



**Fondatore**  
Alberto Di Blasi

**Direttore**  
**(Editor in chief)**  
Elena dell'Agnese

**Co-direttori**  
**(Co-editors)**  
Pierluigi De Felice  
Patrizia Miggiano  
Marco Picone  
Carlo Pongetti  
Tania Rossetto  
Rosario Sommella  
Sergio Zilli

## Geografie dei media e cambiamenti climatici

a cura di Valentina Albanese, Emanuele Frixia, Chiara Giubilaro, Antonella Rinella

|                                                                                   |                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Valentina Albanese,<br>Emanuele Frixia,<br>Chiara Giubilaro,<br>Antonella Rinella | Geografie dei media e cambiamenti climatici:<br>alcune annotazioni introduttive                                                               | 3   |
| Chiara Giubilaro                                                                  | Geografie dei media e cambiamenti climatici. Genealogie,<br>campi e prospettive                                                               | 8   |
| Antonella Rinella,<br>Fanny Bortone                                               | Stati psicoterratici, artisti ecologici e proposte<br>di nuove geo-grafie resistenti alla crisi climatica                                     | 17  |
| Stefania Benetti,<br>Erica Neri                                                   | Animali non umani come specchio delle migrazioni<br>e dei mutamenti climatici                                                                 | 28  |
| Emanuele Frixia,<br>Alessandra Bonazzi                                            | Media geografia e mobilità nel <i>climate Limbo</i> : appunti<br>di ricerca                                                                   | 36  |
| Valentina Albanese                                                                | Post-verità e attivismo digitale: un'analisi delle performance<br>corporee nel cyberspace dei flashmob climatici italiani                     | 43  |
| Sara Nocco,<br>Gustavo D'Aversa                                                   | Le piattaforme <i>streaming</i> come ambienti mediali<br>di sensibilizzazione al cambiamento climatico.<br>Due narrazioni visuali a confronto | 53  |
| Annachiara Autiero,<br>Eleonora Guadagno                                          | <i>Climate denial</i> , impersonificazione e delegittimazione collettiva:<br>i <i>meme</i> su Greta Thunberg                                  | 64  |
| Giada Peterle                                                                     | È la fine del mondo!<br>Come le geografie del fumetto raccontano il cambiamento<br>climatico                                                  | 74  |
| Fabio Amato                                                                       | Non possiamo non dirci distopici. Il difficile rapporto delle serie<br>televise con il cambiamento climatico e le catastrofi                  | 85  |
| Maria Cristina Cardillo                                                           | <i>Climate Change on Screen</i> : il ruolo delle serie televisive<br>nella rappresentazione del cambiamento climatico                         | 93  |
| Lisa Ferri                                                                        | Rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico:<br>dalla catastrofe <i>naturale</i> alla responsabilità umana                    | 100 |



## Comitato scientifico (Editorial Board)

John Agnew  
Silvia Aru  
Béatrice Collignon  
Elena dell'Agnese  
Pierluigi De Felice  
Federica Epifani  
Arturo Gallia  
Dino Gavinelli  
Francesca Krasna  
Daniele La Foresta  
Sonia Malvica  
Pierluigi Magistri  
Virginie Mamadouh

Patrizia Miggiano  
Enrico Nicosia  
Gianni Petino  
Petros Petsimeris  
Marco Picone  
Fabio Pollice  
Carlo Pongetti  
Domingue Rivière  
Tania Rossetto  
Ola Söderström  
Rosario Sommella  
Marcello Tanca  
Sergio Zill

**Redattori del fascicolo:** Elena dell'Agnese, Pierluigi De Felice, Patrizia Miggiano, Carlo Pongetti

Per eventuali indicazioni e richieste di carattere editoriale, rivolgersi al prof. Carlo Pongetti, Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Corso Cavour 2, Palazzo Ugolini, 62100 Macerata ([carlo.pongetti@unimc.it](mailto:carlo.pongetti@unimc.it)).

Per informazioni sull'allestimento e sull'invio di testi per «Geotema», consultare le indicazioni redazionali riportate nell'ultima pagina di questo fascicolo e le informazioni riportate nella pagina web di «Geotema» (<https://www.ageiweb.it/pubblicazioni/geotema/>).

**Abbonamenti:**

|                                                   |          |
|---------------------------------------------------|----------|
| Abbonamento cartaceo Italia                       | € 80,00  |
| Abbonamento cartaceo estero                       | € 85,00  |
| Fascicoli singoli cartacei Italia                 | € 30,00  |
| Fascicoli singoli cartacei estero                 | € 40,00  |
| Abbonamento on-line Privati                       | € 60,00  |
| Abbonamento on-line Enti, Biblioteche, Università | € 200,00 |
| PDF singoli articoli                              | € 20,00  |

Per abbonamenti e ordini di arretrati, rivolgersi all'Ufficio Abbonamenti: [abbonamenti@patroneditore.com](mailto:abbonamenti@patroneditore.com) o collegarsi al sito [www.patroneditore.com/riviste.html](http://www.patroneditore.com/riviste.html).

I pdf dei singoli articoli e gli abbonamenti online possono essere richiesti solo collegandosi al sito [www.patroneditore.com/riviste.html](http://www.patroneditore.com/riviste.html).

Gli abbonamenti hanno decorrenza gennaio-dicembre, con diritto di ricevimento dei fascicoli già pubblicati, se sottoscritti in corso d'anno.

I fascicoli cartacei non pervenuti vengono reintegrati non oltre 30 giorni dopo la spedizione del numero successivo.

Stampa: DigitalTeam, Fano (PU) nel mese di settembre 2026.

