente per spostare la narrazione verso un senso di *agency* collettivo⁴, per identificare una forza collaborativa e una responsabilità umana di fronte al disagio ecologico (Past, 2019). La

⁴ L'esercizio di *agency collettiva* di Bandura (2006) prevede che le persone mettano in comune le loro conoscenze, competenze e risorse e agiscano di concerto per plasmare il loro futuro. Le prestazioni collettive di un sistema sociale implicano dinamiche interattive, coordinative e sinergiche che creano proprietà emergenti a livello di gruppo non riducibili ai soli attributi individuali.

capacità del mezzo di registrare facilmente azioni, gesti, comportamenti, suoni e parole e di riorganizzare il materiale in ordine cronologico o significativo gli dona una rilevanza sociologica e storica (Bettetini, 1991). Studiare il cinema dalla prospettiva delle scienze sociali è quindi importante per comprendere i fenomeni sociali e in questo contesto la violenza ambientale.

Il film *Deserto Rosso* (1964) di Antonioni rappresenta un momento significativo nella storia del cinema italiano poiché mostra un intenso scambio tra industria, cinema e sensibilizzazione ambientale (Past, 2019). Il regista riesce infatti a mostrare come le sostanze tossiche che vengono rilasciate nell'ambiente e sono trasportate da acqua, terreno e aria si situano in una condizione di continuo scambio con il nostro corpo, mostrando così la *transcorporeità* descritta da Stacy Alaimo (2010). Il film cattura l'essenza della produzione industriale e della cultura del consumismo e di come hanno cambiato i paesaggi rurali e urbani (Past, 2019). Nella sequenza di apertura è già presentata la contaminazione dell'aria tramite un'inquadratura che mostra le industrie che rilasciano enormi quantità di fumo fino a rendere opaca l'immagine e, nella sequenza successiva, tramite lo sguardo della protagonista si osservano i detriti industriali mischiati al fango che la circondano e assumono colori sempre più scuri, inquinando il terreno. La contaminazione dell'acqua è rappresentata successivamente, in una scena in cui è mostrato un corso d'acqua e uno dei personaggi rivolgendosi alla protagonista esordisce con la frase: "gli scoli di tutte queste fabbriche devono pur finire da qualche parte". *Deserto rosso* riesce a mostrare la capacità del tossico di penetrare non solo nel corpo, ma anche nella psiche (Rushing, 2020).

I film di finzione, al contrario dei documentari, hanno dei vantaggi nel rappresentare la tossicità, riescono infatti a fare emergere cause ed effetti in forma narrativa, creando linearità, suggerendo un inizio e una fine e un ordine cronologico degli eventi (Seger, 2017).

Il film drammatico *Veleno* (2017) di Diego Olivares, ad esempio, rende visibili sia il tossico, tramite colori sgargianti, che gli effetti che ne derivano, come il cancro e la riduzione della fertilità. La possibilità dei film di montare una scena di una sostanza verde nella rete idrica e staccare su un uomo che tossisce permette di stabilire la causa e l'effetto nella mente degli spettatori, in modo molto più significativo di un qualsiasi grafico sui tassi di cancro (Rushing, 2020).

Inoltre, i film suscitano in noi un investimento emotivo, uno spazio di fantasia dove possiamo esercitare ansie e desideri, nel caso del tossico su argomenti come salute, vitalità, disabilità, riproduzione, sopravvivenza della specie (Rushing, 2020).

Nel film *Gomorra* (2008) di Garrone è mostrato lo sguardo di coloro che trafficano rifiuti tossici e le peripezie attuate dai protagonisti per nascondere le tracce pericolose del loro operato, i limiti della visione di un paesaggio tossico sono così smascherati (Past, 2019). Lo spettatore è sfidato a scovare a livello sia visivo che narrativo ciò che rimane fuori dall'inquadratura, i protagonisti sono solamente udibili nella sequenza in cui esplorano i serbatoi di gas sotterranei, si mostrano sospettosi davanti a delle pesche in apparenza buone e definiscono troppo piccoli dei paesaggi apparentemente vasti per lo scarico dei rifiuti (Past, 2019). Nei film la sostanza e gli effetti sono resi visibili sullo schermo anche semplicemente suggerendo o esplicitando la tossicità di ciò che è mostrato (Rushing, 2020).

2.6 La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario

Nel tempo le nozioni sulla definizione di ciò che è documentario e ciò che non lo è sono cambiate e ancora non sono strettamente definite, il dibattito sui confini tra fiction e non fiction è infatti aperto, in particolare per quanto riguarda alcuni film. Secondo il teorico cinematografico Bill Nichols (2017), noto soprattutto come fondatore dello studio contemporaneo dei documentari, quest'ultimi fanno riferimento al mondo in cui viviamo anziché a un mondo immaginato dal regista, tanto è vero che differiscono dai vari generi di fiction in modo significativo, come fantascienza, horror, avventura, melodramma e così via. I presupposti sono diversi, così come il rapporto tra il regista e i soggetti e le aspettative suscitate nel pubblico, nonostante ciò, la demarcazione non è netta; infatti, alcuni documentari fanno uso di pratiche come la sceneggiatura, la messa in scena, la ricostruzione, le prove e la performance, alcuni adottano convenzioni familiari come l'eroe individuale, la costruzione della suspense, di emozioni crescenti e climax, peculiarità associate comunemente alla fiction. Allo stesso modo nei film di fiction si possono trovare convenzioni tipiche del documentario come le riprese in esterni, i non attori, le telecamere a mano, l'improvvisazione, il found footage, il commento della voce fuoricampo e l'illuminazione naturale (Nichols, 2017).

Nichols (2017, p. 22) suddivide nelle seguenti modalità i documentari, seppure

possano essere mischiate per produrre documentari di natura più ibrida e al cui interno si possano riscontrare variazioni in base all'influenza dei singoli registi, delle enfasi nazionali e delle tendenze del periodo:

- Modalità poetica: enfatizza le associazioni visive, le qualità tonali o ritmiche, i passaggi descrittivi e l'organizzazione formale. Questa modalità è molto vicina alla cinematografia sperimentale, personale e d'avanguardia.
- Modalità espositiva: enfatizza il commento della voce fuori campo, la struttura problema/soluzione, la logica argomentativa e il montaggio probatorio. È la modalità che la maggior parte delle persone associa al documentario classico.
- Modalità osservativa: enfatizza un impegno diretto con la vita quotidiana dei soggetti osservati da una telecamera non invadente. Il regista non interagisce con i soggetti ma si limita a osservarli.
- Modalità partecipativa: enfatizza l'interazione tra regista e soggetto. Le riprese avvengono tramite interviste o altre forme di coinvolgimento ancora più diretto, come conversazioni o provocazioni. Questa modalità è spesso abbinata a filmati d'archivio per esaminare questioni storiche.
- Modalità riflessiva: richiama l'attenzione sui presupposti e sulle convenzioni che regolano il documentario. Questa modalità aumenta la nostra consapevolezza della costruzione della rappresentazione della realtà da parte del film.
- Modalità performativa: enfatizza l'aspetto soggettivo o espressivo del coinvolgimento del regista con un soggetto; cerca di aumentare la reattività del pubblico a questo coinvolgimento. Rifiuta le nozioni di oggettività a favore dell'evocazione e dell'effetto. I film di questa modalità condividono tutti qualità con i film sperimentali e personali. Condividono una forte enfasi su ciò che si prova ad abitare il mondo in un modo specifico o come parte di una specifica sottocultura.
- Modalità interattiva: permette agli spettatori di documentari interattivi o basati sul web di fare scelte che modificano ciò che vedono e ascoltano. I registi forniscono un database di materiale su un determinato argomento e permettono agli spettatori di scegliere come accedervi attraverso mezzi digitali interattivi. Ciò garantisce allo spettatore il potenziale interattivo che la modalità partecipativa

garantisce al regista. Questa modalità si allontana dalla tradizione secolare dell'opera finita e abbraccia le modalità interattive rese possibili dalla tecnologia digitale. Viene qui menzionata ma non discussa a fondo in questa edizione, dato il suo stato relativamente immaturo.

La definizione di documentario come trattamento creativo dell'attualità, formulata dal teorico e produttore cinematografico John Grierson nel 1933 è ancora attuale: si tratta di avvenimenti che sono accaduti o che stanno ancora avendo luogo, di persone reali, di storie che avvengono nel mondo attorno a noi. Il cinema documentario presenta dai suoi esordi un'impronta sociologica, come punto focale sono infatti presentate problematiche di tipo sociale, mostrate tramite un'attenta ricerca di metodologie adatte alla registrazione e al trasferimento sullo schermo (Bettetini, 1991). Rappresenta infatti una svolta cruciale per il cinema di impegno sociale, estendendosi a siti come YouTube, Vimeo e Facebook, dove si possono trovare pseudo e veri documentari, che abbracciano nuove forme e affrontano nuovi temi. (Nichols, 2017).

Nell'ambito della violenza ambientale, secondo Schoonover (2013), non riesce però a catturare il tossico, restituisce infatti al nostro sguardo la spazzatura senza distinguere tra i rifiuti che non vogliamo guardare e realtà tossica che non può essere vista, secondo un imperativo realista che impone di rivelare fotograficamente il mondo. Nel documentario italiano *Beautiful cauntri* (2007) si incontra questo problema di rappresentabilità: l'ambientalista Raffaele Del Giudice giunge alla discarica regionale di Napoli e la tossicità è mostrata tramite inquadrature di cumuli di rifiuti e discussioni sull'odore sgradevole. Lo spettatore si trova davanti a ciò che viene definito come una "discarica illegale di rifiuti tossici" ma l'immagine che è presentata è quella della spazzatura e il carattere tossico rimane impercettibile (Rushing, 2020).

Il ricercatore chiama "mezzi di rappresentazione compensativi" gli strumenti formali come mappe, grafici, tabelle e animazioni che sono utilizzati per mostrare la crescente presenza e vicinanza delle sostanze tossiche. Tramite tali immagini referenziali il documentario riesce ad attraversare spazio e tempo, superando ciò che è osservabile. Nel documentario *Toxic Napoli* (2009), ad esempio, la testimonianza di pastori che, intervistati, descrivono la presenza di diossina nel latte delle loro pecore e la frequente mortalità degli animali e le deformazioni con cui nascono, è sovrapposta a immagini di agnelli deformi. *La terra dei fuochi* (2014), un altro documentario che racconta i disagi di un

territorio violato e sommerso di rifiuti tossici, mostra in una scena immagini di radiografie in cui si riconoscono dei tumori e una voce fuoricampo che descrive le percentuali di cancro nella regione Campania.

2.7 Psicologia sociale, contaminazione ambientale e cinema: problemi metodologici e prospettive teoriche

Per proporre un'analisi interpretativa dei materiali cinematografici, da una prospettiva della psicologia sociale, è necessario scegliere un metodo di ricerca. I contenuti audiovisivi che trattano di contaminazione ambientale cronica mostrano interviste, dialoghi, focus group, osservazioni a distanza, il fenomeno richiede infatti una comprensione approfondita e uno studio del mondo sociale a partire dai punti di vista delle persone direttamente interessate, per cui un approccio di tipo qualitativo si presta per l'analisi.

Tuttavia, le procedure di indagine qualitativa per l'analisi di contenuti audiovisivi non sono né ben sviluppate né standardizzate (Figueroa, 2008). Infatti, è quasi del tutto assente una letteratura riguardante una metodologia appropriata per lo studio dei prodotti multimediali, in grado di generare sistematicamente ipotesi e teorie basate sull'analisi empirica dei dati. Dato il predominio dei metodi quantitativi, le scienze sociali, con l'eccezione dell'analisi del contenuto, non hanno sviluppato tecniche sistematiche di valutazione per l'analisi dei documentari (Manning & Cullum-Swan, 1994). In questo contesto Figueroa (2008) propone di adattare la metodologia qualitativa della *Grounded Theory*⁵ allo studio dei materiali audiovisivi. La ricercatrice distingue quindi tra approcci che analizzano il materiale in quanto tale, come raccolta di narrazioni, e che hanno pertanto i dati audiovisivi come oggetto di analisi (prospettiva AVO) e gli approcci in cui il materiale audiovisivo rappresenta lo strumento o il mezzo per osservare qualche altro fenomeno sociale (prospettiva AVM). La prospettiva AVO, che prenderemo in considerazione, si concentra sull'analisi delle narrazioni audiovisive già prodotte più che sul processo di creazione: si occupa di aspetti come il linguaggio, le immagini, la musica, le scelte registiche. Ciò che si vuole andare ad indagare sono gli elementi che formano la lente tramite

⁵ Prospettiva metodologica più conosciuta su come condurre una ricerca qualitativa nelle scienze sociali. Metodologia induttiva e comparativa che fornisce linee guida sistematiche per la raccolta, la sintesi, l'analisi e la concettualizzazione dei dati qualitativi ai fini della costruzione della teoria. I fondatori, Barney G. Glaser e Anselm L. Strauss, hanno offerto la prima dichiarazione esplicita e codificata su come analizzare i dati qualitativi.

cui conosciamo la realtà sociale che il materiale cinematografico ci vuole mostrare. In questa prospettiva si analizzano i materiali audiovisivi come risultato di interazioni sociali tra giornalisti, cameraman, montatori, registi, intervistati. Ad esempio, si possono montare le sequenze degli eventi per accostare le esperienze o i punti di vista delle vittime di violenza ambientale a quelle dei perpetratori o della fabbrica. Allo stesso modo la telecamera può variare le angolazioni o lo zoom per enfatizzare alcune espressioni, situazioni, silenzi. I dati presi in considerazione sono narrativi e non possono essere considerati neutri in quanto non riflettono semplicemente il mondo sociale bensì lo ricreano, si tratta infatti di una costruzione della realtà ed è proprio il modo in cui viene costruita a giocare un ruolo fondamentale.

Il quadro di riferimento si trova quindi nella *Grounded Theory*, che si basa sulla creazione di categorie, identificate e successivamente etichettate. Il principio fondamentale di questo approccio è quello della codifica, i dati vengono estratti dal contesto e raggruppati con altri simili, messi poi in relazione fra loro.

Emerge qui un'ulteriore problematica metodologica: scomporre i materiali audiovisivi suddividendoli in unità indipendenti stravolge la struttura di significato e rende erronea la natura dei dati analizzati. Come evidenzia Larsen (1991):

Quando cercano di stabilire il significato dei testi scomponendoli in unità quantificabili (parole, espressioni, enunciati, ecc.), gli analisti di fatto distruggono l'oggetto stesso che si suppone stiano studiando, poiché il carattere atomistico dei dati risultanti preclude un esame pertinente delle relazioni all'interno di ciascun testo come un insieme significativo. (pp. 121-122).

Per risolvere il dilemma e mantenere una struttura di significato integra si possono applicare gli strumenti di Blumer (1969) per lo studio dei gruppi sociali allo studio dei documenti audiovisivi. La proposta prevede una procedura di ricerca che parte da un'analisi più ampia (esplorazione) per poi proseguire con una scomposizione più dettagliata (ispezione). Il ricercatore è tenuto a esplicitare la propria posizione epistemologica e il quadro interpretativo usato ai fini dell'analisi, oltre a chiarire il contesto socio-storico in cui il materiale audiovisivo è stato generato. Tramite l'esplorazione il ricercatore familiarizza con un mondo empirico sconosciuto, con l'obiettivo di sviluppare un quadro il più completo e accurato possibile dell'area di studio. Il materiale viene riguardato più volte per comprendere le modalità con cui sono stati rappresentati gli eventi e il contesto in cui sono inseriti, la prospettiva del regista e selezionare i temi generali che emergono.

Successivamente si passa all'ispezione, il ricercatore esamina intensivamente e in modo mirato il contenuto degli elementi analitici utilizzati ai fini dell'analisi.

In questo contesto emerge un altro metodo interessante ai fini dello studio dei documentari: l'analisi tematica. Il procedimento, spiegato da Braun e Clarke (2006), consiste in un metodo per identificare, analizzare e riportare delle tematiche all'interno dei dati. La flessibilità consentita da questo metodo permette un'ampia gamma di opzioni analitiche, per cui è possibile prendere in considerazione aspetti differenti. Questo si presenta da un lato come un vantaggio, permettendo un'elasticità che risulta particolarmente utile nell'analisi di film, dall'altro può rappresentare però anche uno svantaggio, poiché creare delle linee guida dettagliate per le analisi e scegliere gli aspetti su cui concentrarsi risulta difficoltoso (Braun & Clarke, 2006). È importante inoltre esplicitare l'approccio utilizzato all'interno dell'analisi tematica, poiché permette di informare sul modo in cui si teorizza il significato e fornisce una linea guida sull'interpretazione dei dati. I metodi che si possono prendere in considerazione sono un approccio essenzialista o realista, un approccio costruzionista oppure un approccio contestualista.