**Modalità di pagamento:**

Versamento anticipato adottando una delle seguenti soluzioni:

- c.c.p. n. 000016141400 intestato a Casa Editrice Prof. Riccardo Patron & C. - via Badini 12 - Quarto Inferiore - 40057 Granarolo dell'Emilia - Bologna - Italia
- bonifico bancario a INTESA SAN PAOLO - Agenzia 68 - Via Pertini 8 - Quarto Inferiore - 40057 Granarolo dell'Emilia - Bologna - Italia - IBAN IT58V0306936856074000000782
- carta di credito o carta prepagata a mezzo PAYPAL ([www.paypal.it](http://www.paypal.it)) specificando l'indirizzo e-mail [amministrazione@patroneditore.com](mailto:amministrazione@patroneditore.com) nel modulo di compilazione, per l'invio della conferma di pagamento all'Editore.

Le fotocopie per uso personale possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere realizzate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLERedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

## Geografie dei media e cambiamenti climatici: alcune annotazioni introduttive

Valentina Albanese, Università dell'Insubria, Dipartimento di Diritto Economia e Culture – [ve.albanese@uninsubria.it](mailto:ve.albanese@uninsubria.it)

Emanuele Frixia, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti – [emanuele.frixia2@unibo.it](mailto:emanuele.frixia2@unibo.it)

Chiara Giubilaro, Università di Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche – [chiara.giubilaro@unipa.it](mailto:chiara.giubilaro@unipa.it)

Antonella Rinella, Università del Salento, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali – [antonella.rinella@unisalento.it](mailto:antonella.rinella@unisalento.it)

I cambiamenti climatici rappresentano oggi un terreno su cui si gioca una partita molto delicata in termini di immaginari, discorsi e rappresentazioni (Anderson, 2009; Moser, 2010; Davoudi e Machen, 2022). L'ormai densa letteratura sul rapporto tra geografie dei media e questioni ambientali ha mostrato l'importanza delle varie forme di rappresentazione sui modi in cui i concetti di natura e ambiente sono stati costruiti nel discorso pubblico e sulla moltiplicazione di regimi di senso legati a esperienze, emozioni e singole opinioni (Cosgrove, 2008; dell'Agnese, 2021). In un panorama in rapido mutamento, i media (da quelli più tradizionali fino ai *social network* globali e alle forme più creative) continuano a svolgere un ruolo cruciale nelle dinamiche di costruzione spaziale, perpetuando gerarchie di potere e rimodellando strutture semiotiche che impregnano gli spazi di significati, ideologie e forze egemoniche. Se tutti gli spazi reali sono sempre anzitutto immaginati e tutti gli spazi immaginati producono inevitabilmente effetti di realtà (Soja, 1996), allora indagare i modi e i processi attraverso cui i media re-immaginano i cambiamenti climatici e gli effetti – emozionali, etici, politici – che queste figurazioni hanno sui diversi pubblici rappresenta una sfida decisiva per le geografie dei media.

In questo contesto, pare quanto mai urgente riflettere su come il complesso panorama mediale contemporaneo possa influenzare immaginazioni, modelli e concetti geografici rispetto a tematiche cruciali, posizionamenti e interpretazioni dei fatti. La produzione, la circolazione e il consumo di «econe», ovvero di immagini ambientali iconiche (si veda Morey, 2009, p. 24, che parla di *econs*), diventano, quindi, decisivi sia rispetto alla nostra percezione dei cambiamenti in atto, sia rispetto all'impegno nel contrastarne le cause, aprendo un ulteriore ambito di «composizione della natura». Riflette-

re sulla comunicazione del cambiamento climatico e sulla possibilità di *rigenerare* quella comunicazione (Cappi, 2023) è, quindi, necessario e complesso (Boykoff, 2011) e rimanda a un rischio non necessariamente attuale, a un processo lento e cumulativo che non è sempre possibile sperimentare direttamente perché le sue conseguenze e manifestazioni non sono equamente distribuite. La dimensione geografica di questa storia pare quanto mai cruciale all'interno di un terreno dinamico e contestato, in cui attori, pratiche e discorsi, oltre a contendersi spazi di visibilità, definiscono l'orizzonte scientifico, economico e politico della contesa. Il ruolo della spazialità nella produzione, circolazione e ricezione del discorso mediatico sui cambiamenti climatici, la complessa interazione di scale differenti, dall'intimità del corpo alla vastità del globale, la costruzione di immaginazioni geografiche peculiari e l'influenza del luogo nella formazione dell'opinione sui cambiamenti climatici sono solo alcuni esempi di come la geografia possa contribuire al dibattito su media e cambiamenti climatici. Non si può tralasciare la dimensione del potere che pare quanto mai implicata in questo ambito perché, come richiamato nell'articolo che apre questo numero speciale, «una geografia dei media è sempre, in qualche modo, una geografia politica dei media. E l'ambiente non fa eccezione» (Giubilaro, in questo numero).