Per fornire una visione completa e articolata della contaminazione ambientale cronica e delle conseguenze fisiche e psicologiche sui cittadini, è auspicabile che l'analisi si basi sull'integrazione di un approccio costruzionista e uno contestualista. Per quanto riguarda l'analisi dei documentari che prendono in considerazione la violenza ambientale, infatti, un approccio costruzionista si rivela appropriato: permette da un lato di esplorare la rappresentazione e interpretazione che ne viene fatta dai media e nella società e dall'altro di analizzare i discorsi e le narrazioni sul fenomeno, identificando le modalità con cui viene trattato e discusso. Ciò consente di mostrare agli spettatori le percezioni, opinioni e risposte delle comunità e delle persone interessate alla contaminazione. Inoltre, l'analisi tramite un metodo contestualista, prendendo in considerazione cause e conseguenze della contaminazione, permette di evidenziare il contesto sociale, politico ed economico in cui si verifica. Trattandosi di un fenomeno invisibile che agisce a lungo termine il mezzo cinematografico si appresta a rappresentarlo e mostrarlo, lasciando spazio al dialogo e all'ascolto delle testimonianze.

In particolare, tramite l'analisi dei documentari, composti da una raccolta di narrazioni, come conversazioni, interviste, suoni, immagini e in grado di rappresentare e divulgare questioni sociali e culturali e problematiche collettive, si riescono ad acquisire

conoscenze più approfondite non solo di un determinato fenomeno o contesto sociale ma anche del modo in cui questi vogliono essere trasmessi agli spettatori. Secondo questo approccio, per cui si studiano le modalità con cui gli eventi e le informazioni sono impacchettate e presentate al pubblico, è centrale il *framing*. L'importanza deriva dal fatto che il comportamento sociale si sviluppa sulla base dei significati, definiti socialmente, che gli oggetti hanno per le persone e la vita sociale consiste in un processo di comunicazione ed interpretazione delle definizioni delle situazioni (Altheide, 1996; Figueroa, 2008). Il comportamento delle persone è quindi influenzato da come una determinata situazione viene definita e percepita. Analizzare e comprendere le fonti che producono e diffondono definizioni sociali, tra cui notiziari televisivi, talk show o documentari risulta quindi di fondamentale importanza per gli studiosi delle scienze sociali. I materiali audiovisivi forniscono una documentazione dettagliata di un determinato fenomeno, oltre a una cornice d'interpretazione del periodo storico e sociale in cui viene prodotto. Un'indagine critica delle narrazioni presentate nei documentari può aiutare a vedere e rivelare la violenza invisibile, che si dilaga inosservata tramite la contaminazione ambientale cronica, l'analisi dei documentari si propone inoltre di sensibilizzare, informare e ispirare azioni concrete. I materiali audiovisivi rappresentano infatti dei tasselli preziosi nella rete sociale di significati simbolici e sono accomunati da caratteristiche specifiche che non sono presenti nelle interazioni vis-à-vis (Figueroa, 2008).

I documentari sono il risultato di interazioni sociali da giornalisti, intervistati, cameraman, montatori, registi, vittime e cittadini. Sono varie le modalità con cui la storia viene incorniciata e raccontata, da espedienti registici a suoni e colori. Il montaggio della sequenza degli eventi può essere operato in modo da porre in primo piano le esperienze e i punti di vista delle vittime, la telecamera può utilizzare lo zoom e variare le angolazioni per enfatizzare espressioni non verbali o silenzi o per sottolineare determinate situazioni. L'analisi di questi aspetti permette di scoprire le modalità e i mezzi con cui i registi hanno contribuito a cercare di rappresentare e mostrare le sostanze tossiche invisibili, presenti nell'aria, nell'acqua e nei terreni, per creare consapevolezza. I film si rivelano degli strumenti attivi nella narrazione di eventi impercettibili ai sensi.

3 Analisi filmica: il caso dell'ex Ilva di Taranto

Il paesaggio che ci circonda è trasformato e rinnovato in un susseguirsi di mutamenti che riflettono l'impronta degli esseri umani sulla terra. Nell'epoca geologica attuale, nota come antropocene, l'azione umana ha infatti un impatto significativo sull'ambiente, riuscendo a condizionare le caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche del territorio.

Un esempio emblematico delle mutazioni antropologiche sul territorio è rappresentato dal centro siderurgico, conosciuto come Ilva e attualmente denominato ArcelorMittal⁶, situato a Taranto. Il complesso, inaugurato ufficialmente nel 1965 e diventato presto uno dei più grandi centri siderurgici europei, si impone come simbolo dell'alterazione di un paesaggio, fino alla sua completa devastazione, nell'ottica del progresso. La storia travagliata e controversa del polo siderurgico tarantino, che ancora oggi si trova frequentemente al centro di dibattiti e indagini, ha inizio negli anni '60 e l'inaugurazione di questa nuova era per la città è documentata tramite filmati che si concentrano sulla distruzione del territorio in favore dell'innovazione, ancora ignari delle future allarmanti problematiche, in particolare attinenti alle sostanze tossiche. Questi primi documentari, che forniscono una finestra sulla storia della comunità e del territorio, si aprono con una narrazione fiabesca, mostrando agli spettatori paesaggi incantevoli, che trasmettono la calma e la pace che "c'era una volta" e che ora è brutalmente sostituita da una realtà più complessa e veloce: l'industria. Si tratta quindi nei primi tempi di una violenza spettacolare e istantanea, una violenza che tutti possono osservare, come la demolizione degli uliveti e dei casolari, eppure non è immediato agli occhi dei cittadini il significato di tale violenza, che si maschera sotto al nome di progresso e solo successivamente e gradualmente mostrerà i suoi aspetti più ingannevoli e ambigui. La questione della contaminazione ambientale cronica ha attirato l'attenzione pubblica e mediatica solo in tempi più recenti, spostando così lo sguardo verso una violenza lenta che sta progressivamente dilagando nei corpi e nelle menti degli abitanti.

⁶ Società siderurgica italiana fondata a Genova nel 1905 con il nome di *Ilva* (nome latino dell'isola d'Elba in riferimento alle miniere di ferro elbane). Nel 1937 entra a far parte del gruppo *Finsider*, finanziaria per la gestione delle società siderurgiche del gruppo IRI. Nel 1961 incorpora *Cornigliano S.p.A.* dando vita al gruppo *Italsider*. Nel 1995 da azienda di Stato diventa privata della famiglia Riva, tornando al nome *Ilva*. Nel 2018 entra a far parte del gruppo *ArcelorMittal Europe*, diventando *ArcelorMittal Italy*.

3.1 Introduzione

La contaminazione ambientale cronica rappresenta una delle sfide più complesse e controverse del nostro tempo. Le sostanze tossiche si diffondono infatti inosservate nell'aria, nel suolo e nell'acqua ed è anche grazie all'invisibilità che le contraddistingue che riescono a insinuarsi nelle case dei cittadini, spesso inconsapevoli.

La decisione di indagare il fenomeno è motivata proprio dal desiderio di comprendere a fondo e mostrare una violenza invisibile, che non può essere percepita con i sensi. Una violenza che fa parte della quotidianità di tutti noi e da cui dipende il futuro del pianeta e seppur nascosta si intrufola in ogni luogo. Anche le malattie che ne derivano sono invisibili, non perché non possano essere osservate ma perché manca un nesso causa-effetto che permetta di individuare il responsabile nell'inquinamento e chi lo produce.

Si indaga quindi il ruolo del cinema nella rappresentazione e condivisione di ciò che non possiamo vedere ad occhio nudo. In particolare, si è scelto di analizzare i documentari in quanto cruciali nel dare voce alle preoccupazioni delle comunità locali e nel raccontare le storie e le tragedie dei cittadini che vivono il territorio contaminato. Tramite le testimonianze si riesce a comprendere la relazione tra la causa e i suoi effetti deleteri. Il cinema è quindi in grado di mostrare e rappresentare l'invisibilità e incidere sulla consapevolezza che gli spettatori hanno del fenomeno?

Per rispondere alla domanda si è scelto di indagare il caso emblematico dell'ex Ilva di Taranto tramite l'analisi di quattro documentari. La scelta del tema è stata basata su diverse considerazioni: innanzitutto rappresenta un caso di rilevanza nazionale ed internazionale, oggetto di numerose controversie e da anni al centro del dibattito pubblico, di proteste e azioni legali. Inoltre, sono disponibili, oltre agli studi scientifici condotti e i monitoraggi ambientali, documentazioni scritte, tra cui libri, articoli, notizie giornalistiche, interviste, testimonianze e vario materiale audiovisivo. Infine, è possibile ripercorrere la storia del centro siderurgico, tramite documentazioni scritte e filmiche, dagli inizi gloriosi fino ai giorni nostri della disillusione e sfiducia.

Nel libro *Il cielo oltre le polveri*, che rappresenta un importante contributo della giornalista tarantina Valeria Petrini (2022) alla narrazione del polo siderurgico e delle tragedie che riguardano i cittadini e i lavoratori, l'autrice afferma:

Vivi con il dubbio e siccome non è detto che tutti coloro che si sentono avvelenati lo siano effettivamente è importante stabilire un nesso di causalità tra gli inquinanti e le malattie. È compito naturale di uno Stato che dovrebbe sempre farsi carico delle paure dei cittadini, provando a dare risposte, a sanare il senso di sicurezza che li tormenta, stabilendo dove possibile la verità. Nessuno invece si è mai preso cura della paura dei tarantini, lo Stato non ha mai cercato di stabilire se c'era una relazione di causa-effetto tra un evento e un fenomeno, cioè tra le malattie e l'inquinamento. Ma c'è invece un pezzo di cittadinanza attiva che ha sempre sospettato con forza che questo nesso esistesse e che si è anche battuta perché fossero raccolte prove ed evidenze (p. 39).

La psicologia sociale assume un ruolo fondamentale nel quadro appena delineato; infatti, è compito anche degli psicologi mettere in luce le questioni ambientali di disastri human-made agli occhi della collettività, per sensibilizzare e coinvolgere attivamente il pubblico nella lotta contro la contaminazione cronica, incoraggiando i cittadini a diventare attori attivi. È fondamentale rendere reale la contaminazione tramite le narrazioni per promuovere una riduzione della tolleranza verso i disastri ambientali e aprire spazi di contemplazione e comprensione.

Inoltre, l'attenzione si posa sulle preoccupazioni, i bisogni, gli interessi e diritti dei cittadini, trascurati dal discorso politico ed economico dominante e dallo Stato, che non si intromette per stabilire delle relazioni causa-effetto tra inquinamento e malattia. Il senso di sicurezza e protezione svanisce e sentimenti delle vittime si trasformano in sfiducia, senso di colpa e rabbia.

3.2 Obiettivi

L'obiettivo che lo studio si pone è quello di analizzare il ruolo del cinema come mezzo didattico e di ricerca, con lo scopo di approfondire il ruolo civico e di denuncia sociale che può assumere nel tentativo di risvegliare la pubblica opinione. Si indagano pertanto le diverse prospettive e le narrazioni che i materiali audiovisivi propongono, presentandosi come un motore di cambiamento della percezione del rischio ambientale e indirizzando il pubblico verso una cittadinanza attiva.

In particolare, tra le tematiche sociali e politiche, la ricerca mira ad analizzare i documentari come strumento attivo nella narrazione di eventi impercettibili. Tramite l'analisi delle modalità e dei mezzi per il disvelamento dell'indivisibilità dei disastri

ambientali tecnologici nei documentari selezionati, lo studio si propone di osservare ed esplicitare i mezzi di rappresentazione della tossicità e delle relazioni di causa ed effetto, analizzando le strategie narrative, come l'uso di immagini, grafici, suoni, musica, testimonianze, interviste, scelte di montaggio, zoom ecc.

L'analisi verrà effettuata prendendo in considerazione un caso studio specifico, ovvero il caso emblematico dell'ex Ilva di Taranto, che trovandosi al centro di dibattiti pubblici, proteste e azioni legali sia da parte di gruppi ambientalisti che dalle comunità locali rappresenta un esempio calzante di cittadinanza attiva. I documentari verranno indagati mantenendo una linea temporale che ripercorre la storia dello stabilimento dai suoi albori fino ad oggi.

3.3 Materiale

In una ricerca iniziale si è scelto un criterio di inclusione ampio e sono stati identificati e selezionati i film italiani, sia di finzione che documentari, che trattassero di tematiche riguardanti la contaminazione ambientale. Successivamente sono stati suddivisi per categorie: i raggruppamenti sono stati effettuati tenendo in considerazione il contaminante specifico (tra cui le diossine, i PFAS, gli idrocarburi, il mercurio, l'amianto ecc.), la zona di interesse (ad esempio la terra dei fuochi), un determinato disastro ambientale (come il caso di Seveso), un fenomeno (quale ad esempio il caso delle ecomafie e dei rifiuti tossici) oppure un polo industriale circostanziato (come l'ex Ilva di Taranto).

Tra le categorie selezionate è stato poi scelto il caso dell'ex Ilva come oggetto di studio. Il criterio di inclusione si è quindi ristretto a film italiani riguardanti il polo siderurgico tarantino. Successivamente, dopo una attenta analisi del materiale raccolto, si è optato per selezionare solamente i film documentari, in modo da mantenere una linea precisa in grado di mostrare al meglio i mutamenti sociali e dell'opinione pubblica nel corso degli anni. Con l'idea di seguire una linea temporale è stato scelto di iniziare da un documentario tra i primi effettuati dell'industria, nel 1962, e di concludere con un documentario il più recente possibile, del 2023. In mezzo sono stati inseriti due documentari che rispecchiassero i cambiamenti sociali e ambientali durante il trascorrere degli anni.

In seguito, sono stati selezionati i seguenti documentari, in base alla rilevanza tematica scelta, per l'analisi della rappresentazione della violenza invisibile:

1. *Il pianeta acciaio* (1962): documentario celebrativo promosso

dall'Italsider stessa e diretto da Emilio Marsili, con la partecipazione di personalità celebri come Dino Buzzati, che ha redatto il testo e Arnaldo Foà, che ha prestato la voce. Ripercorre le vicende che hanno condotto alla demolizione degli ulivi millenari e dei panorami agricoli in vista del progresso e della costruzione dell'acciaieria.

2. *La svolta: le donne contro l'Ilva* (2010): diretto da Valentina D'Amico, il documentario segue le storie di cinque donne, ognuna con la propria storia relativa al polo siderurgico, che costituiscono il filo lungo cui si svolge una narrazione di delusione, rabbia e tristezza.
3. *Ilva: a denti stretti* (2019): il documentario di Stefano Bianchi racconta l'inferno vissuto dalle comunità che circondano l'industria tarantina. Si focalizza sull'inquinamento ambientale e sulle ripercussioni che questo ha sugli abitanti, prendendo in considerazione aspetti e situazioni differenti.
4. *Tara* (2023): i registi Volker von Sattel e Francesca Bertin ritornano a rappresentare un paesaggio bucolico, accompagnando lo spettatore in un viaggio attraverso il territorio che segue il percorso del fiume Tara. I miti e la realtà dell'inquinamento si scontrano per gli abitanti che vivono il fiume, che si ritiene abbia proprietà curative.

3.4 Metodo

L'analisi dei documentari è stata condotta utilizzando una metodologia di indagine qualitativa. Sono stati studiati tramite un adattamento della *Grounded Theory* allo studio dei materiali audiovisivi (*Audio-visual data as an object of analysis - AVO*) proposto da Figueroa (2008) e un'analisi tematica. Questi processi hanno coinvolto una visione completa e ripetuta di ciascun documentario per costruire uno sguardo di insieme e successivamente uno studio più analitico per identificare e categorizzare i temi ricorrenti, sono state inoltre analizzate le strategie narrative e di montaggio, il racconto della temporalità e i mezzi per rappresentare la violenza invisibile. Inoltre, è stata analizzata per ogni documentario la modalità utilizzata, tra gli approcci descritti da Nichols (2017), in modo da sottolineare l'importanza delle modalità e strutture narrative selezionate dai registi per comunicare il fenomeno.

3.5 Risultati

L'analisi dei film selezionati per la ricerca ha condotto all'individuazione di diverse tematiche e tecniche narrative. La seguente analisi offre uno sguardo approfondito sulle modalità di rappresentazione della contaminazione cronica nei documentari. Si presenta seguendo una linea temporale per studiare i cambiamenti avvenuti negli anni nel modo di vedere e narrare l'industria e l'inquinamento: a partire dalla distruzione del paesaggio bucolico in vista del progresso fino alla disillusione e sfiducia verso l'industria e un lento ritorno alla natura.

3.5.1 “Il pianeta acciaio” e la celebrazione del progresso

Il *leitmotiv* del paesaggio rurale caratterizzato da pecore, ulivi, mare e sole è ricorrente nei documentari sulla Taranto degli anni '60. Una città che Pasolini descrive durante la sua visita⁷ nel 1959 come “una città perfetta”. Secondo il poeta infatti “viverci è come vivere all'interno di una conchiglia, di un'ostrica aperta. Qui Taranto nuova, là, gremita, Taranto vecchia, intorno i due mari, e i lungomari” (2017, p.75). Una visione che però non appartiene a chi ogni giorno vive il territorio.

Nell'introduzione dei filmati lo spettatore è inserito in un contesto sociale e storico in cui prevale l'agricoltura ed il paesaggio è descritto come privo di sviluppo e uguale da millenni. Una voce narrante fuoricampo è associata a riprese della natura circostante. Il filmato *Taranto prima della nascita dell'Italsider* (n.d.) rappresenta un esempio calzante di questo scenario ed è stato inserito anche all'interno del recente documentario *Tara* (2023), che verrà approfondito più avanti. Con le seguenti parole una voce narrante descrive il panorama mostrato:

Pecore, ulivi, terra arsa da cui affiora la candida roccia, in fondo il mare, un mare caldo, intenso. Questi i protagonisti di una storia millenaria il cui ritmo sembra scandito dalle eguali, monotone arcate dell'acquedotto medievale che correva verso i colli della Puglia ionica e che oggi è testimone di un'età perduta. (Taranto prima della nascita dell'Italsider, n.d.)

Nel 1968 un altro documentario fa riferimento alle distese di ulivi a Taranto. Si

⁷ Pasolini, a bordo della sua Fiat Millecento, gira le coste italiane per ultimare un reportage sull'estate degli italiani, poi pubblicato a puntate sulle pagine della rivista «Successo».

tratta de' *L'acciaio di Natale* di Franco Morabito, che ripercorre la prima messa di Natale celebrata in una fabbrica da un pontefice, ed esordisce con le seguenti parole:

Dove per secoli c'erano state colture di oliveti ora viene prodotto l'acciaio. Prima l'olivo ora l'acciaio. Una trasformazione seguita a decisioni amministrative per il mezzogiorno. Per la sua industrializzazione. Capitali investiti, bulldozer al lavoro, costruzione di stabilimenti. Ma è l'uomo che più si è trasformato. (*L'acciaio di Natale*, 1968).

Qui emerge un'altra tematica ricorrente: l'industrializzazione del meridione⁸. La speranza e la fiducia verso un futuro più ricco e moderno si fanno spazio abbattendo gli ulivi e con loro la storia del luogo. La natura presente nel territorio è associata alla povertà, all'arretratezza, alla pigrizia:

Un mondo sonnolento, un destino umano che ha sempre avuto un nome solo: povertà [...] È il primo passo verso una trasformazione profonda, che giungerà a mutare sostanzialmente il volto e la vita del mezzogiorno, del mezzogiorno agricolo, del mezzogiorno povero, del mezzogiorno fermo da troppi secoli all'avara civiltà dell'ulivo. (Taranto prima della nascita dell'Italsider, n.d.)

Questa immagine del Sud Italia, descritto come arretrato e selvaggio, "luogo della natura primigenia con le sue bellezze e le sue asprezze, la dolcezza dei mari e la violenza dei vulcani, sospeso tra le rovine di un'antica civiltà e la selvaticità dei suoi abitanti" (Gribaudi, 2010, p.106) contribuisce a forgiare un'identità del luogo, in un processo di *Nation building*, dove il mezzogiorno è rappresentato secondo una geografia simbolica per cui può essere conquistato e trasformato con un'opera di civilizzazione imposta dall'alto.

Nel documentario celebrativo *Il pianeta acciaio*⁹ (1962) di Emilio Marsili, promosso dall'Italsider stessa, viene raccontata la storia dell'industria situata a Taranto ai suoi albori, tramite una narrazione che illustra la demolizione e successiva ricostruzione di un territorio. Il racconto individua come punto di partenza l'immagine di una terra che viene descritta dalla voce narrante e mostrata tramite le riprese come statica e calma

⁸ v. Moe (2002) e Schneider (1998) per i resoconti della *Southern Question*, fondamentale nella narrazione nazionale italiana.

⁹ Il documentario racconta la storia dell'*Italsider*, nata dalla fusione dell'*Ilva* con la *Cornigliano S.p.A.*, mostrando la creazione del nuovo centro siderurgico costruito a Taranto. Con la partecipazione di personalità celebri come Dino Buzzati (testo) e Arnoldo Foà (voce).

(Figura 2). La sequenza di apertura presenta a prima vista una parvenza di nostalgia per i tempi passati e amarezza verso l'abbattimento (Figura 3) di un paesaggio idilliaco:

Guardate un paesaggio classico: il mare, la riva deserta, gli olivi, il sole, le cicale, la pace, la sonnolenza. Tutto rimasto immobile e intatto dai tempi della magna Grecia, ma ora state attenti lo metteranno a ferro e a fuoco, letteralmente. Perché? Quando vivevano Platone e Archimede questo olivo era già nato. A morte! Dopo duemila anni, divelto da una forza infernale, schiantato giù nella polvere come uno stecco. Si aggirano gli orribili dinosauri di metallo. Via gli olivi! Via le vecchie casone! Via le cicale e l'antico incanto mediterraneo, via! Le bestiali macchine vogliono fare il deserto, una landa piazza senza un filo d'erba. L'hanno già fatto. Poche ore sono bastate a cancellare i millenni. E adesso bestioni preistorici, mugolanti di soddisfazione, fra il sole e il polverone insistono a telare, testare, livellare. (Il pianeta acciaio, 1962).



Figura 2 Il pianeta acciaio (Marsili, 1962)



Figura 3 Il pianeta acciaio (Marsili, 1962)

Proseguendo con la visione è però chiaro che l'obiettivo del documentario non è affatto quello di commemorare i paesaggi rurali pugliesi. Il narratore pone allora il quesito su quale potrebbe essere il motivo di tale distruzione e dell'annientamento di un paesaggio che racchiude storia e serenità:

“Ma perché hanno devastato così? Perché?” (Il pianeta acciaio, 1962).

Prontamente riferisce allo spettatore il punto di vista che si vuole approfondire e indagare nel documentario. Una prospettiva per cui l'armonia della vita agreste è disprezzata e vista in una ottica di povertà e rassegnazione, fonte di vergogna e umiliazione per i residenti. La sostituzione con la vita industriale, portatrice di ricchezza e modernità, è rappresentata invece come un orgoglio per la città e i suoi cittadini, che sono fieramente disposti a costruire un polo industriale più grande della città stessa:

Perché gli olivi, il sole, le cicale significavano sonno, abbandono, rassegnazione, miseria e ora qui invece gli uomini hanno costruito una cattedrale immensa di metallo e di vetro per scatenarvi dentro il mostro infuocato che si chiama acciaio e che significa vita. (Il pianeta acciaio, 1962).

Per gli operai l'industria “significa vita”, si sentono vivi, moderni, colmi di fiducia e speranza, non provano più invidia e vergogna nel confronto con il nord Italia industrializzato, “dai campi, dai pascoli, dalla rassegnazione oggi si sentono già uomini diversi” (Il pianeta acciaio, 1962). La violenza verso il territorio è mostrata in modo diretto e

brutale: gli ulivi sono abbattuti velocemente per fare spazio alle nuove costruzioni. “Dal suolo sorge una nuova e inattesa vegetazione: grandi alberi d’acciaio piantati sui cubi di sasso” (Taranto prima della nascita dell’Italsider, n.d.)

Il messaggio che il documentario vuole trasmettere, ricordando che si tratta di un film commissionato dall’Italsider stessa, è insito nelle possibilità del progresso e dell’innovazione. La conclusione riflette sulla possibilità che i cittadini possano provare vergogna per la devastazione del territorio millenario a favore dello sviluppo industriale, con lo scopo di rassicurarli sui lati positivi in modo che possano apprezzare le innovazioni senza provare rimorso o imbarazzo:

Laddove tutto ristagnava da secoli, come una strepitosa carica di vita, calata improvvisamente tra gli ulivi, tra gli antichissimi, sonnolenti ulivi e subito intorno si propaga una scossa, un fremito, un risveglio, sì il lavoro, i soldi, il mangiare meglio, perché vergognarsi, non vogliamo dire la felicità, ci mancherebbe altro, però...

L’essere umano si erige a orgoglioso domatore (Figura 4), come si può osservare nell’immagine tratta dal documentario: osserva dall’alto fieramente ciò che ha costruito e sta fabbricando e l’acciaio rappresenta il mostro da ammaestrare e castigare per “trasformarlo in cose che gli servano”. L’operaio è paragonato a un valoroso e coraggioso eroe, in grado di modellare l’acciaio ribelle in ciò che serve all’umanità, ciò che ci ripara, ci trasporta, ci difende, ci dà da mangiare, “senza del quale non saremmo più nemmeno in grado di respirare”.

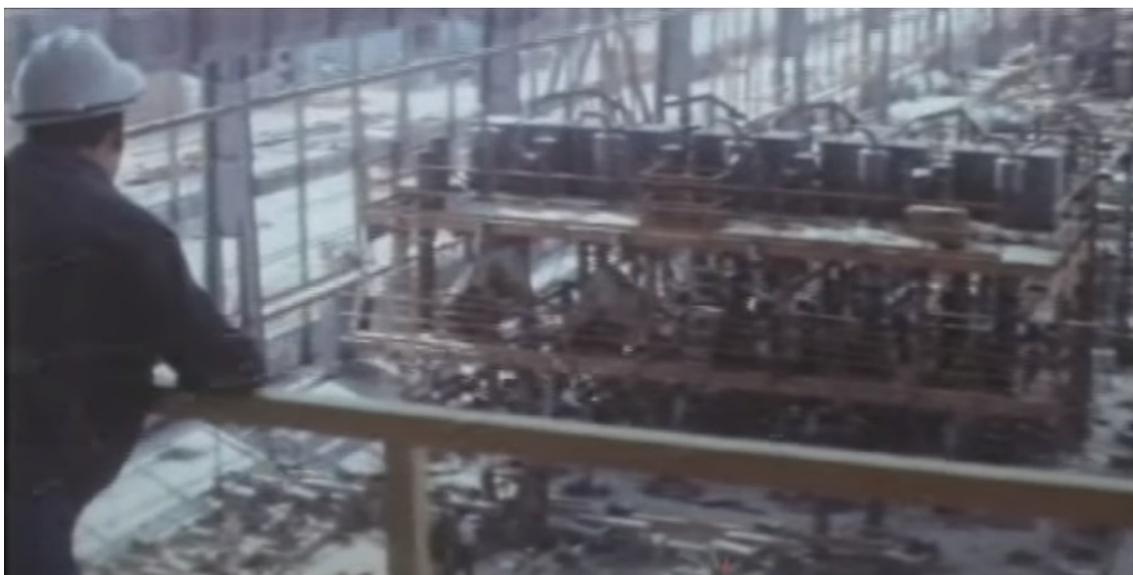


Figura 4 Il pianeta acciaio (Marsili, 1962)

Il pianeta acciaio è inserito anche nel documentario *La svolta: le donne contro l'Ilva* del 2010 (approfondito nelle prossime pagine), dove però ha l'obiettivo di criticare le scelte del tempo, in un'ottica tutt'altro che fiduciosa e speranzosa.

Questi primi documentari sono caratterizzati da una modalità espositiva¹⁰ (Nichols, 2017): è enfatizzato il commento della voce fuori campo, un narratore onnisciente che legge un testo scritto in accompagnamento alle immagini, per fornire una spiegazione allo spettatore. Lo scopo principale è informare il pubblico e procurare le prove di ciò che si vuole sostenere. La struttura ha un problema, in questo caso la povertà e l'inerzia del mezzogiorno e una soluzione, l'industrializzazione tramite la costruzione di un enorme polo siderurgico.

La trasformazione del territorio da agricolo a industriale, dalla tranquillità degli ulivi e delle pecore alla velocità dell'acciaio scandisce l'inizio di una nuova epoca per Taranto e i suoi cittadini e viene scomposta e analizzata nei film e nei documentari.

3.5.2 “La svolta: le donne contro l'Ilva” un caso di epidemiologia popolare

Nel 2010, anno in cui appare il documentario *La svolta: le donne contro l'Ilva* di Valentina D'Amico, l'orgoglio e la fiducia che emergevano dai filmati degli anni '60 si sono ormai trasformati in rabbia, disillusione e pessimismo. L'acciaio che rappresentava la vita per i cittadini ora è simbolo di malattia e morte. L'acciaio senza il quale non si poteva nemmeno respirare ora è il motivo per cui non si può respirare aria incontaminata. Ciò che un tempo significava salvezza ora è additato come il peggiore dei mali. Il primato dell'Ilva non è più solamente di acciaieria più grande d'Europa, si aggiungono tragicamente anche il primato nazionale di morti sul lavoro e d'inquinamento ambientale.

Il sipario si apre su un'immagine nera, un telefono che squilla e una voce che legge le parole scritte da Francesca Caliolo ne' *La svolta* (2008), testo dedicato al marito morto in fabbrica, all'Ilva: “Il giorno in cui misi piede per la prima volta come operaio nel cantiere Ilva di Taranto, fui preso dallo sconforto, come mai mi era accaduto nella mia lunga esperienza lavorativa [...] mi infondeva pessimismo per il futuro” (*La svolta: le donne contro l'Ilva*, 2010). Questa è la scena d'apertura del documentario di Valentina D'Amico, un inizio teatrale accompagna lo spettatore all'interno delle vicende

¹⁰ Cfr. capitolo 2.6 *La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario*

controverse e drammatiche che concernono le persone e le loro storie umane di sofferenza. Mediante il montaggio si stacca su riprese notturne dei lavoratori, inquadrati mentre sono intenti a uscire o entrare nella fabbrica a cui susseguono immagini da diverse angolazioni del fumo che fuoriesce dalle ciminiere (Figura 5). Queste riprese, combinate con la musica drammatica, contribuiscono a mostrare e introdurre alcuni aspetti angoscianti e scoraggianti della vita degli operai e delle comunità che risiedono nei dintorni dell'industria.



Figura 5 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

Tramite interviste dirette e inquadrature in primo piano vengono presentate le donne, protagoniste del documentario, che coraggiosamente denunciano il proprio vissuto drammatico (Figura 6). Proprio a partire dai loro racconti si struttura la narrazione e si ripercorrono gli sconvolgimenti socioeconomici e ambientali della città. Francesca e Patrizia, mogli di operai morti nello stabilimento; Vita, mamma di un giovane operaio morto sotto una gru; Margherita, ex dipendente sottoposta a soprusi, mobbizzata, licenziata; Anna, residente nel quartiere limitrofo Tamburi e in sedia a rotelle dopo aver perso l'uso delle gambe e Caterina, mamma di un bambino autistico: malattie diverse, entrambe probabili conseguenze delle sostanze tossiche rilasciate nell'ambiente. Storie diverse ma con un unico punto in comune: l'Ilva. Le donne usano il racconto come mezzo per portare avanti le loro battaglie, per prima Francesca Caliolo con il suo brano dedicato al marito e in seguito la regista del documentario Valentina D'Amico. Si fanno portavoce di una storia comune, articolata in più sfaccettature. Si vede messa così in atto l'epidemiologia

popolare, trattata da Zamperini (2023) nel libro *Violenza invisibile*, che nasce dalla diffidenza nella scienza al servizio delle autorità e dall'esigenza di parlare con la massa di spettatori, relazionandosi con i grandi organi dell'informazione. Il genere femminile prende in mano un megafono metaforico, le donne, spinte dall'esperienza diretta di circostanze di vita imprevedute e cariche di sofferenza, si fanno rappresentanti della comunità, con lo scopo di sollecitare le indagini da parte delle autorità competenti e risvegliare l'opinione pubblica.



Figura 6 *La svolta: le donne contro l'Ilva* (D'Amico, 2010)

Il documentario è strutturato quindi secondo la modalità partecipativa¹¹ (Nichols, 2017): si utilizza l'intervista come mezzo e le persone sono coinvolte soggettivamente. Le donne intervistate appaiono sullo schermo con una scritta identificativa posta sotto all'immagine, dove si precisa il legame che ognuna ha con l'Ilva (Figura 6). In questa

¹¹ Cfr. capitolo 2.6 *La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario*

modalità documentaristica le interviste sono abbinate a filmati d'archivio, in questo caso mostrano la costruzione e i primi tempi del centro siderurgico e l'annesso abbattimento degli ulivi, per esaminare questioni storiche. Si tratta di un cinema d'inchiesta in cui si esplora un argomento controverso, quale l'industria e le sue conseguenze sulla salute dei cittadini, tramite le voci in prima persona di chi ne fa parte.

Sullo sfondo ma sempre centrale c'è la fabbrica. Nel documentario Taranto è l'Ilva o, meglio, è industria: “Taranto... Taranto non è solo l'Ilva certo. È anche Eni, Cementir, Sidercomit” (La svolta: le donne contro l'Ilva, 2010). È mostrato un legame imprescindibile tra la città, i suoi cittadini e lo stabilimento. Se nei primi tempi aveva portato speranza, posti di lavoro e fiducia nel futuro, ora “il colosso si rivela una cattedrale nel deserto che ha bloccato lo sviluppo di qualsiasi altra attività”. Ne viene evidenziata l'enorme dimensione, la voce narrante descrive nel dettaglio, riportando dati specifici, per formare un'idea precisa nella mente dello spettatore di quanto sia effettivamente estesa l'industria: “si estende su una superficie di 15 milioni di metri quadri, è attraversata da 200 chilometri di binari, 50 chilometri di strade e 190 chilometri di nastri trasportatori. Produce 10 milioni di tonnellate di acciaio all'anno”. Tramite una mappa, ovvero un mezzo compensativo, le dimensioni sono anche rappresentate visualmente, si può notare dall'immagine un confronto con la città di Taranto, che è meno estesa dell'industria (Figura 7).