In questo scenario mediale complesso, appare utile interrogarsi anche sulle differenti grammatiche attraverso cui i diversi dispositivi comunicativi raccontano la crisi climatica e contribuiscono a costruirne l'intelligibilità pubblica (Boykoff, 2011). Se l'informazione giornalistica tende spesso a privilegiare l'*entità dell'evento*, vale a dire la rappresentazione del cambiamento climatico attraverso episodi circoscritti, improvvisi e drammatici – come l'alluvione, l'ondata di calore, l'incendio o il ciclone –, le

forme narrative della cultura popolare e della *Climate Fiction* sembrano operare su un piano differente, contribuendo a produrre orizzonti immaginativi più ampi entro cui collocare la crisi ambientale (Boykoff e Boykoff, 2007). La logica della notizia che orienta la produzione delle *news* tende, infatti, a privilegiare fatti percepiti come eccezionali, immediatamente visibili e temporalmente delimitati, ovvero eventi che si prestano a essere raccontati come rotture rispetto all'assetto ordinario delle cose. In questa prospettiva, la crisi climatica entra nello spazio dell'informazione soprattutto quando si manifesta attraverso fenomeni estremi e spettacolari, mentre risultano assai più difficili da rappresentare i processi lenti, cumulativi e diffusi che caratterizzano il riscaldamento globale e che, anzi, ne costituiscono la dimensione strutturale (Anderson, 2009; Carvalho, 2010).

Le narrazioni della cultura popolare e della *Climate Fiction* si muovono, invece, più spesso lungo archi di temporalità più lunghi e articolati, capaci di connettere il presente con passati meno recenti e con orizzonti futuri possibili (Nixon, 2011; Hulme, 2009). Romanzi, serie televisive, fumetti e produzioni audiovisive, dunque, mettono in scena relazioni sistemiche tra società e ambiente, intrecciando dimensioni ecologiche, economiche e politiche, restituendo in tal modo la crisi climatica anche nella sua dimensione di processo storico e culturale (Ghosh, 2016; Trexler, 2015). Attraverso dispositivi narrativi, costruzioni simboliche e forme di *world-building*, queste produzioni contribuiscono a rendere pensabili scenari che eccedono le possibilità rappresentative della cronaca quotidiana, aprendo spazi di immaginazione in cui esplorare le conseguenze sociali, etiche e geopolitiche del cambiamento climatico. In questo senso, la *fiction* climatica non svolge soltanto una funzione illustrativa o divulgativa, ma partecipa attivamente alla costruzione di repertori simbolici e cognitivi attraverso cui le società contemporanee interpretano e percepiscono la crisi ecologica (Johns-Putra, 2019).

Come d'altronde suggerisce una fiorente letteratura che incrocia *ecocriticism*, *cultural studies* e geografia dei media, la cultura popolare costituisce oggi uno spazio cruciale di elaborazione degli immaginari ambientali e di negoziazione dei significati politici della crisi ecologica (dell'Agnese e Migliano, 2026). Lungi dall'essere un semplice strumento di intrattenimento o di consumo culturale, essa rappresenta un campo comunicativo e simbolico in cui società diverse interpretano e traducono culturalmente i mutamenti ecologici in atto (dell'Agnese, 2021).

In tali contesti narrativi, il cambiamento climati-

co emerge sia come oggetto di rappresentazione, sia come dispositivo capace di ridefinire i rapporti tra natura, tecnologia, economia e potere, e di riorganizzare le modalità attraverso cui le collettività percepiscono il rischio, immaginano il futuro e articolano forme di responsabilità e azione. Proprio per questo motivo, le narrazioni della cultura popolare possono essere interpretate come veri e propri *laboratori* di immaginazione socio-ecologica, all'interno dei quali si sperimentano linguaggi, metafore e configurazioni narrative che rendono la crisi climatica culturalmente comprensibile.

Un ulteriore livello di complessità è introdotto dalle piattaforme *social*, che rappresentano oggi uno degli ambienti principali di circolazione dei discorsi climatici (Williams e altri, 2015). All'interno di questi contesti comunicativi digitali, il cambiamento climatico viene tradotto in formati brevi, visivi e altamente condivisibili – *meme*, *reel*, *video brevi*, *thread* o campagne virali – che contribuiscono a rendere il tema accessibile a pubblici ampi e transnazionali (Pearce e altri, 2014). I social media svolgono in questo senso una funzione ambivalente: da un lato, amplificano la diffusione di sensibilità ambientali e favoriscono nuove forme di attivismo e mobilitazione, come dimostrano le campagne digitali legate ai movimenti climatici globali; dall'altro, la logica algoritmica che governa la visibilità dei contenuti tende a premiare messaggi emotivamente polarizzanti, semplificazioni narrative e forme di spettacolarizzazione che possono favorire la circolazione di disinformazione, scetticismo climatico o letture riduttive della crisi ecologica (O'Brien, Selboe e Hayward, 2018; Tandoc, Lim e Ling, 2018). Ironia e linguaggi *pop* giocano in questo contesto un ruolo particolarmente significativo: se, da una parte, possono funzionare come strumenti di divulgazione e di critica culturale, dall'altra possono essere mobilitati per delegittimare l'attivismo climatico o per spostare l'attenzione dal problema strutturale alle figure che lo incarnano, come nel caso delle rappresentazioni *memeificate* di attivisti e attiviste (Segerberg e Bennett, 2011).

Più in generale, i social media contribuiscono a ridefinire nel quotidiano le geografie della comunicazione climatica, creando spazi digitali in cui informazione, intrattenimento, attivismo e conflitto discorsivo si intrecciano e si contaminano continuamente. In questi ambienti, com'è evidente, il cambiamento climatico diventa anche un campo di disputa simbolica in cui si confrontano interpretazioni divergenti sulla crisi ecologica, sulle relative responsabilità politiche e sui possibili futuri collettivi.

Alla luce di queste ragioni, il Gruppo di Lavo-



ro A.Ge.I. «Media e Geografia», che nel 2011 aveva inaugurato le proprie riflessioni, esordendo con un volume sul rapporto fra cinema e ambiente (dell'Agnese e Rondinone, 2011), ha voluto contribuire a inquadrare il rapporto tra i media (fotografia, cinema, serie televisive, fumetti, radio, *social media* ecc.) e i cambiamenti climatici, incoraggiando una riflessione teorica e di campo sulle forme della narrazione, della rappresentazione e più in generale della costruzione di un immaginario geografico che produca un riferimento di posizionamento e azione. Se i cambiamenti climatici sono la questione del nostro tempo, allora ogni sottodisciplina geografica è oggi in qualche modo chiamata a mobilitare i propri strumenti teorici e metodologici per cimentarsi con le sfide ambientali, culturali, sociali e politiche che i nuovi paesaggi della cosiddetta *crisi climatica* sollevano. Qual è il ruolo dei media nel forgiare le nostre rappresentazioni dei cambiamenti climatici, nel condizionare la percezione che ne abbiamo e le risposte che siamo chiamati a costruire? Come interferiscono serie televisive e documentari, fumetti e romanzi, meme, *social media* e opere di *street art* con il nostro modo di pensare e abitare il pianeta e le sue trasformazioni?

Questo numero speciale intende riflettere criticamente su come le narrazioni veicolate attraverso i media possano ora appiattire e banalizzare la conoscenza delle questioni ambientali; ora restituire attraverso linguaggi creativi e innovativi la loro necessaria complessità.

Nel primo degli articoli che compongono questo numero, Chiara Giubilaro posiziona i complicati rapporti fra media e cambiamenti climatici all'interno del dibattito accademico internazionale e nazionale, ricostruendo le genealogie che hanno portato all'emersione della questione ambientale negli studi sui media e sulla comunicazione. Intrecciando la storia di alcuni *luoghi-eventi* significativi con quella dei dibattiti disciplinari che ne sono scaturiti, l'autrice prova a tracciare un'agenda geografica per lo studio dei legami fra processi medial, relazioni ecologiche e ingiustizie socio-ambientali.

Il contributo di Antonella Rinella e Fanny Bortone propone una lettura ecocritica della crisi climatica attraverso alcune espressioni della cultura popolare, interpretate come vere e proprie *geo-grafie* resistenti. Analizzando un romanzo, un cortometraggio e un *graphic novel*, diversi *stati psicoteratici* vengono esplorati, dalla *solastalgia* all'*eutierria*, mostrando come le emozioni ambientali possano diventare leve fondamentali per contrastare l'amnesia ambientale e il presentismo che caratterizzano le società contemporanee. L'arte e la narrazione si confermano dispositivi capaci di riattivare una re-

lazione non antropocentrica con la Terra, promuovendo forme di consapevolezza ecologica e di militanza translocale, aprendo a una rielaborazione critica del rapporto *natura-cultura* che ne mette in questione le premesse antropocentriche.

Verso una prospettiva non antropocentrica è orientato il contributo di Stefania Benetti ed Erica Neri, che spostano l'attenzione sulla rappresentazione degli animali non umani e sulle sue implicazioni etiche, politiche e pedagogiche. Combinando approcci *ecocritici* e geografie animali, le autrici si soffermano in particolare su due linguaggi medial, il cinema di animazione e il muralismo, ed esplorano gli effetti di tali rappresentazioni sulla percezione dei cambiamenti climatici nell'opinione pubblica.

Nel loro contributo, Alessandra Bonazzi ed Emanuele Frixia analizzano il rapporto tra cambiamenti climatici, mobilità e media a partire dalla nozione di *Climate Limbo*. Muovendosi tra geografia dei media e critica del Capitalocene, mostrano come le rappresentazioni medial producano spazi di visibilità selettiva che rendono la crisi climatica percepibile, ma politicamente neutralizzata. L'analisi di materiali audiovisivi mette in luce forme di *slow violence* e *mobility injustice*, mentre il lutto climatico emerge come una condizione sospesa che ostacola nuovi immaginari spaziali e possibilità di azione collettiva.

Geografie materiali e geografie digitali si combinano all'interno dell'articolo di Valentina Albanese, che esplora criticamente le *performance* sottese alla costruzione di quattro *flash mob* organizzati intorno alla questione climatica in Italia, percorrendone analogie e scarti. Piattaforme digitali, *social media* e *cyberplaces* rappresentano un'infrastruttura decisiva che, lungi dal sostituire la dimensione materiale e corporea dell'attivismo climatico, la affianca e la sostiene, contribuendo a ridisegnare le geografie pubbliche dell'attivismo climatico e i regimi di verità che le circondano.

Le piattaforme digitali per lo *streaming* (Netflix, Disney+, Prime Video, ecc.) sono un altro dei terreni su cui si gioca oggi la partita delle rappresentazioni e degli immaginari climatici. Sara Nocco e Gustavo D'Aversa analizzano i documentari sul cambiamento climatico come strumenti educativi e di mobilitazione sociale. In particolare, si soffermano sulla comparazione di due prodotti medial – *Before the Flood - Punto di non ritorno* (2016) e *2040 - Salviamo il pianeta!* (2019) –, esplorando come ciascuno produca geografie emotive e discorsive peculiari, capaci di aprire spazi di esperienza condivisa e responsabilità collettiva.

Muovendo dagli spazi digitali della comunicazione climatica, il contributo di Annachiara Autie-

ro ed Eleonora Guadagno analizza i *meme* come dispositivi culturali centrali nella diffusione del *climate denial*. Attraverso una lettura qualitativa dei *meme* dedicati a Greta Thunberg e circolanti su Facebook, emerge come la personalizzazione dell'attivismo operi come meccanismo di delegittimazione collettiva, spostando l'attenzione dalla crisi climatica alla figura che la incarna. Umorismo, sessismo e discredito emergono come grammatiche discorsive ricorrenti che normalizzano la disinformazione, rivelando il ruolo dei *meme* come strumenti di *soft power* nella costruzione degli immaginari climatici.