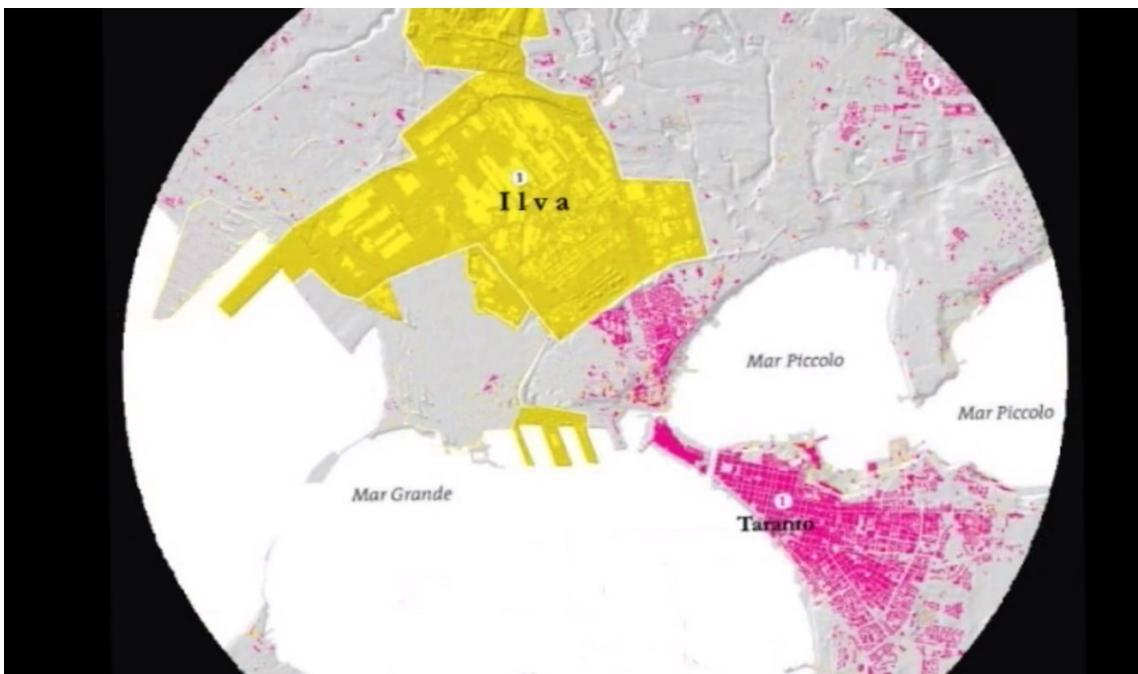


Figura 7 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

Se la prima parte si focalizza sulle dimensioni del polo siderurgico, sul lavoro, sugli infortuni e le morti sul lavoro, il mobbing e le politiche adottate verso i dipendenti, sul finale l'attenzione si sposta, attraverso le storie di Caterina e Anna, verso i residenti delle zone limitrofe, del quartiere Tamburi, e la contaminazione cronica.

Le immagini mostrano fumo che fuoriesce dalle ciminiere, fumo arancione, fumo bianco, fumo grigio. Queste riprese si alternano con inquadrature di palazzi, appartamenti con i vestiti stesi ad asciugare all'aria aperta dai balconi, un'aria che potrebbe sembrare pulita ma data l'alternanza con le immagini di fumo si intuisce velocemente che sia inquinata. In quei palazzi vive Anna Carrieri, che apre la porta avvicinandosi sulla sedia a rotelle per raccontare alla telecamera la sua vicenda: in pochi minuti ha perso l'uso delle gambe e ancora oggi non ha una diagnosi precisa. Nei centri di riabilitazione però, racconta, ha incontrato molte persone in situazioni come la sua e si tratta in tutti i casi di persone residenti nei dintorni di zone industriali, come Brindisi e Gela. I nessi tra la malattia e l'inquinamento non sono però osservabili e non sono direttamente attribuibili al contaminante che le ha causate. In questo caso non si parla della forma di invisibilità medica chiamata eziologica¹², che per una mancata consapevolezza dell'esistenza del contaminante o della conoscenza del legame tra il contaminante e la conseguente malattia può occultare la causa della sintomatologia rilevata; infatti, le persone coinvolte sono ben consapevoli di vivere a ridosso di un'industria inquinante e degli effetti che tali sostanze possono provocare. Si tratta invece del fenomeno dell'ambiguità diagnostica, ovvero di circostanze in cui non si ha la possibilità di identificare i sintomi somatici come dirette conseguenze di un determinato evento o di una sostanza tossica. La causa però è ben conosciuta, e seppure non ci siano dati certi che dimostrano il legame causa-effetto, le statistiche parlano chiaro:

Il sangue di Anna è pieno di metalli: alluminio, piombo, mercurio, che abbondano nell'acqua, nell'aria e nel suolo di Taranto, la città più inquinata d'Italia. Lo dice l'INES (Inventario Nazionale delle Emissioni e delle loro Sorgenti). [...] 74 tonnellate di piombo l'anno (pari al 78% di quello nazionale), 1,4 tonnellate di mercurio (il 57% della produzione nazionale) e poi ci sono gli IPA (Idrocarburi Policiclici Aromatici), inquinanti cancerogeni, 32 tonnellate l'anno (pari al 95% del totale nazionale, 96% nell'aria, 91% nell'acqua) e la diossina, 92% di quella emessa in Italia, 8,8% di quella europea. (La svolta: le donne contro

¹² Cfr. Vyner, 1988 e Zamperini, 2023 in *Capitolo 1.3 Invisibilità*

l'Ilva, 2010).

Queste parole sono accompagnate da articoli di giornale (Figura 8), grafici a barre (Figura 9) e riprese del cimitero (Figura 10). Tramite questi “mezzi di rappresentazione compensativi”¹³ il documentario riesce a mostrare le cause e gli effetti delle sostanze tossiche, attraversando spazio e tempo e superando l'osservabile.



Figura 8 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

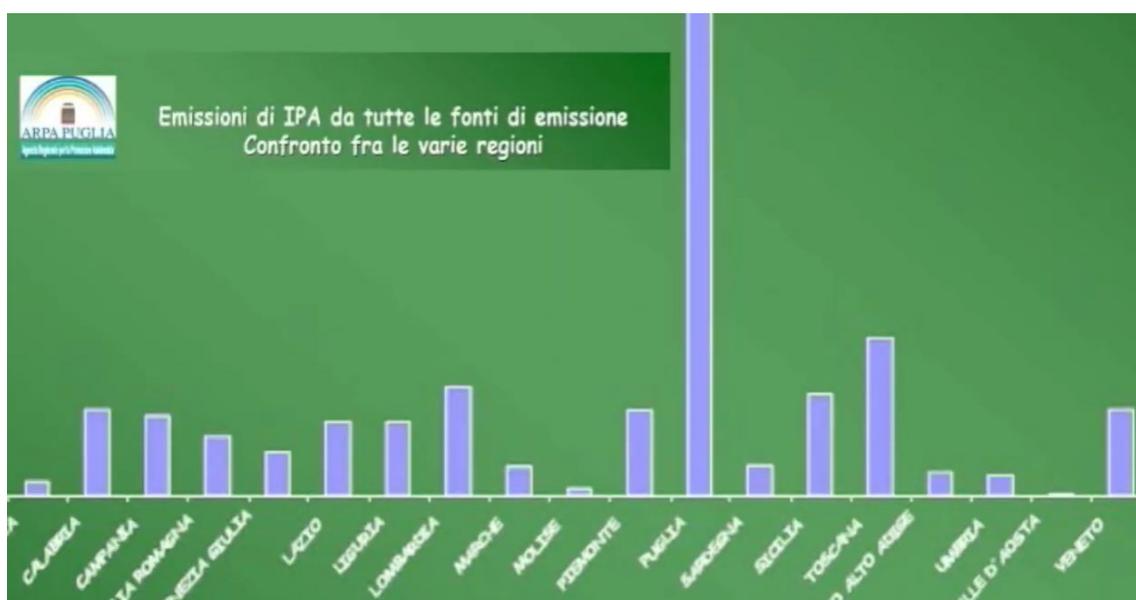


Figura 9 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

¹³ Cfr. Schoonover, 2013 in Capitolo 2.6 La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario



Figura 10 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

La necessità di riscatto per sé e per gli altri porta i cittadini in piazza a manifestare e nelle aule dei tribunali. La scoperta che il cibo sulle tavole e nei frigoriferi, apparentemente innocuo, simbolo di benessere e prosperità, contiene in realtà sostanze velenose inizia a preoccupare seriamente i residenti. È proprio grazie alla partecipazione cittadina e la mobilitazione dal basso che arrivano le notizie riguardanti gli alimenti tossici. Un'associazione ambientalista ha fatto infatti analizzare di sua iniziativa il formaggio prodotto dalle pecore che pascolano a ridosso dell'acciaieria (Figura 11), che finisce sulle tavole dei tarantini (Figura 12), e ha scoperto che contiene una quantità di diossina e policlorobifenili tre volte superiori ai limiti fissati dalla legge. Il formaggio regna al centro della tavola (Figura 12), pronto per essere assaporato insieme alle altre delizie del territorio, pietanze che appaiano gustose e mostrano all'apparenza la prosperità del territorio ma che nascono un nemico invisibile. Dalle riprese della tavola l'aspetto tossico non è osservabile, è infatti solamente grazie al montaggio, che accosta le immagini delle pecore che pascolano (Figura 11) in prossimità dell'acciaieria, le immagini scure del fumo che fuoriesce dall'industria e il voiceover che chiarisce ciò che si sta guardando, creando un legame causa-effetto, che si può percepire la presenza di sostanze tossiche negli alimenti mostrati.



Figura 11 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)



Figura 12 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)



Figura 13 La svolta: le donne contro l'Ilva (D'Amico, 2010)

3.5.3 “Ilva: a denti stretti” cause ed effetti della violenza invisibile

“Loppa, rifiuto, scoria d’altoforno, rifiuto speciale, PCB, diossine, furani, metalli pesanti...” (Ilva: a denti stretti, 2019): il focus si sposta definitivamente sull’inquinamento. Il documentario si apre con i titoli di testa che vengono sovrastati dal fumo, un fumo denso che prende il predominio sulle immagini della fabbrica di notte presenti sullo sfondo (Figura 14). Una voce fuoricampo descrive gli agenti inquinanti che si disperdono nell’aria, nell’acqua e nel terreno. Lo spettatore è immediatamente introdotto in un’ambientazione cupa e angosciante, sottolineata dalla musica di sottofondo.



Figura 14 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

Già dalle prime sequenze si può intuire l'intensità emotiva del documentario di Stefano Bianchi: Chiara, una bambina di soli 5 anni, viene mostrata in atteggiamento di cura in braccio alla madre e il padre, intervistato, esprime i suoi sentimenti di rabbia impotente dichiarando "quando quel giorno ci disse che [Chiara] aveva una malattia del sangue il primo istinto che ho avuto è stato quello di ucciderlo". Seguono inquadrature di donne in un corteo, con stretti in mano cartelli con fotografie di bambini e bambine, accompagnate dalla scritta "io dovevo vivere" (Figura 15), successivamente si vede una sfilata di croci bianche e fiumi di persone con dei lumini in mano e un grande cartello con la scritta "tutto l'acciaio del mondo non vale la vita di un solo bambino" (Figura 16). Così lo spettatore viene immerso in un'angosciante realtà, resa ancora più tetra grazie alle riprese girate di notte. Il susseguirsi dei segmenti narrativi precedentemente descritti, intervallato da scene della fabbrica che rilascia fumo nell'ambiente, riescono a creare una rappresentazione ben precisa nella mente dello spettatore e il significato delle immagini si intuisce velocemente: i bambini a Taranto si ammalano e muoiono, sono vittime innocenti dell'industria e i genitori vivono nei sensi di colpa, lottando "a denti stretti".



Figura 15 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)



Figura 16 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

Stefano Bianchi gioca quindi sull'accostamento di vittime e colpevoli, cause ed effetti, moventi e proteste, industria e malattia, cancro e morte. Mettendo in relazione questi aspetti il regista riesce a mostrare visivamente come i contaminanti invisibili agiscono e si intrufolano nella vita quotidiana dei residenti, una violenza invisibile che viene mostrata tramite espedienti narrativi propri del documentario e scelte creative innovative. Queste associazioni sono infatti rese ancora più evidenti nei passaggi successivi, dove il regista affianca due inquadrature differenti sullo schermo per creare una rappresentazione significativa in grado di mostrare una violenza cronica che si manifesta a lungo termine e in maniera ambigua e impercettibile.

In una seconda parte il documentario si focalizza sul trasporto delle materie prime, ovvero minerale di ferro, dal sud America a Taranto, tramite grandi navi. Le riprese sono effettuate in mezzo al mare e sono testimoni diretti a raccontare la storia. La transizione da questa scena alla storia di Chiara, ovvero un ritorno alle immagini dell'ospedale avviene accostando le inquadrature di una cosa e dell'altra (Figura 17). Si crea così un collegamento nella mente dello spettatore tra un prima e un dopo, da un lato si trova la causa, un'enorme nave che trasporta le materie prime verso l'industria dove verranno lavorate e dall'altro si vedono le conseguenze, un medico che cammina nelle corsie dell'ospedale dirigendosi verso il reparto di oncematologia pediatrica. In base alla logica narrativa sottostante, per cui tramite il documentario si vogliono mostrare allo spettatore gli effetti delle sostanze tossiche invisibili, si crea un percorso narrativo che pone l'origine nelle materie prime e la conclusione nella malattia dei bambini.



Figura 17 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

Un successivo accostamento pone in relazione la malattia, indicata come movente e le proteste, posizionate accanto, per rappresentarne le conseguenze (Figura 18). Tramite questa associazione si comunica la storia della malattia che affligge i bambini e di come questa sia causa di rabbia nei genitori, che sentono la necessità di protestare e ribellarsi, organizzando manifestazioni, presentandosi nelle aule dei tribunali, rilasciando interviste per i documentari, al colpevole che è individuato nell'industria.

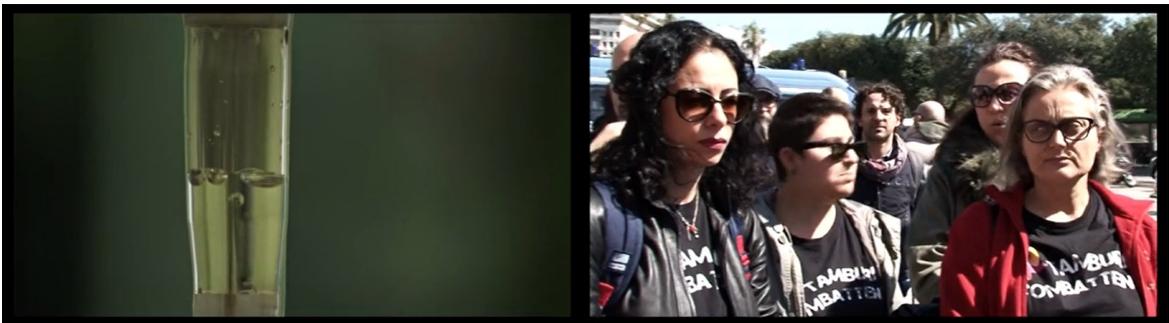


Figura 18 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

La narrazione prosegue accompagnando lo spettatore nei dintorni dell'industria. Seguendo l'operato dell'ambientalista Luciano Manna¹⁴, fondatore di VeraLeaks¹⁵, si approfondiscono non solo le sfaccettature delle esalazioni della fabbrica ma anche gli aspetti meno conosciuti riguardanti le scorie usate per costruire le "collinette ecologiche". Nell'inquadratura si scorgono infatti delle colline verdi (Figura 19) accanto a dei campi di grano apparentemente rigogliosi, immagini che ricordano quelle dei documentari pre-industria. Solo grazie alla spiegazione tramite modalità auditiva, sovrapposta alle immagini, si scopre che si tratta di 5 milioni di tonnellate di rifiuti speciali. Ma come fa lo spettatore a capirlo? Allo sguardo le immagini propongono una narrazione opposta a

¹⁴ In un'intervista a un ex operaio dell'Ilva scopre le modalità con cui vengono modificati i dati nel laboratorio dello stabilimento. Chiamato a testimoniare nel processo "Ambiente svenduto".

¹⁵ Organo multimediale che svolge attività di giornalismo indipendente ed investigativo: specializzato in inchieste e pubblicazioni di documenti non facilmente accessibili.

quella descritta a parole. Se Schoonover¹⁶ evidenzia la difficoltà per lo spettatore di scindere sullo schermo tra spazzatura e rifiuti tossici, in questo caso le immagini propongono una visione ancora più complessa. I rifiuti sono completamente invisibili e difficilmente si potrebbe immaginare un qualsiasi tipo di tossicità occultato sotto al prato verde. Emerge nuovamente la difficoltà nel rappresentare le sostanze tossiche tramite il mezzo cinematografico.