Uno sguardo geo-narrativo sulle geografie del cambiamento climatico è presente nel contributo di Giada Peterle, che legge il fumetto come dispositivo capace di costruire connessioni tra processi globali e vissuti locali, grazie alla sua grammatica spaziale e alla compresenza di sequenzialità e relazionalità. A partire dal *graphic novel* *Il grande squilibrio*, l'autrice mostra come l'analisi della transcalarità favorisca una comprensione sistemica e interdependente della crisi ecologica, oltre la semplice traduzione grafica dei dati.

Il contributo di Fabio Amato analizza alcune serie partendo dalle riflessioni di Amitav Ghosh (2016) sulla difficile *narrabilità* del cambiamento climatico. L'indagine intreccia *ecocriticism* e *popular geopolitics* per mettere in luce i dispositivi rappresentativi con cui la serialità produce immaginari geografici, paesaggi ricorrenti e discorsi impliciti, spesso ancora segnati da antropocentrismo, gerarchie sociali e logiche di controllo. I casi richiamati (*Silo*; *Paradise*; *Extrapolations*; *The Swarm*; *Meteheroes*; *Chernobyl*; *Treme*) mostrano come la crisi ambientale venga prevalentemente articolata attraverso scenari distopici o post-catastrofici; al contempo, essi evidenziano le potenzialità della serialità come medium capace di rinegoziare forme di visibilità del disastro e di favorire la costruzione di nuovi immaginari e di un possibile dialogo intergenerazionale.

Maria Cristina Cardillo interpreta le serie televisive come dispositivi culturali capaci di costruire immaginari ambientali e di incidere sulla percezione pubblica del rischio climatico. Attraverso l'analisi di diversi casi di studio, l'autrice mette in evidenza come strategie narrative, estetiche e simboliche (tra distopia, *Cli-Fi* e registri più realistici) restituiscono la complessità del fenomeno in forme emotivamente coinvolgenti, influenzando consapevolezza, senso di urgenza e letture sociopolitiche della crisi.

Verso una lettura critica dell'immaginario climatico nel cinema è orientato il contributo di Lisa Ferri, che indaga come le narrazioni audiovisi-

ve traducono il rischio ambientale oscillando tra spettacolarizzazione della catastrofe e assunzione di responsabilità umana. Attraverso l'analisi di *The Day After Tomorrow*, *Geostorm* e *Siccità*, il saggio mostra il passaggio da disastri *naturali* incontrollabili a scenari di gestione tecnocratica e, infine, a forme di crisi quotidiana – come la scarsità idrica urbana –, intrecciando geografia dei media, *ecocritica* e geopolitica. Ne emerge un interrogativo di fondo: come raccontare la crisi senza semplificarla, utilizzando narrazioni capaci di mobilitare il gruppo umano?

Nel momento in cui scriviamo l'introduzione a questo numero, le coste della Sicilia, della Sardegna e della Calabria sono state stravolte dal passaggio del «ciclone Harry» e il terreno su cui poggiano le case del versante occidentale di Niscemi, un paese in provincia di Caltanissetta, continua a frangere per l'effetto combinato della gestione incontrollata di acque e territori e della violenza irreversibile del clima che cambia. Le immagini del mare che avanza fin dentro le strade, di banchine ridotte in frantumi, di imbarcazioni affondate e di isole piegate riempiono gli schermi e le pagine dei quotidiani. Assistere alle catastrofi ambientali, osservare i video e i racconti della furia climatica esasperata da secoli di sfruttamento incontenibile delle risorse, ci pone tuttavia di fronte a un paradosso temporale. Come ricorda Barbara Adam (1998, p. 114), i rischi ambientali sono caratterizzati da una serie di sfasamenti temporali che separano le cause dai sintomi, i sintomi dal loro riconoscimento come problemi, il riconoscimento dall'elaborazione di politiche pubbliche e queste ultime da azioni concrete di contrasto o parziale recupero. All'interno di questo groviglio di temporalità i processi mediali possono – e devono – continuare a costruire spazi di prefigurazione, ossia scenari in cui riempire quegli intervalli e quelle distanze e aprire zone di immaginazione e azioni radicali.

## Riferimenti bibliografici

- Adam Barbara (1998), *Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards*, Londra-New York, Routledge.
- Anderson Alison (2009), *Media, Politics and Climate Change: Towards a New Research Agenda*, in «Sociology Compass», 3, 2, pp. 166-182.
- Boykoff Maxwell T. e Jules M. Boykoff (2007), *Climate Change and Journalistic Norms: A Case-Study of US Mass-Media Coverage*, in «Geoforum», 38, 6, pp. 1190-1204.
- Boykoff Maxwell T. (2011), *Who Speaks for the Climate? Making Sense of Media Reporting on Climate Change*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cappi Valentina (2023), *Immaginare l'altrove nell'epoca dell'Antropocene. Media, confini e cambiamenti climatici*, Milano, FrancoAngeli.



- Carvalho Anabela (2010), *Media(ted) Discourse and Society: Rethinking the Framework of Critical Discourse Analysis*, in «Journalism Studies», 11, 2, pp. 161-177.
- Cosgrove Denis (2008), *Images and Imagination in 20th-Century Environmentalism: From the Sierras to the Poles*, in «Environment and Planning A», 40, 8, pp. 1862-1880.
- Davoudi Simin e Ruth Machen (2022), *Climate Imaginaries and the Mattering of the Medium*, in «Geoforum», 137, pp. 203-212.
- dell'Agnese Elena e Antonella Rondinone (a cura di) (2011), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano, Unicopli.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra-New York, Routledge.
- dell'Agnese Elena e Patrizia Domenica Miggiano (2026), *Introduzione. Biodiversità e cultura popolare*, in «Documenti geografici», 2, pp. 1-6.
- Ghosh Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hulme Mike (2009), *Why We Disagree About Climate Change: Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Johns-Putra Adeline (2019), *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Morey Sean (2009), *A Rhetorical Look at Ecosee*, in Sidney I. Dobrin e Sean Morey (a cura di), *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*, Albany, State University of New York Press, pp. 23-52.
- Moser Susanne C. (2010), *Communicating Climate Change: History, Challenges, Process and Future Directions*, in «Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change», 1, 1, pp. 31-53.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- O'Brien Karen, Elin Selboe e Bronwyn M. Hayward (2018), *Exploring Youth Activism on Climate Change: Dutiful, Disruptive, and Dangerous Dissent*, in «Ecology and Society», 23, 3.
- Pearce Warren, Kim Holmberg, Iina Hellsten e Brigitte Nerlich (2014), *Climate Change on Twitter: Topics, Communities and Conversations about the 2013 IPCC Working Group 1 Report*, in «PLOS ONE», 9, 4.
- Segerberg Alexandra e W. Lance Bennett (2011), *Social Media and the Organization of Collective Action: Using Twitter to Explore the Ecologies of Two Climate Change Protests*, in «The Communication Review», 14, 3, pp. 197-215.
- Soja Edward W. (1996), *Thirdspace. Journeys Through Los Angeles and Other Real-And-Imagined Spaces*, Oxford, Blackwell.
- Tandoc Edson C. Jr., Zheng Wei Lim e Richard Ling (2018), *Defining «Fake News»: A Typology of Scholarly Definitions*, in «Digital Journalism», 6, 2, pp. 137-153.
- Trexler Adam (2015), *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Williams Hywel T.P., James R. McMurray, Tim Kurz e F. Hugo Lambert (2015), *Network Analysis Reveals Open Forums and Echo Chambers in Social Media Discussions of Climate Change*, in «Global Environmental Change», 32, pp. 126-138.

# Geografie dei media e cambiamenti climatici. Genealogie, campi e prospettive

*I cambiamenti climatici rappresentano una delle questioni decisive del nostro tempo. I nostri modi di conoscere e comprendere le trasformazioni in atto, ma anche la possibilità stessa di costruire efficaci azioni di contrasto, dipendono sempre più dal ruolo dei media e dalla loro capacità di rinegoziare relazioni e immaginari. Il contributo si propone di esplorare i complicati rapporti fra media e cambiamenti climatici in prospettiva geografica. Combinando la storia di alcune delle principali icone dell'ambientalismo con quella dei dibattiti accademici che le hanno accompagnate, tratteremo una genealogia dei modi in cui i media hanno co-prodotto le relazioni ecologiche, con particolare riferimento alle politiche di rappresentazione dei cambiamenti climatici e alle disuguaglianze che le attraversano. Lontani dall'essere semplici canali di trasmissione dell'informazione scientifica, i media rappresentano dei potenti dispositivi capaci di rendere visibile l'invisibile, di modellare affettività e forme di coinvolgimento e di organizzare gerarchie spaziali del rischio e della responsabilità. Nelle conclusioni, suggeriremo alcune possibili direttrici per un'agenda di ricerca comparativa e situata che, intrecciando ecologia politica, geografie decoloniali ed ecofemminismo, rimetta al centro la giustizia ambientale e interroghi criticamente le condizioni di produzione, circolazione e ricezione degli immaginari climatici.*

## **Media Geographies and Climate Change. Genealogies, Fields and Perspectives**

*Climate change is one of the defining issues of our time. How we come to know and understand the transformations under way and, indeed, our very capacity to develop effective responses depends increasingly on the role of the media and on their ability to renegotiate relations and imaginaries. This article investigates the complex entanglements between media and climate change from a geographical perspective. By bringing into conversation the history of some of environmentalism's key icons and the scholarly debates that have accompanied them, it outlines a genealogy of the ways in which media have co-produced ecological relations, with particular attention to the politics of climate-change representation and the inequalities that run through it. Far from functioning as mere channels for the transmission of scientific information, media operate as powerful dispositifs that make the invisible visible, shape affects and modes of engagement, and organize spatial hierarchies of risk and responsibility. In conclusion, the article sketches possible directions for a situated, comparative research agenda which, by weaving together political ecology, decolonial geographies, and ecofeminism, recentres environmental justice and critically interrogates the conditions under which climate imaginaries are produced, circulated, and received.*

**Parole chiave:** Geografie dei media, cambiamenti climatici, giustizia ambientale

**Keywords:** Media geographies, climate change, environmental justice

Chiara Giubilaro, Università di Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche – chiara.giubilaro@unipa.it

## **1. Introduzione**

Nel 1990, la geografa britannica Jacquelin Burgess, in un articolo per molti versi pionieristico sulla produzione e il consumo di significati ambientali nei *mass media*, denuncia il sostanziale fallimento della geografia nel dedicarsi alla ricerca sui media. L'agenda geografica per il prossimo decennio – osserva – deve mettere al centro la costruzione culturale delle nostre relazioni con l'ambiente naturale e il ruolo dei *mass media* in tali processi. Il sen-

so dell'operazione è anzitutto politico: le possibilità future di un cambiamento possono essere esplorate, contestate, sovvertite, ma sono sempre e inevitabilmente comunicate attraverso i media. È compito di geografe e geografi comprendere e agevolare l'emergere di nuovi modi di resistere alle rappresentazioni dominanti e spesso nocive dell'ambiente e delle sue relazioni (Burgess, 1990, p. 157).