Figura 19 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

La tecnica degli accostamenti di scene differenti sullo schermo torna un'altra volta d'aiuto per sostenere visivamente la tesi discussa a parole, mostrando cause ed effetti. Dai rifiuti speciali all'ospedale (Figura 20) e dall'ospedale ai rifiuti speciali (Figura 21). La protagonista è ancora Chiara e con lei le sfide che deve affrontare al fianco dei suoi genitori.



Figura 20 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

¹⁶ Cfr. Schoonover, 2013 in Capitolo 2.6 *La rappresentabilità delle sostanze tossiche nel documentario*



Figura 21 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

In un passaggio successivo il discorso verte sulla morte, una morte che viene suggerita tramite le sequenze che mostrano un cimitero limitrofo all'industria, a rappresentare una diretta e nefasta conseguenza dei fumi bianchi, rossicci e neri che più volte sono stati inquadrati. Qui le tombe (Figura 22) sono accostate alle riprese di un'intervista a una persona oscurata che viene presentata come ex responsabile del laboratorio dell'Ilva. In questa occasione, tramite le parole del chimico, allo spettatore viene spiegato come i controlli e i monitoraggi siano falsificati e come le falde acquifere siano contaminate da benzo(a)pirene¹⁷ ben oltre il limite consentito. Grazie alla sua testimonianza si viene a conoscenza di come i parchi minerari siano un maquillage per nascondere i rifiuti tossici senza bonificare il terreno, persino scavando per porre le fondamenta delle coperture, facendo scomparire i materiali di scavo inquinati. Documenti di controllo con firme falsificate, elettrofiltri inesistenti, disinteresse verso le condizioni di lavoro: sono tutti aspetti che le fonti anonime intervistate dichiarano e confermano.



Figura 22 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

Continuando la narrazione sul filo conduttore che ha guidato lo spettatore dall'industria, ai fumi, alle sostanze tossiche, alla malattia, alle proteste e infine alla morte, viene presentata Carla Lucarelli, mamma di Giorgio, assassinato a 15 anni da un sarcoma ai

¹⁷ Idrocarburo policiclico aromatico della classe dei benzopireni, con formula bruta $C_{20}H_{12}$ e una delle prime sostanze di cui si è accertata la cancerogenicità

tessuti molli causato dalla diossina. Le immagini del cimitero (Figura 22) assumono così una rilevanza concreta, non si tratta infatti di riprese simboliche ma di inquadrature che raccontano la storia di Carla Lucarelli e delle altre mamme che hanno perso i figli. Per lei la panchina davanti al cimitero è casa, lo sottolinea dicendo: “Oramai il cimitero, c’è una panchina davanti, purtroppo la sentiamo casa nostra, mi sembra di andare e sedermi vicino a Giorgio, come se fosse la stanza sua. La mattina se capita qualcuno mi sento infastidita, come se qualcuno stesse entrando in casa mia”

“Ma perché non muore mai nessuno?” Con queste le parole di Emanuele Catapano¹⁸, imprenditore nel settore della mitilicoltura, lo spettatore viene confrontato con una realtà differente. Il tema rimane la morte, ma mentre le persone intervistate fino ad ora si schierano apertamente contro l’industria e tramite un lungo percorso guidano il pubblico per mostrargli la violenza invisibile delle sostanze tossiche, Catapano si oppone a tale narrazione. Una, al tempo, recente ordinanza vieta le coltivazioni di cozze nel primo seno del Mar Piccolo di Taranto, non dovrebbero più esserci e invece sono ancora presenti, cariche di diossina e pronte, tramite falsificazione dei documenti, a figurare nei mercati illegali e legali (Figura 23). Emanuele Catapano giustifica tali attività illecite, cercando di sottrarre il nesso causa ed effetto tra inquinamento e malattia, tra malattia e morte, un legame che si può ipotizzare tramite statistiche ma che non si può vedere: “però se l’ordinanza dice di no perché il prodotto è inquinato, da Taranto partono tonnellate di cozze non controllate: quante persone dovrebbero morire? Dovrebbero morire milioni di persone. Ma perché non muore mai nessuno?” L’impossibilità di mostrare la violenza lenta, con le conseguenti difficoltà nella rappresentazione di una relazione tra le sostanze inquinanti rilasciate e le malattie croniche che ne derivano, permette a coloro che non vogliono vedere e non vogliono affrontare le difficoltà del caso, di chiudere gli occhi davanti alla violenza. Ci sono però anche persone oneste che, pur lavorando in settori distinti, sono colpite dalla prepotenza dell’Ilva. Contadini, agricoltori, mitilicoltori, imprenditori che operano nelle zone limitrofe all’industria sono puniti per la sola vicinanza alle zone inquinate, costretti a uccidere le proprie pecore che producono latte tossico, a gettare il raccolto dei campi, a spostare le coltivazioni di cozze, fino a perdere il lavoro.

¹⁸ Condannato per usura e associazione a delinquere di stampo mafioso finalizzata all’estorsione nei confronti dei mitilicoltori tarantini.



Figura 23 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

Un imprenditore si giustifica dicendo: “devo dare da mangiare ai miei figli”. Subito la sequenza stacca su due immagini, da un lato il mare con le cozze inquinate e dall’altro Chiara, la bambina presentata all’inizio del documentario (Figura 24). Ne emerge un quadro drammatico per cui il lavoro è necessario per sfamare i figli, anche se consiste nella vendita illegale di cozze piene di sostanze tossiche, e quegli stessi bambini si ammalano e muoiono mangiando il cibo che gli viene servito in tavola dai genitori. Un circolo vizioso difficile da fermare, dove per molti è più semplice partecipare alla violenza e far finta di non vedere.

La conclusione del documentario torna però a mostrare i volti delle persone che sono pronte a scendere in piazza, manifestazioni silenziose e rassegnate o violente e arrabbiate, in ogni caso formate da cittadini decisi a fermare il circolo della violenza.

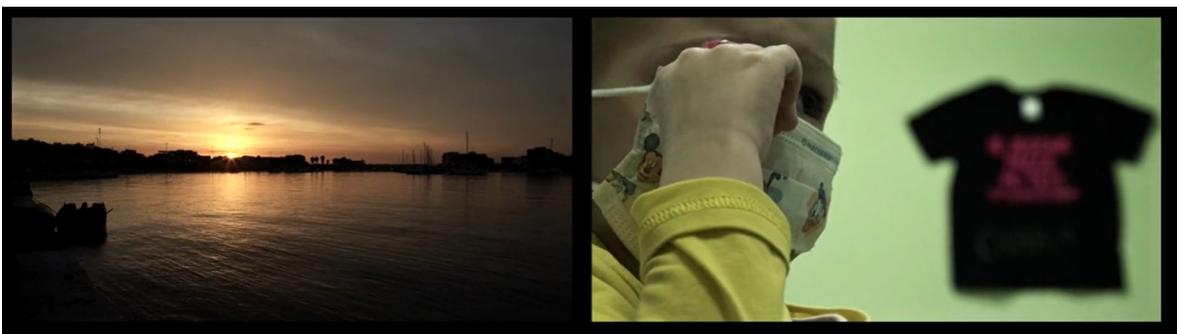


Figura 24 Ilva: a denti stretti (Bianchi, 2019)

3.5.4 “Tara” un ritorno al mito della natura

Seguendo il percorso temporale intrapreso si giunge ai giorni nostri, nello specifico al 2023, con il documentario di Volker Sattel e Francesca Bertin.

“Esprimi un desiderio” si sente in sottofondo, alcune famiglie sono radunate sulla riva di un fiume in procinto di immergersi e posare delle candele sull’acqua, per esaudire le loro “intenzioni”. Già dalla prima scena si percepisce una variazione del quadro interpretativo entro cui si svolge la narrazione, lo spettatore è subito immerso in un contesto gioioso, di festa, dove regnano le tradizioni, i rituali e i miti. L’angosciante realtà descritta nei documentari precedenti è sostituita, in parte, da brevi racconti di armonia, gli abitanti del luogo diventano i veri protagonisti e non più i mezzi tramite cui viene raccontata l’industria.

In questo film cambia anche la struttura narrativa, non si tratta più di un reportage e a fungere da filo conduttore alle vicende narrate non è più l’ex Ilva, bensì un piccolo fiume che si trova proprio a ridosso del polo siderurgico: il fiume Tara. Si ripropone così un racconto di pace e serenità e di comunità che condividono spazi e sentimenti. Le emozioni che si vogliono trasmettere non sono più solamente quelle di disagio e sfiducia: ci viene mostrata un’altra faccia di Taranto, più gioiosa e più viva, con persone che venerano il territorio in cui vivono e le leggende che racchiude. I paesaggi ricordano quelli che caratterizzavano la narrazione nei primi documentari analizzati, dove veniva mostrato il territorio prima dell’insediamento dell’industria. La pellicola racconta di una città e dei suoi abitanti senza focalizzarsi esclusivamente sugli aspetti tragici e problematici che la contraddistinguono, elementi che seppur non centrali non vengono celati ed emergono a più riprese durante il corso della narrazione: in una frase, un accenno, una ripresa, una discussione. I riferimenti all’industria e all’inquinamento affiorano senza essere forzati o richiesti, sono parte della vita quotidiana dei cittadini e della città, ed è proprio così che si manifestano. Il documentario segue la configurazione del fiume e tramite le riprese del paesaggio naturale e industriale, delle persone e delle loro storie cerca di scovare “esempi di bellezza e di resistenza nella vita quotidiana di chi abita il territorio” (Bertin, 2023).

Intorno al fiume si svolgono rituali e si estende rigogliosa la vegetazione, si intrecciano simboli, natura e cultura. Il Tara viene chiamato “fiume della fortuna” dagli abitanti, i quali sostengono fieramente che il fiume “cura i mali” (Figura 25), poiché ci scorre “acqua curativa”.

Il documentario vuole riportare i pensieri e le storie dei cittadini, il modo di vivere la città di diverse fasce di popolazione e circostanze differenti, con una modalità che permette allo spettatore di immergersi nella narrazione e guardare con gli occhi di chi vive

la città nella sua quotidianità, seguendo un percorso di consapevolezza, tramite “un cinema che veicola uno sguardo che interroga il reale” (Bertoia, 2023).

I dati, le statistiche, i grafici, gli articoli di giornale e le interviste sono sostituiti dai racconti, le favole, le leggende, le riflessioni e i ricordi delle persone. Si ricercano il significato e il valore assegnati al contesto ambientale, abbandonando l’illusione di oggettività (Bertoia, 2023). In un passaggio significativo, in cui viene ripresa la comunità nei pressi del fiume, un signore racconta (Figura 26):

“Si sono curate parecchie persone qua. Abbiamo avuto i risultati. Non è che non sono risultati. Ci stanno i risultati. Li abbiamo visti. Noi veniamo da tanti anni qua e vediamo il risultato delle persone che vengono in questo fiume, su di noi stessi e sulle altre persone. Vengono da tutti i paesi e vengono a curarsi qua. Quest’acqua fa bene per la circolazione del sangue, delle vene, per tutto. È un’acqua miracolosa”



Figura 25 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

Una narrazione causa-effetto che non è stata studiata o verificata scientificamente ma si basa unicamente sull’esperienza degli abitanti, che anche quando confrontati con la dura realtà dell’inquinamento invisibile continuano a credere in ciò che hanno sperimentato sulla propria pelle. Saltando a una delle scene finali del documentario, che si svolge in un laboratorio, si scopre infatti che “un riscontro scientifico del benessere che le acque del Tara possono procurare non c’è” e anzi “la qualità del corso d’acqua non raggiunge lo stato buono previsto dalla normativa”. Nonostante ciò, l’esperta riferisce che “il metodo sperimentale può anche partire dall’osservazione della realtà per poi spiegare”. Le comunità che frequentano il fiume “Sembrano mosse da un sentimento quasi religioso, di fiducia”. Si intravede qui un parallelo con le sostanze tossiche: in entrambi i casi si

stabilisce una relazione causa effetto che è difficile se non impossibile da stabilire, traendo conclusioni basate sulla propria esperienza ma senza la possibilità di dimostrarle.



Figura 26 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

I registi ci mostrano da un lato l'origine delle proprietà curative, tramite riprese subacquee vediamo il fiume che ribolle con colori che trasmettono serenità come il verde e l'azzurro (Figura 27), dall'altro lato ci mostra l'origine dell'inquinamento e della malattia, le sequenze sono riprese all'interno della fabbrica ed è mostrato l'acciaio rovente con colorazioni infernali che tendono al rosso e all'arancione (Figura 28).



Figura 27 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

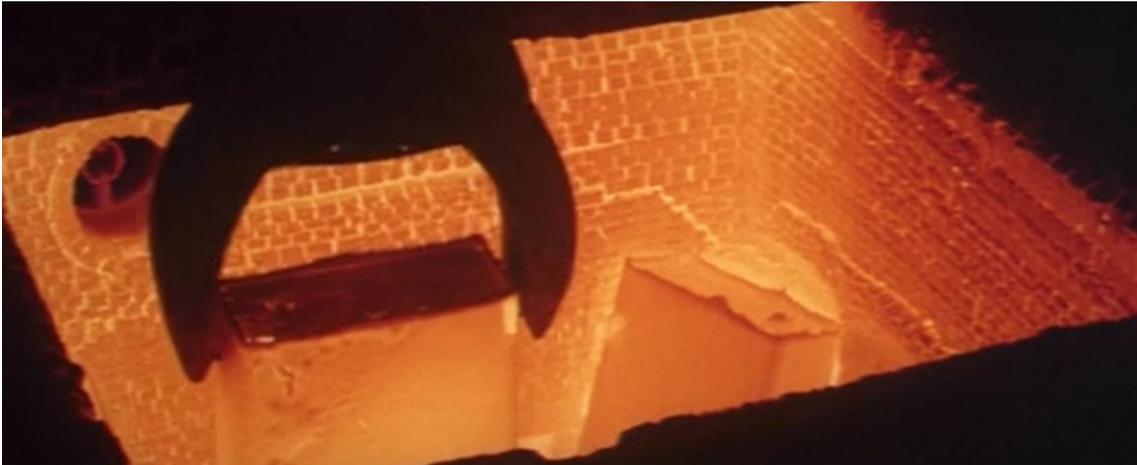


Figura 28 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

Il contrasto tra natura e industria, vegetazione e inquinamento, proprietà curative e sostanze tossiche viene ulteriormente evidenziato in una sequenza in cui viene mostrato il monitoraggio mensile del fiume, i tecnici sono presentati intenti a prelevare campioni di acqua dal Tara mentre discutono tra loro e con dei passanti incuriositi. La contraddizione è riassunta in una frase da loro pronunciata: “malgrado la vicinanza all’ex Ilva, è un piccolo paradiso terrestre” (Figura 29). La tossicità della natura appena presentata come “paradiso” viene però da loro successivamente segnalata in un semplice ma significativo scambio di battute: “Non è periodo di asparagi” – “Soprattutto non raccoglierei cose qui vicino all’Ilva”. Ancora una volta emerge il tema dell’invisibilità della contaminazione, per cui anche un luogo che appare incontaminato e rigoglioso cela sostanze nocive.

Allo spettatore, anche in questo caso, vengono riferite delle informazioni in modo indiretto, il documentario propone senza imporre, informa tramite l’osservazione esterna dei comportamenti e dei racconti degli abitanti: nei discorsi riportati si possono cogliere infatti dei dati, come i valori dell’acqua e un riferimento al sito dell’ARPA.



Figura 29 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

In una scena successiva, in una circostanza quotidiana, durante la preparazione e consumazione di un pasto, emerge nuovamente la tematica dell'invisibilità. In questo contesto, tuttavia, viene ricondotta alle irregolarità che si sono verificate e ancora hanno luogo all'interno dell'industria, violazioni che vengono celate ai cittadini e ai lavoratori tramite un "sistema di occultamento della realtà" (Figura 30).

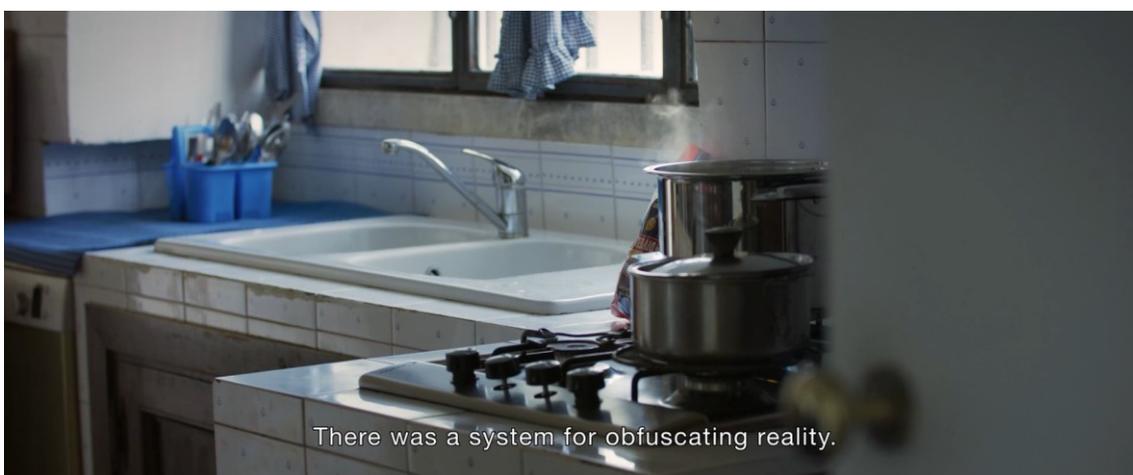


Figura 30 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

Inoltre, anche la contemplazione degli ulivi secolari, tema ricorrente in tutti i documentari, riaffiora in *Tara*. Analogamente alle altre tematiche trattate nel documentario, anche in questo caso emerge spontaneamente dalle conversazioni tra gli abitanti. Gli ulivi secolari però non sono più né una fonte di guadagno né un ostacolo al progresso economico da eliminare, i pochi esemplari rimasti assumono infatti un valore intrinseco per cui "si tengono perché sono belli" (Figura 31).