A distanza di poco più di due decenni, Noel Castree apre la propria recensione al libro di Libby Lester *Media and Environment* (Lester, 2010) definendo



sorprendente l'ancora limitato e sporadico interesse della geografia per la ricerca e la didattica sui media. Televisione, cinema, quotidiani, riviste, internet e i fumetti – continua Castree – sono decisivi nel forgiare le rappresentazioni che abbiamo di noi e degli altri, del qui e dell'altrove e, naturalmente, della natura e dell'ambiente (Castree).

Attraversare oggi la letteratura geografica sui media e le questioni ambientali, ripercorrerne traiettorie e scarti, ci pone in una relazione ambigua con le due testimonianze che aprono questo articolo. Da una parte, infatti, la geografia dei media rappresenta una sotto-disciplina ormai radicata nel dibattito e, come vedremo, sono consolidate le sue intersezioni con l'ambientalismo (Cosgrove, 2008), l'ecocritica (dell'Agnese, 2021; Luchetta e Peterle, 2021), l'ecologia politica (Adger e altri, 2001), gli approcci *more-than-human* (Bonati, 2021), decoloniali (Vaughan, 2021) ed ecofemministi (Garb, 1990). Dall'altra, non può tuttavia essere aggirata la consapevolezza che ancora molto può essere scritto sui modi – molteplici e mai lineari – in cui i media producono immagini e immaginari ambientali e interferiscono con il nostro modo di pensare e di abitare le crisi ecologiche contemporanee. La sensazione rileggendo questa letteratura è che diversi e potenzialmente fecondi sono i terreni di ricerca ancora da aprire e percorrere, in Italia e altrove.

Nelle pagine che seguono, proveremo a inquadrare la complicata relazione tra media (o, meglio, processi di mediazione) e ambiente (o, meglio, relazioni ecologiche), con particolare riferimento ai cambiamenti climatici e ai diversi *frame* discorsivi che ne regolano selettivamente la costruzione, la diffusione e la percezione. Per farlo, cominceremo con il domandarci perché la ricerca sui media è un ingrediente decisivo per gli studi sull'ambiente e in quali modi la letteratura, la fotografia, il cinema, la televisione, i social media, solo per citare alcuni dei linguaggi, contribuiscono a costruire i nostri rapporti con l'ambiente e i suoi corollari. Sposteremo poi la riflessione su un terreno più disciplinare, ripercorrendo la storia del dibattito geografico su media e ambiente e interrogando la letteratura sulle ragioni per cui un approccio geografico ai processi di costruzione mediatica dei significati e dei valori ecologici è oggi quanto mai necessario. Qual è il ruolo degli spazi nella produzione di una politica culturale dell'ambiente? Quali luoghi puntellano e significano i rapporti tra media e ambiente? In che modo geografie materiali e geografie immaginate si intrecciano sul controverso terreno delle relazioni ecologiche?

Nella seconda parte dell'articolo, il fuoco si stringerà sui cambiamenti climatici e sull'apporto che

può oggi dare la geografia dei media allo studio e alla comprensione di quanto sta accadendo ma anche alla costruzione di possibilità e scenari alternativi. In particolare, ricostruiremo il dibattito che a partire dagli anni Novanta ha attraversato discipline differenti, come la geografia, gli studi culturali e la sociologia della comunicazione, per citare solo le principali. Infine, nelle conclusioni, ci soffermeremo sul caso di *Una scomoda verità* di Davis Guggenheim (*An Inconvenient Truth*, Paramount, 2006), un documentario sul riscaldamento globale che per molti versi rappresenta una cesura nella storia delle rappresentazioni dei cambiamenti climatici. Chiuderemo poi passando in rassegna alcuni degli scarti e dei silenzi della letteratura su media, geografia e ambiente per tracciare le direttrici di possibili sviluppi futuri per la ricerca su questo terreno.

## 2. (Re-)immaginare l'ambiente. Geografia, media, ecologia

Nel dicembre del 1968 la missione spaziale Apollo 8 compie le prime orbite intorno alla Luna, per la prima volta con una diretta televisiva trasmessa la Vigilia di Natale da emittenti di tutto il mondo. In quell'occasione, uno dei tre astronauti a bordo, Bill Anders, scatta alcune foto del pianeta Terra dalla prospettiva lunare. La più celebre fra queste, *Earthrise*, mostra in primo piano la superficie lunare e a grande distanza l'emisfero meridionale della Terra, ricoperto di acque blu e terre marroni e avvolto in una coltre bianca. È la prima volta che viene mostrata un'immagine a colori della Terra: di lì a breve, *Earthrise* diverrà un'icona fra le più significative della storia dell'ambientalismo (Dunaway, 2015, pp. 37-38).

Come racconta Denis Cosgrove in un suo celebre articolo sulle fotografie dell'Apollo (Cosgrove, 1994) e in alcuni lavori successivi (Cosgrove, 2001 e 2008), l'immagine viene da subito inscritta dentro un preciso *frame* discorsivo, orientato a rappresentare la Terra come un'entità piccola, fragile e limitata, un pianeta-navicella della cui tutela gli esseri umani sono responsabili. Così, il giorno di Natale, il «New York Times», come molte altre testate di giornali e riviste, pubblica la fotografia in prima pagina, accompagnata da un testo del poeta Archibald MacLeish: «To see the earth as it truly is, small and blue and beautiful in that eternal silence where it floats, is to see ourselves as riders on the earth together» (MacLeish, 1968). L'immagine della *spaceship Earth* inizia a viaggiare da una parte all'altra del pianeta e negli anni immediatamente successivi si lega ad altri eventi che ne rafforzano la ca-

rica simbolica e reinscrivono i significati. In particolare, all'indomani del disastro petrolifero di Santa Barbara del 1969 la fotografia dell'Apollo conquista una nuova centralità che la porterà ad avere un ruolo chiave nella costruzione della prima Giornata della Terra il 22 aprile 1970 e a legarsi così indissolubilmente alla storia dell'ambientalismo internazionale (Dunaway, 2015, p. 38).