Figura 31 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

La scena prosegue rivelando un altro aspetto trattato più volte, ovvero la costruzione da parte dell'ex Ilva di “collinette ecologiche”, di discariche di rifiuti: “hanno fatto argine ad una discarica buttando questo materiale che si è alzato per più di trenta metri. Per me era bello affacciarmi dalla finestra e vedere il sorgere del sole. Adesso non c'è più perché la montagna si è alzata tanto che mi ha fatto perdere quel momento” (Figura 32). Le immagini della montagna sono accompagnate dalle parole quasi poetiche di una residente locale, che nonostante conduca uno stile di vita e lavorativo agricolo è circondata dagli impatti dell'industria.

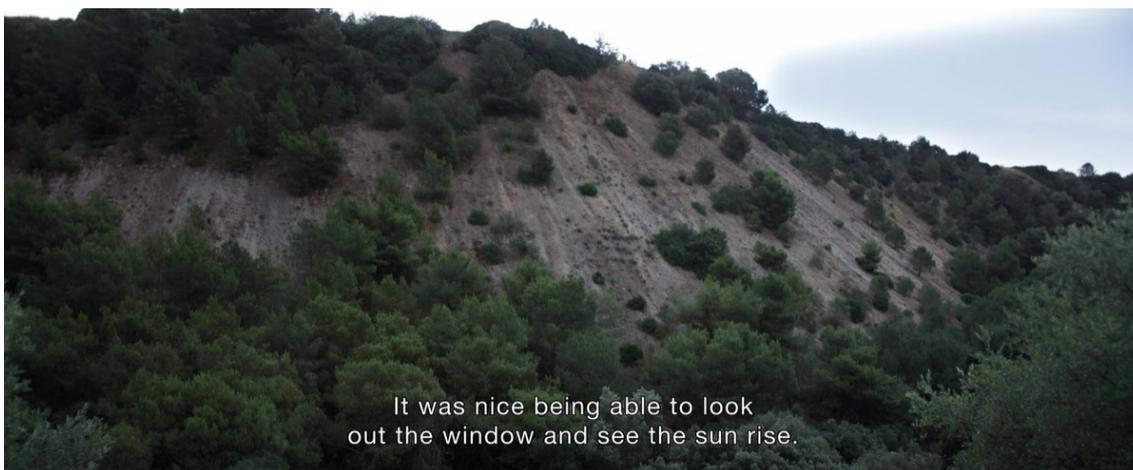


Figura 32 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

I bambini, le vittime per eccellenza della violenza ambientale, mostrati nelle prime scene mentre giocano nel fiume, perdono la loro innocenza quando confrontati con la realtà dell'industria. In radio ripetono frasi che probabilmente hanno sentito dire ai familiari e che difficilmente comprendono appieno ma che racchiudono un profondo senso di consapevolezza per la situazione in cui vivono: “abito a Taranto e le cose che non mi

piacciono di Taranto è: l’Ilva, poi l’inquinamento...” - “L’Ilva fa così male perché è una grande città, è più grande l’Ilva di Taranto, fa male ai bambini e a tutto, alle persone, agli animali e alle piante” (Figura 33).



Figura 33 Tara (Sattel & Bertin, 2023)

Le modalità con cui il documentario sceglie di raccontare la storia sono formate da un ibrido tra una modalità osservativa e una poetica. Segue una modalità osservativa in quanto viene mostrata la vita quotidiana dei soggetti presi in considerazione, rivelati da una telecamera non invadente, dove i registi si limitano ad osservare i soggetti senza interagire. Si rispecchia però anche in una modalità poetica: le associazioni visive sono enfatizzate, si nota un profondo interesse per la fotografia e la forza evocativa delle immagini. La storia viene raccontata usando “il film [come] filtro interpretativo per mettere a fuoco certi aspetti magici nelle piccole cose della realtà” (Bertin, 2023).

4 Discussione

La presente discussione si propone di indagare i risultati ottenuti dall'analisi condotta sui documentari selezionati, con l'obiettivo di esaminare il ruolo del cinema come strumento di sensibilizzazione e di ricerca. La storia dell'ex Ilva di Taranto è stata presa in considerazione come caso studio per analizzare le modalità con cui i documentari sono in grado di narrare eventi impercettibili come la contaminazione cronica e veicolare l'opinione pubblica verso una cittadinanza attiva.

La procedura di ricerca prevede inizialmente un'analisi più ampia, di esplorazione¹⁹, dove si cerca di sviluppare un quadro completo e accurato e dove tramite un'analisi tematica vengono selezionati e confrontati i temi generali emersi. In seguito, si procede con l'ispezione²⁰, ovvero una scomposizione più dettagliata per cui vengono esaminati intensivamente e in modo mirato, tramite analisi AVO (*Audio-visual data as an object of analysis*), gli elementi che formano la lente tramite cui ci viene presentata la realtà sociale della contaminazione cronica. L'analisi è stata eseguita seguendo un percorso cronologico (Figura 34), confrontando sia il modo di affrontare le tematiche selezionate nel corso del tempo dai diversi documentari sia le modalità con cui si è scelto di rappresentare il progresso industriale e la violenza invisibile.

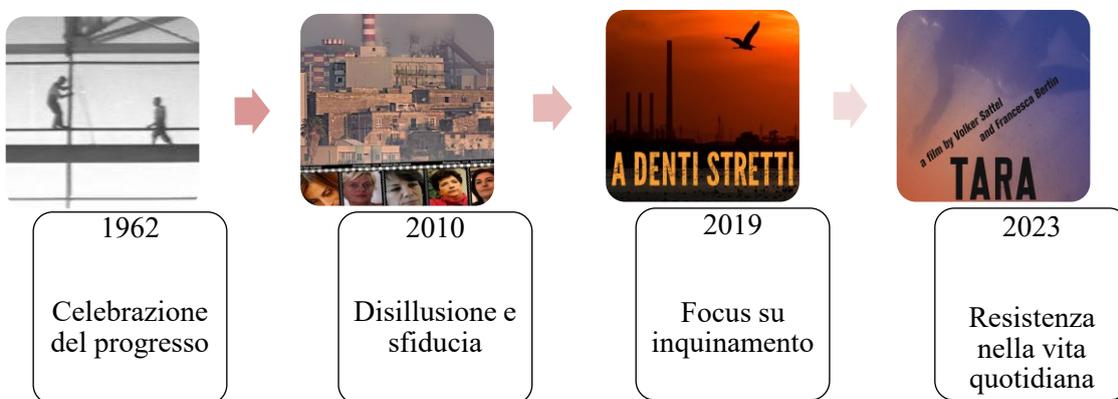


Figura 34 Linea del tempo documentari sull'ex Ilva

¹⁹ Cfr. Blumer (1969) nel capitolo 2.7 *Psicologia sociale, contaminazione ambientale e cinema: problemi metodologici e prospettive teoriche*

²⁰ Ibidem

Rispettando il quadro interpretativo appena delineato, l'analisi tematica si è focalizzata sulla rappresentazione della violenza ambientale invisibile nei documentari. È stata esaminata l'evoluzione nel tempo del valore attribuito ad ogni tema identificato e le modalità narrative con cui si è scelto di trasmetterlo e mostrarlo. Pur riconoscendo la presenza di ulteriori tematiche ricorrenti e rilevanti, oltre a quelle selezionate, queste non sono state esaminate poiché non pertinenti ai fini della presente ricerca. Tra gli argomenti esclusi dallo studio: il mobbing e la palazzina LAF²¹, le morti sul lavoro non dovute a inquinamento, la crisi economica e occupazionale e gli aspetti legali.

I temi identificati e considerati significativi sono riassunti nella Tabella 1, dove è stato effettuato un confronto cronologico della trasformazione di ogni tema all'interno della cornice narrativa di ognuno dei quattro documentari selezionati.

Il primo tema rilevante che è emerso dalla visione del documentario *Il pianeta acciaino* riguarda la narrazione degli aspetti naturali e il ruolo del paesaggio. La tematica si è presentata ripetutamente anche nei film successivi ed è risultato pertanto rilevante per l'analisi indagarla e confrontare la trasformazione nella narrazione che ne è stata fatta nel corso degli anni. A questa tematica se ne contrappone un'altra altrettanto importante, ovvero l'interpretazione del progresso. Dapprima il paesaggio rurale e il mondo agreste sono associati alla miseria, all'arretratezza e alla pigrizia, sono fonte di vergogna e umiliazione per le persone locali. In questo contesto gli ulivi secolari che delineano il paesaggio vengono abbattuti per lasciare spazio al progresso industriale, che porta ricchezza e modernità al meridione. Solo in un secondo momento, come narrano i documentari *La svolta: le donne contro l'Ilva* e *Ilva: a denti stretti*, si giunge a uno sguardo critico verso un'industria che porta il veleno sulle tavole dei cittadini. L'industrializzazione viene percepita come forzata e si scontra con la qualità di vita che procura ai cittadini, dove il ricatto per i posti di lavoro viene contrapposto all'inquinamento che provoca malattia e morte. Tracce dei filmati che celebravano la devastazione della natura vengono riproposti nei documentari successivi per mostrare in un'ottica critica la trasformazione di paesaggi incontaminati in un polo industriale che contamina i terreni come l'aria e l'acqua. *Tara* mostra una prospettiva differente, dove la consapevolezza della tossicità è diffusa e data per scontata e gli ulivi sopravvissuti rappresentano una mera forma estetica, un elemento

²¹ Reparto privo di strumenti di lavoro, adiacente al "Laminatoio a Freddo" dell'acciaieria, dove venivano confinati i lavoratori non allineati alle direttive aziendali, costretti a passare la giornata lavorativa senza attività da svolgere. Le vicende rappresentano il primo caso giudiziario di mobbing in Italia.

sociale e culturale che ci ricorda del passato, anche senza svolgere più una funzione economica. Il fiume, la vegetazione, gli animali sono onorati e celebrati, sono integrati nella vita quotidiana delle comunità. Si mostra un modello di decrescita, dove la ricerca della bellezza e dei momenti quotidiani sono al centro dell'attenzione.

Un altro tema che emerge dall'analisi concerne gli aspetti emotivi del progresso e riguarda il binomio di sentimenti contrapposti di orgoglio e di disillusione. Inizialmente i lavoratori sono fieri della costruzione del nuovo polo siderurgico nella propria città, nutrono speranza verso un futuro industrializzato. Ben presto queste emozioni si trasformano però in pessimismo e rabbia, consapevoli dei mali che derivano dall'industria le persone sono scoraggiate e angosciate. Il senso di colpa per aver cresciuto dei figli in un luogo avvelenato dilaga tra i genitori preoccupati per il presente e il futuro. Infine, ritornano la fiducia e l'orgoglio nella narrazione, questa volta verso il fiume e la natura che caratterizzano il luogo, e che non sono più fonte di vergogna, e per le tradizioni, i miti e le leggende che la città e le persone tramandano.

La tematica cardinale della contaminazione ambientale cronica è emersa in modo graduale: nei primi documentari girati negli anni '60 è totalmente assente un riferimento al problema, successivamente si inizia ad insinuare tra le svariate questioni che concernano il centro siderurgico, infine diventa il focus principale.

Un altro tema significativo che è emerso riguarda la rappresentazione dell'invisibile che viene contrapposto al visibile. Ne' *Il pianeta acciaio* la violenza è evidente, viene mostrata come spettacolare e istantanea: "via gli olivi! Via le vecchie casone! Via le cicale e l'antico incanto mediterraneo, via! Le bestiali macchine vogliono fare il deserto, una landa piazza senza un filo d'erba. L'hanno già fatto. Poche ore sono bastate a cancellare i millenni". Data l'assenza di riferimenti al problema della contaminazione cronica anche l'invisibilità delle conseguenze tossiche non è presa in considerazione. Questo tipo di violenza si contrappone alla *slow violence* di Nixon (2011), che si manifesta invece in modo graduale e invisibile, disperdendo le conseguenze nel tempo e nello spazio e diventando parte integrante della vita nelle comunità senza un chiaro inizio e una fine. Nel documentario *La svolta: le donne contro l'Ilva* il tema dell'invisibilità diviene rilevante, le sostanze tossiche si celano nel cibo, in particolare sono nascoste nel formaggio che viene prodotto con il latte delle pecore che pascolano a ridosso dell'acciaiera. Così la tossicità delle pietanze sulle tavole dei tarantini non è visibile e viene mostrata allo

spettatore tramite il montaggio di scene di pecore che pascolano vicino all'industria, un tavolo apparecchiato e con cibo all'apparenza appetitoso e immagini di fumi provenienti dalla fabbrica. Inoltre, l'invisibilità emerge anche nell'ambiguità diagnostica che non permette di identificare i sintomi delle malattie come dirette conseguenze delle sostanze tossiche, non potendo stabilire un legame causa-effetto certo. Anche nel documentario *Ilva*: a denti stretti l'invisibilità è sia nel nesso tra inquinamento e malattia o morte sia nelle sostanze tossiche in sé. In questo caso viene rappresentata tramite l'accostamento di immagini sullo schermo, proponendo da un lato immagini di ospedali, malattia e morte e dall'altra quelle del fumo e dell'industria. In *Tara* è la dura realtà dei fatti che accadono all'interno dell'ex Ilva ad essere occultata, rimanendo pertanto invisibile ai cittadini. Anche il panorama rigoglioso che viene mostrato cela sostanze nocive ed è dai discorsi tra gli abitanti che si percepisce da un lato l'orgoglio per la propria terra e dall'altro la consapevolezza della tossicità invisibile. Come l'inquinamento prodotto dal polo siderurgico anche le proprietà curative che derivano dal fiume non sono visibili a occhio nudo ma possono essere percepite tramite esperienza.

Dall'analisi tematica si riconosce la centralità della rappresentazione di malattia e morte per mostrare gli effetti della contaminazione invisibile, si tratta infatti di temi ricorrenti nei documentari, seppur rappresentati secondo prospettive differenti. Nel primo filmato "l'acciaio significa vita": grazie all'industria le persone lavorano e possono sfamare le famiglie, porta ricchezza e benessere ai cittadini e quindi allontana la malattia e la morte. Nei documentari *La svolta: le donne contro l'Ilva* e *Ilva: a denti stretti* diviene un tema tragicamente dominante. In particolare, emerge in connessione con la tematica dell'infanzia negata, i bambini sono senza futuro e vengono identificati come principali vittime. Questo ribaltamento di prospettiva è evidenziato dalla frase "tutto l'acciaio del mondo non vale la vita di un solo bambino": l'acciaio ora significa morte. Per rappresentarla sono mostrate immagini di cimiteri, inizialmente come mero simbolo e successivamente viene identificato come casa dai genitori in lutto.

Infine, il tema che emerge della cittadinanza attiva si integra nell'obiettivo della ricerca di esaminare il ruolo civico e di denuncia del cinema, come strumento per risvegliare la pubblica opinione e indirizzare gli spettatori verso una maggiore consapevolezza e partecipazione attiva. Tramite diverse narrazioni e prospettive i documentari si pongono come motore di cambiamento della percezione del rischio ambientale e mostrano esempi

concreti di cittadinanza attiva. In *La svolta: le donne contro l'Ilva* si vede messa in atto l'epidemiologia popolare, per cui la diffidenza nella scienza al servizio delle autorità e l'esigenza di parlare con la massa di spettatori porta alcune donne a denunciare la situazione. Spinte dall'esperienza diretta di circostanze di vita cariche di sofferenza, si fanno quindi rappresentanti delle comunità per risvegliare l'opinione pubblica tramite il racconto. Nel documentario *Ilva: a denti stretti* i genitori invadono le piazze e le strade per protestare e ribellarsi al nemico, individuato nell'industria. La rabbia, il senso di colpa, l'angoscia e la paura per il futuro incerto portano le persone a manifestare, a rilasciare interviste in cui denunciano ciò che succede e a presentarsi nei tribunali per portare avanti la loro battaglia. Infine, in *Tara* le comunità ricercano una resistenza nella vita quotidiana, cercando di riappropriarsi di spazi e luoghi, tramite attività alternative all'industria e apprezzando ciò che la città ha da offrirgli.

Tabella 1

Temî emersi dall'analisi tematica dei documentari

| | <i>Il pianeta acciaio</i> | <i>La svolta: le donne contro l'Ilva</i> | <i>Ilva: a denti stretti</i> | <i>Tara</i> |
|---|--|---|--|---|
| Natura Paesaggio Agricoltura | Associata a povertà, arretratezza e pigrizia Fonte di vergogna e umiliazione Ulivi secolari vengono abbattuti per lasciare spazio al progresso | Criticata la devastazione della natura in favore del progresso Il raccolto che arriva sulle tavole dei cittadini è tossico | Collinette ecologiche che nascondono rifiuti tossici Pecore, campi e cozze avvelenati | Fiume Tara e vegetazione circostante sono un vanto per i cittadini Gli ulivi secolari rimasti sono fonte di bellezza seppur non produttivi Consapevolezza tossicità nei campi adiacenti alla fabbrica |
| Progresso | Industrializzazione del meridione porta ricchezza e modernità | Industrializzazione forzata del meridione Si scontra con i danni causati Ricatto posti di lavoro | Identificato come colpevole Causa di malattia e morte | Contrapposto alla decrescita Ricerca di bellezza nella natura e nella quotidianità |
| Orgoglio/ Fiducia -Disillusione | I cittadini sono orgogliosi del nuovo polo siderurgico e nutrono speranza per il futuro | Pessimismo verso il futuro Persone arrabbiate, scoraggiate e angosciate | Rabbia, senso di colpa, angoscia | Fiducia verso il fiume e la natura del luogo Orgoglio per le tradizioni e le leggende della città Consapevolezza aspetti negativi industria |
| Contaminazione Ambientale | assente | Si inizia ad insinuare tra le | Diventa il focus principale | Consapevolezza contaminazione |

| | | | | |
|----------------------------|--|--|--|---|
| Cronica | | problematiche dell'industria | Elenco sostanze tossiche ed effetti | contrapposta a fiducia nel mito e nella natura Occultamento della realtà |
| Invisibilità | La violenza è visibile e vista in chiave positiva Le conseguenze tossiche e invisibili sono ancora ignote | Ambiguità diagnostica: invisibilità del legame causa-effetto Sostanze tossiche nascoste nel cibo | Invisibile il nesso tra l'inquinamento e la morte Invisibili le sostanze tossiche | Panorama rigoglioso cela sostanze nocive Invisibili proprietà curative fiume come l'inquinamento industria |
| Malattia/ Morte | Riferita alla vita senza industria L'acciaio è vita | Tema centrale: prospettive diverse di malattia e morte causate dalla fabbrica Cimitero come simbolo | Tema centrale: malattia e morte dei figli Cimitero come casa | Focus proprietà curative fiume |
| Cittadinanza attiva | assente | Epidemiologia popolare Donne portano avanti battaglie tramite il racconto | Rabbia per malattia figli porta a necessità di protestare e ribellarsi Tramite manifestazioni, aule dei tribunali, interviste | Resistenza nella vita quotidiana |

Nota. La tabella riporta i principali temi emersi dall'analisi tematica condotta sui quattro documentari selezionati: *Il pianeta acciaio* (1962), *La svolta: le donne contro l'Ilva* (2010), *Ilva: a denti stretti* (2019) e *Tara* (2023). I temi sono stati identificati e categorizzati in seguito alla visione e analisi dei film. L'analisi è di natura qualitativa per cui si basa sull'interpretazione soggettiva della ricercatrice e si focalizza sullo studio della rappresentazione della contaminazione cronica.

Analizzando i documentari secondo l'approccio AVO (*Audio-visual data as an object of analysis*), descritto da Figueroa (2008), è importante considerare e indagare i diversi elementi con cui il fenomeno invisibile della violenza ambientale è mostrato agli spettatori. I dati presi in considerazione ai fini della ricerca sono narrativi, per cui ricreano il mondo sociale che vanno a delineare e rappresentano una vera e propria costruzione della realtà e in questa prospettiva è proprio il modo in cui viene costruita a giocare un ruolo fondamentale. Come mostrato nella Tabella 2 sono state esaminate la struttura narrativa e la modalità documentaristica di Nichols (2017), le sequenze visive ricorrenti in ogni filmato, i suoni dell'ambiente (naturale e industriale) e i discorsi, le interviste, le voci umane, i mezzi compensativi che sono stati usati per rappresentare la violenza invisibile e infine le relazioni causa effetto.

Il pianeta acciaio utilizza una modalità espositiva, per cui il commento della voce fuoricampo è enfatizzato nella lettura di un testo che glorifica l'industria. Lo scopo del

documentario, commissionato dall'*Italsider* stessa, è di informare il pubblico e promuovere il progresso che il polo siderurgico porta alla città. La realtà che viene costruita tramite le strutture narrative propone l'industrializzazione come soluzione alla problematica della povertà, senza indagare le possibili conseguenze avverse o addirittura catastrofiche. Per ricreare questa prospettiva è fondamentale l'uso di una voce fuoricampo; infatti, le sequenze visive mostrano riprese della devastazione del territorio, che distruggendo gli ulivi secolari per costruire l'imponente industria, catturano la rapida trasformazione del paesaggio. Senza l'accompagnamento vocale queste immagini proporrebbero una storia completamente diversa rispetto alla realtà che vogliono trasmettere; infatti, sono state riutilizzate nei successivi documentari senza traccia audio. È la voce fuoricampo che descrive e narra le vicende a imporre una visione positiva dello sviluppo industriale e quindi delle immagini all'apparenza di distruzione, così come la musica trionfante da cui è accompagnata. "Perché vergognarsi?" la voce del narratore Arnaldo Foà rassicura i cittadini sul futuro, che sarà ricco e felice, per cui il senso di vergogna per la devastazione del territorio in favore del progresso risulta marginale rispetto alla fierezza per la prosperità economica e il benessere. Si intuisce una relazione causa-effetto per cui l'agricoltura è la causa della povertà e l'industria porterà il benessere.

Il documentario *La svolta: le donne contro l'Ilva* offre uno sguardo coinvolgente sulle gravi conseguenze dell'industria sulla salute e sulla vita delle persone implicate. Grazie a una modalità partecipativa, per cui viene enfatizzata l'interazione tra il regista e gli individui e tramite le interviste che coinvolgono soggettivamente le vittime e forniscono una visione in primo piano delle persone che hanno subito le conseguenze nefaste dell'industria, riesce a offrire un quadro completo ed emotivo. A partire dal testo *La svolta* (2008) di Francesca Caliolo si crea una narrazione incentrata sulla cittadinanza attiva del genere femminile, sono le donne a prendere in mano un megafono metaforico per esigere risposte e risvegliare la pubblica opinione. Il racconto si costruisce intorno all'esperienza diretta di cinque donne che denunciano situazioni diverse ma che hanno in comune l'ex Ilva. La narrazione che viene presentata risulta esaustiva e completa nel mostrare gli effetti avversi legati all'industria, poiché prende in considerazione svariati aspetti: dipendenti sottoposte a soprusi e mobbing, operai morti in fabbrica, residenti dei quartieri limitrofi che soffrono per le conseguenze delle sostanze tossiche rilasciate. Il quadro che si va a delineare è di smascheramento dell'illegalità e della tossicità invisibile da parte della

cittadinanza, abbandonata dalle istituzioni. Tramite mezzi di rappresentazione compensativi, quali grafici, tabelle, articoli di giornale, mappe, inquadrature simboliche, testimonianze di esperti, viene illustrata una relazione causa-effetto tra l'industria e la malattia, in grado di svelare ciò che non è visibile. Sono le sostanze tossiche a essere invisibili ma anche le attività illecite nascoste dai perpetratori e dai collaboratori. Infine, l'utilizzo della recitazione per aprire e chiudere il documentario aggiunge un elemento emotivo e drammatico, creando una cornice interpretativa teatrale, coinvolgente e commovente.

In *Ilva: a denti stretti* viene delineato un quadro cupo e struggente delle tragiche conseguenze delle sostanze tossiche sulla salute e sulla vita delle persone. Già dalle scene di apertura sono mostrati i fumi che avvolgono la fabbrica e tutto ciò che la circonda, in una narrazione che si focalizza sulla tossicità e sposta l'attenzione esclusivamente sulle conseguenze nefaste su luoghi e persone delle sostanze tossiche. Attraverso una modalità partecipativa si pone come testimonianza dell'urgenza di una tematica così rilevante ma così spesso trascurata. Tramite gli accostamenti di scene riesce a mostrare una realtà invisibile, creando una relazione causa-effetto nella mente dello spettatore: immagini di fumi accanto a immagini di malattia, riprese di un cimitero accanto a scene di proteste, le vittime accanto ai colpevoli, le cause accanto agli effetti, il cancro accanto al cimitero. Gli accostamenti di scene differenti sullo schermo sostengono visivamente la tesi che viene discussa a voce. In questo caso audio e immagini si rinforzano a vicenda, la musica drammatica e di suspense, i suoni industriali e le urla in tribunale, le proteste durante le manifestazioni e le testimonianze rilasciate nelle interviste sorreggono il quadro che viene delineato tramite le riprese di fumo che fuoriesce dalla fabbrica, immagini di bambini malati, sequenze in ospedale o al cimitero e inquadrature di vittime, colpevoli ed esperti. Si instaura una relazione causa-effetto tra l'industria che produce sostanze tossiche che a sua volta causa malattia e morte e la conseguente frustrazione e rabbia nei cittadini.

Tara propone uno spostamento nel quadro interpretativo entro cui si svolge la narrazione, lo spettatore viene immerso in un contesto vivace e allegro, dove la forza simbolica delle immagini e dei suoni sovrasta una narrazione più classica. La modalità con cui il documentario racconta la storia è infatti sia osservativa che poetica: mostra la vita quotidiana delle comunità tramite una telecamera non invadente, i registi non interagiscono con i soggetti ripresi e rivela tramite associazioni visive la forza evocativa delle immagini. Il cinema svolge il ruolo di filtro interpretativo, che inquadrando alcuni aspetti

quotidiani, crea una possibile narrazione di una realtà comunitaria, dove natura e industria si intrecciano nei racconti degli abitanti. Allo spettatore vengono riportate informazioni in modo indiretto, il documentario propone una visione senza imporsi, dati e riferimenti emergono dai discorsi delle persone. Per compensare l'invisibilità sia delle sostanze tossiche che delle proprietà curative del fiume Tara (intorno a cui si svolge la storia) sono stati scelti mezzi culturali, sociali e simbolici: narrazioni, leggende, miti, storie personali, lettere e ricordi, simboli religiosi, conversazioni, giochi. I rumori della natura, i silenzi, le voci delle persone che chiacchierano accostate alle immagini dei panorami e a inquadrature intime di momenti quotidiani, trasmettono una sensazione di serenità e rappresentano una comunità che si riappropria degli spazi, cercando bellezza nei momenti vissuti nella propria città. Si evince infine un parallelo tra la relazione causa-effetto delle proprietà curative del fiume che sono motivo di benessere fisico e mentale e tra la contaminazione e gli effetti negativi su vegetazione, animali ed esseri umani.

Tabella 2

Analisi AVO (Audio-visual data as an object of analysis) dei documentari

| Film | Modalità | Sequenze vi- sive | Suoni am- bientali e tracce vocali | Mezzi com- pensativi | Relazioni causa - effetto |
|--|-----------------------------|--|---|---|---|
| <i>Il pianeta acciaio</i> | Modalità espositiva | Riprese devastazione ulivi secolari e costruzione industria | Musica trionfante Voce fuori campo che racconta il progresso | VoiceOver | Agricoltura – Povertà Industria – Benessere |
| <i>La svolta: le donne contro l'Ilva</i> | Modalità partecipativa | Interviste in primo piano alle vittime e a medici ed esperti, riprese lavoratori, immagini industria e scorci città Riprese dei fumi che fuoriescono dalla fabbrica accostate a immagini di persone malate, riprese in ospedale e cimitero, interviste a vittime, esperti, persone locali | Recitazione racconto in apertura e chiusura, squillo simbolico telefono, interviste, voce fuoricampo | Grafici, tabelle, articoli di giornale, mappe, inquadrature simboliche, voce agli esperti | Industria – Malattia |
| <i>Ilva: denti stretti</i> | a Modalità partecipativa | Riprese panorami naturali | Musica drammatica e di suspense, suoni industriali, urla in tribunale, proteste alle manifestazioni, interviste | Accostamento scene: causa e affianco effetto Dati medici e pareri di esperti | Inquinamento – Malattia e Morte Malattia/ Morte bambini – Rabbia genitori |
| <i>Tara</i> | Modalità osservativa e | Riprese panorami naturali | Rumori della natura, silenzi, suoni | Narrazioni, leggende, miti, | Proprietà curative fiume |

| | | | | | |
|---------|---|--|-----------|------------------------------------|--|
| poetica | industriali, sequenze comunit  nella vita quotidiana, dialoghi tra abitanti, bambini, esperti | artificiali, abitanti che parlano fra loro | voci par- | storie personali, lettere, ricordi | – Benessere Inquinamento – Effetti negativi |
|---------|---|--|-----------|------------------------------------|--|

Nota. La tabella riporta i dati emersi dall'analisi AVO dei documentari proposta da Figueroa (2008), ovvero un adattamento della *Grounded Theory* allo studio dei materiali audiovisivi. L'analisi   stata condotta sui quattro documentari selezionati: *Il pianeta acciaio* (1962), *La svolta: le donne contro l'Ilva* (2010), *Ilva: a denti stretti* (2019) e *Tara* (2023). In particolare, sono state esaminate la struttura narrativa, le sequenze visive, i suoni ambientali e i mezzi compensativi adottati. L'analisi qualitativa si basa sull'interpretazione soggettiva della ricercatrice e potrebbe cambiare in base all'osservatore. L'analisi si appresta a svelare i mezzi utilizzati per mostrare la violenza invisibile.

Conclusione

La ricerca volta a esplorare il ruolo del cinema nella rappresentazione della violenza ambientale invisibile ha indagato, tramite un'analisi qualitativa, le prospettive e le narrazioni proposte dai documentari italiani, in particolare riguardanti il caso emblematico dell'ex Ilva di Taranto.

Dall'analisi è stata confermata l'importanza, esplorata nel secondo capitolo, del ruolo civico e di denuncia sociale del cinema per provocare una riflessione e una presa di coscienza e risvegliare l'opinione pubblica, indirizzando gli spettatori verso una cittadinanza attiva. Come è stato lì riportato infatti già nel 1960 Kracauer aveva evidenziato che attraverso il cinema si possono trasformare i testimoni passivi in osservatori consapevoli, impedendo agli spettatori di chiudere gli occhi e rimanere indifferenti di fronte alle problematiche sociali che li circondano. Dall'analisi emerge come ancora oggi i documentari possano essere proposti come motore di cambiamento per portare consapevolezza e pensiero critico. Nel caso analizzato, riguardante contaminazione cronica, il cinema può modellare la discussione sulle sostanze tossiche e sulla salute, qui trattata nel primo capitolo, alterando la percezione del rischio ambientale e mostrando come gli agenti inquinanti siano in grado di attraversare i confini tra specie e generazioni e portando consapevolezza per quanto riguarda la gravità della contaminazione di aria, acqua e terreno prolungata nel tempo per gli esseri umani, in qualsiasi quantità. Come evidenziato da Murphy (2013) è infatti la durata dell'esposizione a determinare il livello di danno corporeo, le persone che vivono in una comunità contaminata sono pertanto più esposte al rischio.

Inoltre, la tesi suggerita da Grubba (2020) e indagata nel secondo capitolo, per cui i film avrebbero il potenziale di coinvolgere emotivamente lo spettatore e superare la distanza tipicamente imposta dagli scritti scientifici è stata avvalorata dall'analisi dei documentari selezionati, infatti sono capaci di trasmettere una gamma di emozioni e sensazioni che varia in base al messaggio da trasmettere, nei primi fierezza, orgoglio e fiducia nel futuro e successivamente angoscia, preoccupazione e disillusione e pessimismo. Grazie all'atmosfera emotiva ricreata i documentari riescono a coinvolgere lo spettatore e a trasmettere il punto di vista scelto per la narrazione.

L'indagine supporta inoltre le affermazioni di Giroux (2011), esplorate nel secondo capitolo, che sottolineano l'importanza dei mezzi audiovisivi per riportare una

tematica così rilevante al centro del dialogo e collegare discorsi privati alla vita pubblica; infatti, i documentari hanno svolto un ruolo fondamentale anche come spazio di espressione per le preoccupazioni e le testimonianze delle vittime e dei cittadini trascurati dal discorso politico ed economico dominante (Cubitt, 2005). I film assumono quindi da un lato un ruolo didattico, di testo pedagogico pubblico, in grado di orientare gli spettatori nelle circostanze della vita (Giroux, 2011) e dall'altro si propongono come spazio dedicato alle vittime per raccontare le proprie esperienze personali di disagio e sofferenza, ricostruire gli eventi e fare in modo che ricevano un riconoscimento pubblico, dove le persone coinvolte si offrono come testimoni per narrare una situazione caratterizzata da incertezza e invisibilità, motivate da una sete di giustizia e verità. La cittadinanza attiva, infatti, non solo è incoraggiata dai documentari ma è anche un tema che viene trattato e mostrato, come è emerso dall'analisi tematica.

Inoltre, è stata confermata la potenzialità del racconto nel dare un senso a ciò che accade, stabilire dei nessi, ordinare cronologicamente gli eventi e definire cause ed effetti. Come evidenziato da Seger (2017), le narrazioni offrono una rappresentazione della contaminazione che la rende reale e costruiscono così una realtà che sarebbe altrimenti invisibile. Il cinema fornisce quindi la testimonianza diretta di un periodo storico e culturale e, come sostiene Giacomarra (2014), gli eventi sono selezionati dall'autore della narrazione che enfatizza, ordina e omette in base alla logica narrativa sottostante per creare un quadro interpretativo che indica le cause e gli effetti. Dal confronto tra i documentari selezionati sono infatti emerse le trasformazioni nel tempo della valenza simbolica attribuita all'industria, i registi sono riusciti a modellare le narrazioni a vantaggio del punto di vista che hanno scelto di trasmettere, influenzato anche dall'epoca storica in cui è stato girato il documentario.

Nonostante le difficoltà riscontrate nell'analisi qualitativa di materiali audiovisivi, dovute alla carente letteratura a riguardo e alle problematiche nell'esaminare i documentari con una prospettiva psicologica, si è ritenuto che prendere in esame il ruolo del cinema nel particolare contesto della violenza invisibile potesse fornire un contributo significativo.

La narrazione cinematografica della violenza ambientale si è rivelata utile per disvelare, tramite l'accostamento di svariate modalità e mezzi di rappresentazione, l'invisibilità e per promuovere consapevolezza. La ricerca futura potrebbe indagare più

approfonditamente il tema della visibilità-invisibilità, strettamente correlato a problematiche attuali quali la manipolazione della conoscenza e del sapere, per promuovere lo sviluppo di capacità di pensiero critico e consapevolezza verso ciò che ci circonda. I mezzi audiovisivi per la trasmissione del sapere non sempre sono attendibili e affidabili e, come si è visto, hanno un forte impatto sull'opinione pubblica. Infatti, la realtà che si crea tramite le narrazioni e i mezzi di trasmissione influenza la cultura e la società. Potrebbe rivelarsi quindi utile analizzare anche i film di finzione e i social media, oltre ai documentari, e organizzare dei focus group suddivisi per fasce d'età per studiare le esperienze, opinioni e prospettive generazionali.

Bibliografia

- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press.
- Altheide, D. L. (1996). *Qualitative media analysis*. London: Sage.
- Ammaniti, M., & Stern, D. N. (1991). *Rappresentazioni e narrazioni*. Laterza.
- Angelone, A. (2011). Talking trash: Documentaries and Italy's 'garbage emergency.' *Studies in Documentary Film*, 5(2), 145–156. https://doi.org/10.1386/sdf.5.2-3.145_1
- Arnheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Rowohlt.
- Bandura, A. (2006). Toward a psychology of human agency. *Perspectives on Psychological Science*, 1(2), 164–180. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00011.x>
- Bazin, A. (1973). *Che cos'è il cinema?* Garzanti.
- Bettetini, G. (1991). Cinema, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Ist. Enciclopedia Italiana, Roma.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism. Perspective and method*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Bruner, J. S. (1991). *La costruzione narrativa della "realtà"*. In Ammaniti, Stern (a cura di) *Rappresentazioni e narrazioni*. Laterza.
- Bruner, J. S. (2002). *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*. Feltrinelli.
- Bruner, J. S. (2002). *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*. Laterza.
- Bufacchi, V. (2005). Two Concepts of Violence. *Political Studies Review*, 3(2), 193–204. <https://doi.org/10.1111/j.1478-9299.2005.00023.x>

- Bufacchi, V. (2013). Knowing Violence: Testimony, Trust and Truth. *Revue Internationale de Philosophie*, n° 265(3), 277–291. <https://doi.org/10.3917/rip.265.0277>
- Calvino, I. (1980). *Autobiografia di uno spettatore*. In F. Fellini, *Fare un film*. Einaudi.
- Carson, R. (1962). *Silent spring*. Houghton Mifflin. (trad. it. Primavera silenziosa. Feltrinelli, 2023).
- Celati, G. (1989). *Verso la foce*. Feltrinelli.
- Charon, R. (2006). *Narrative medicine: honoring the stories of illness*. Oxford University Press.
- Couch, S. R., & Coles, C. J. (2011). Community Stress, Psychosocial Hazards, and EPA Decision-Making in Communities Impacted by Chronic Technological Disasters. *American Journal of Public Health*, 101(Suppl 1), S140–S148. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2010.300039>
- Crutzen, P. J. (2006). The “Anthropocene.” *Earth System Science in the Anthropocene*, 13–18. https://doi.org/10.1007/3-540-26590-2_3
- Cubitt, S. (2005). *EcoMedia*. <https://doi.org/10.1163/9789004454910>
- Culloty, E., & Brereton, P. (2017). Eco-film and the audience: Making ecological sense of national cultural narratives. *Applied Environmental Education & Communication*, 16(3), 139–148. <https://doi.org/10.1080/1533015x.2017.1322011>
- Cuzzolaro, M., & Frighi, L. (1991). *Reazioni umane alle catastrofi*. Gangemi.
- Davies, T. (2018). Toxic Space and Time: Slow Violence, Necropolitics, and Petrochemical Pollution. *Annals of the American Association of Geographers*, 108(6), 1537–1553. <https://doi.org/10.1080/24694452.2018.1470924>
- Delillo, D. (1985). *White noise*. Viking Press. (trad. it. Rumore bianco. Einaudi, 2014).
- Di Giorgi, S. (2004). Politico, Cinema, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma.

- Downey, L., & Van Willigen, M. (2005). Environmental Stressors: The Mental Health Impacts of Living Near Industrial Activity. *Journal of Health and Social Behavior*, 46(3), 289–305. <https://doi.org/10.1177/002214650504600306>
- Edelstein, M. R. (2003). *Contaminated communities: Coping with Residential Toxic Exposure*. Westview Press.
- Fenoglio, M. T. (2006). La comunità nei disastri: una prospettiva psicosociale. *Rivista di psicologia dell'emergenza e dell'assistenza umanitaria*, 1(0), 6-23.
- Figuerola, S. (2008). The Grounded Theory and the analysis of Audio-Visual Texts. *International Journal of Social Research Methodology*, 11(1), 1–12. <https://doi.org/10.1080/13645570701605897>
- Freudenburg, W. R. (1997). Contamination, Corrosion and the Social Order: An Overview. *Current Sociology*, 45(3), 19–39. <https://doi.org/10.1177/001139297045003002>
- Frezza, G. (2015). Cinema e società: nodi ancora irrisolti. *Mediascapes journal*, 1-9.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191.
- Giacomarra, M. G. (2014). *Comunicazione e costruzione di realtà. Il trattamento del Mezzogiorno d'Italia nel cinema*. Acireale: Bonanno.
- Giroux, H. A. (2011). Breaking into the Movies: Public Pedagogy and the Politics of Film. *Policy Futures in Education*, 9(6), 686–695. <https://doi.org/10.2304/pfie.2011.9.6.686>
- Gist, R., & Lubin, B. (1989). *Psychosocial aspects of disaster*. Wiley.
- Gribaudo, G. (2010). Nord e Sud: una geografia simbolica. *Contemporanea*, 13(1), 105–118. <http://www.jstor.org/stable/24653280>
- Grierson, J. (1933). *The Documentary Producer*, Cinema Quarterly.

- Grubba, L. S. (2020). Cinema, Human Rights and Development: The Cinema as a Pedagogical practice. *CINEJ Cinema Journal*, 8(1), 87–123. <https://doi.org/10.5195/cinej.2020.238>
- James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. Henry Holt and Company.
- Jaspal, R., & Nerlich, B. (2012). When climate science became climate politics: British media representations of climate change in 1988. *Public Understanding of Science*, 23(2), 122–141. <https://doi.org/10.1177/0963662512440219>
- Karlsson, O., Rocklöv, J., Lehoux, A. P., Bergquist, J., Rutgersson, A., Blunt, M. J., & Birnbaum, L. S. (2020). The human exposome and health in the Anthropocene. *International Journal of Epidemiology*, 50(2), 378–389. <https://doi.org/10.1093/ije/dyaa231>
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press.
- Kroll-Smith, S., & Lancaster, W. (2002). Bodies, Environments, and a New Style of Reasoning. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 584, 203–212. <https://www.jstor.org/stable/1049776>
- Langston, N. (2010). *Toxic bodies: hormone disruptors and the legacy of DES*. Yale University Press.
- Larsen, P. (1991). Textual analysis of fictional media content. In K. Jensen & N. Jankowski (Eds.), *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. London: Routledge.
- Lee, B. X. (2016). Causes and cures VIII: Environmental violence. *Aggression and Violent Behavior*, 30, 105–109. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2016.07.004>
- Manning, P. K., & Cullum-Swan, B. (1994). Narrative, content, and semiotic analysis. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Meagher, B. R. (2019). Ecologizing Social Psychology: The Physical Environment as a Necessary Constituent of Social Processes. *Personality and Social Psychology Review*, 24(1), 3–23. <https://doi.org/10.1177/1088868319845938>
- Monani, S., & Rust, S. (2013). Cuts to dissolves: Defining and situating ecocinema studies. In S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt (Eds.). *Ecocinema theory and practice* (pp. 1–13). New York, NY: Routledge.
- Morin, E. (2018). *Le cinéma: Un art de la complexité*. (trad. it. Sul cinema: Un'arte della complessità. Raffaello Cortina, 2021).
- Moscovici, S. (2005). *Le rappresentazioni sociali*. Il Mulino.
- Mukařovský, J. (1971). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: semiologia e sociologia dell'arte*. Einaudi.
- Murphy, M. (2013). Chemical infrastructures of the St. Clair River. In *Toxicants, health and regulation since 1945*, ed. S. Boudia and N. Jas, 103–15. London: Routledge.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary, third edition*. Indiana University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (pp. 1–44). Harvard University Press.
- Okpadah, S. O. (2022). Engaging Cinema in Environmental Crisis: A paradigm of documentary films of the Niger Delta. *Colloquia Humanistica*, 11. <https://doi.org/10.11649/ch.2717>
- Olausson, U. (2011). “We’re the ones to blame”: citizens’ representations of climate change and the role of the media. *Environmental Communication*, 5(3), 281–299. <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.585026>
- Oppermann, S. (2015). Il corpo tossico dell’altro. Contaminazione ambientale e alterità ecologiche. trad. it. di Serenella Iovino, in Daniela Fargione, Serenella Iovino (a cura di), *ContaminAzioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, 119-132. <https://doi.org/10.7359/711-2015-oppe>

- Pasolini, P. P. (2017). *La lunga strada di sabbia*. Guanda.
- Past, E. (2019). *Italian Ecocinema Beyond the Human*. Indiana University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvbnm1jh>
- Petrini, V. (2022). *Il cielo oltre le polveri*. Solferino.
- Rosi, F. (2005). Il mio modo di fare cinema. *Metauro*, 1000–1011.
<https://doi.org/10.1400/130900>
- Rosi, F. (2005, 25 settembre). Le mani sulla città. Il regista Francesco Rosi racconta il suo film del 1963. *Hollywood party – il cinema alla radio*. Retrieved from <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/01/HOLLYWOOD-PARTY-CINEMA-ALLA-RADIO-Le-mani-sulla-citt-d0e6d21e-1a91-4dd5-acb0-52110d1b949c.html>
- Rushing, R. A. (2020). Toxicity: Making the toxic visible in Italian cinema. *The Italianist*, 40(2), 244–255. <https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1735086>
- Schmitt, H. J., & Sullivan, D. M. (2022). Communities living with chronic environmental contamination: Leveraging interdisciplinarity to address environmental justice issues. *Translational Issues in Psychological Science*, 8(4), 473–488.
<https://doi.org/10.1037/tps0000338>
- Schoonover, K. (2013). Documentaries without documents? Ecocinema and the toxic. *Necus. European Journal of Media Studies*, 2(2), 483–507.
<https://doi.org/10.5117/necus2013.2.scho>
- Seeger, M. (2017). Narrating Dioxin: Laura Conti's a hare with the face of a child. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 24(1), 47–65.
<https://doi.org/10.1093/isle/isw086>
- Turner, G. (1988). *Film as social practice*. Routledge.
- Vyner, H. M. (1988). *Invisible trauma: The psychosocial effects of invisible environmental contaminants*. Lexington Books/D. C. Heath and Com.

White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *Critical Inquiry*, 7(1), 5–27. <https://doi.org/10.1086/448086>

Williams, R. (2015). *Il dottor Caligari a Cambridge. Cinema, dramma e classi popolari*. Ombre Corte.

Yaeger, P. (2008). Editor's Column: The Death of Nature and the Apotheosis of Trash; Or, Rubbish Ecology. *PMLA*, 123(2), 321–339. <https://www.jstor.org/stable/25501857>

Zamperini, A. (2023). *Violenza invisibile*. Einaudi.

Zamperini, A., & Menegatto, M. (2021). *Cattive Acque*. Padova University Press.

Sitografia

Bertoia, R. (27 giugno 2023). “Tara”: intervista alla regista. Francesca Bertin. *VeZ*. <https://www.vez.news/in-evidenza/tara-intervista-alla-regista-francesca-bertin>. Ultima consultazione 13 febbraio 2024.

Caliolo, F. (31 luglio 2008). Morti bianche in Ilva, il racconto “La svolta”. *PaceLink*. <https://www.peacelink.it/tarantosociale/a/26909.html>. Ultima consultazione 24 febbraio 2024.

Filmografia

Biùtiful Cauntri, Peppe Ruggiero, Andrea D’ambrosio & Esmeralda Calabria, Italia, 2007.

Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, Italia, 1964.

Gomorra, Matteo Garrone, Italia, 2008.

Il pianeta acciaio, Emilio Marsili, Italia, 1962.

Ilva: a denti stretti, Stefano Bianchi, Italia, 2019.

L'acciaio di Natale, Franco Morabito, Italia, 1968.

La svolta: le donne contro l'Ilva, Valentina D'Amico, Italia, 2010.

La terra dei fuochi, Silvia Luzi & Luca Bellino, Italia, 2014.

Le mani sulla città, Francesco Rosi, Italia, 1963.

Tara, Volker Sattel & Francesca Bertin, Germania/Italia, 2023.

Taranto prima della nascita dell'Italsider, n.d., Italia, n.d.

Toxic Napoli, Santiago Stelley, Italia, 2009.

Veleno, Diego Olivares, Italia, 2017.

Ringraziamenti

A chi mi ha ispirato, a chi si è incuriosito, a chi ha dedicato o dedicherà del tempo alla lettura di queste parole. A chi ha scelto di rappresentare la violenza invisibile su carta o su schermo riuscendo a trasmettermi sconforto e rabbia e allo stesso tempo interesse e necessità di condivisione e partecipazione. Ringrazio le persone incontrate di sera nelle vie di Bologna che hanno scelto di aprirsi e raccontarmi le loro personalissime esperienze di convivenza con l'industria. Chiacchiere che mi hanno permesso di avvicinarmi, appassionarmi e rendere reali le vicende, i dati e le mere parole lette negli ultimi mesi. Grazie al mio relatore, Adriano Zamperini, per avermi suggerito una tematica che altrimenti non avrei considerato e che si è rivelata coinvolgente e appassionante e per le letture, necessarie e sorprendenti, consigliate durante il percorso. Ai miei genitori un ringraziamento speciale, a mio padre per il tempo dedicato alla lettura e comprensione del mio lavoro e per i rari e sinceri complimenti che mi hanno spinto e ispirato a continuare e impegnarmi e a mia madre che, nonostante l'evidente confusione, continua imperterrita a tentare di spiegare l'argomento trattato a tutte le sue amiche con massima dedizione, facendomi sentire apprezzata e sostenuta in ogni scelta, a prescindere dal percorso o dalla tematica. Grazie anche a mio nonno e a mia nonna, che sarebbero stati probabilmente molto fieri di questo traguardo. Ein besonderer Dank an Opa, den ich trotz seiner Entfernung immer präsent fühlte und an Oma die immer bereit ist, aus Deutschland anzureisen, um bei jedem wichtigen Moment dabei zu sein. Dedico questo lavoro ai miei amici. A Mati che è cresciuta con me e io con lei, inseparabili dall'asilo nido, sole e luna, ispirazione e svago, sempre partecipi nella vita dell'altra, lontane o vicine e a tutti gli amici d'infanzia, Simone, Alvise e Asia, che hanno assunto il ruolo di fratelli e sorelle che da sempre ho desiderato. A Martha che mi ha accompagnata nelle prime e successive avventure lavorative ed estere, rendendole piacevoli e intriganti. A Gio con cui ho intrapreso il percorso accademico e con cui ho passato anni di studio e svago. A Maria, Mario, Leo, Bianca, Ilaria, Linda y las demás personas que encontré en el camino y que convirtieron lugares desconocidos en un nuevo hogar y ahora siguen formando parte de mi vida. A Salvo che incuriosito e testardo ha riposto speranza nelle mie ricerche e capacità e che con costanti parole di incoraggiamento mi ha spronato a continuare. Infine, grazie a Fede per la pazienza e l'affetto.