*Earthrise* e le altre fotografie scattate dall'Apollo 8 contribuiscono a quella che può essere raccontata come una vera e propria frattura epistemologica nelle rappresentazioni mediatiche dell'ambiente (Allan, Adam e Carter, 2000). Molti attivisti per l'ambiente e commentatori del tempo misero in circolazione nei loro discorsi l'esistenza di una relazione di causalità diretta fra l'ingresso sulla scena di quella immagine e la formazione alla fine degli anni Sessanta di quella coscienza ambientalista che avrebbe di lì a poco posto le condizioni per il costituirsi della prima mobilitazione globale in difesa dell'ambiente (Dunaway, 2015, p. 38). Sebbene la relazione fra quell'immagine e i cambiamenti sociali, culturali, economici e politici in atto alla fine degli anni Sessanta sia certamente meno lineare di quanto le cronache del tempo e una certa letteratura accademica successiva abbiano narrato, quel che qui non può essere ignorato è che la fotografia di quel piccolo pianeta striato di bianco ha contribuito a costruire un immaginario fra i più persistenti. Un immaginario che correrà lungo gran parte della storia culturale delle rappresentazioni ambientali, alimentando l'idea di una vulnerabilità universale, che accomuna nel rischio e nella responsabilità ciascuno essere umano vivente sulla Terra. Nonostante l'indubbia forza di questa fotografia nel comunicare a chi la osserva l'urgenza di tutelare il pianeta, la sua universalità contiene anche un rischio. Se tutte e tutti siamo indistintamente chiamati a guidare il pianeta-navicella verso un orizzonte di sostenibilità che ne garantisca la sopravvivenza, allora quale spazio potranno trovare all'interno di questo immaginario le disuguaglianze e le asimmetrie che sempre determinano la nostra percezione e la nostra esperienza dei rischi e dei benefici ambientali (Dunaway, 2015, p. 40)?

Le fotografie dell'Apollo 8 e i loro dirompenti effetti su geografie reali e immaginate segnano il perimetro dentro al quale cominciare a esplorare criticamente la relazione fra media e ambiente. Le caratteristiche di invisibilità, immaterialità o latenza di molti dei rischi ambientali (inquinamento dell'aria, contaminazione dei suoli, innalzamento del livello dei mari, ecc.) assegnano alla loro traduzione mediatica un ruolo decisivo (Adam, 1998, p. 36). In assenza di articoli sui quotidiani, roman-

zi, reportage fotografici, film, serie tv e documentari la nostra capacità di percepire e pensare la fragilità delle relazioni ecologiche sarebbe certamente compromessa. Questo è particolarmente vero per i media visuali (Bagnoli e Bozzato, 2023; Hansen e Machin, 2013; Latini e Maggioli, 2022; Remillard, 2011). Come sostiene Sean Morey, infatti, le immagini non sono semplici tentativi ermeneutici di rappresentare la natura; piuttosto, le immagini compongono la natura. Basti pensare al panda, al lamantino o all'abbraccia-alberi per comprendere con quanta immediatezza alcune immagini si impongano come simboli di problemi ambientali, divenendo così delle vere e proprie «econe» (*econs*), emblemi visuali dell'ambientalismo e delle sue sfide (Morey, 2009, p. 24).

Quella dei rapporti fra media e ambiente è una storia di lunga data, come mostrano, per esempio, i lavori sulle fotografie della Yosemite Valley realizzate da Carleton Watkins nella seconda metà dell'Ottocento che profonde implicazioni hanno avuto nella definizione di norme per la tutela delle aree naturali e, più in generale, nella politica ambientale statunitense (DeLuca e Demo, 2000). Bisognerà tuttavia attendere gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento perché si creino le condizioni per strutturare il ruolo dei media nella costruzione del discorso ambientale. Se il dibattito sul nucleare ha indubbiamente rappresentato un antesignano in molti Paesi (Gamson e Modigliani, 1989), è solo più tardi che l'ambiente viene inquadrato come un preciso oggetto politico-culturale entro il quale ricondurre singole notizie prima slacciate le une dalle altre. Negli Stati Uniti e nel Regno Unito, per esempio, la crescita dei gruppi ambientalisti e il costituirsi dei primi partiti politici verdi, ma anche la «mediagenicità» (Cracknell, 1993) di alcuni conflitti e campagne sull'ambiente, portano le redazioni di giornali e telegiornali a dotarsi negli anni Settanta di un corrispondente per le questioni ambientali (Lowe e Morrison, 1984). Nonostante il costituirsi di un'infrastruttura *ad hoc*, la storia dell'attenzione dei media per le questioni ambientali rimane una storia frammentata, in cui si alternano momenti di visibilità perlopiù connessi a eventi specifici (catastrofi, pubblicazione dei report di organismi internazionali, conflitti politici, ecc.) a lunghe fasi – che perdurano ancora oggi – in cui le crisi ecologiche rimangono ai margini.

La costruzione di un discorso mediatico ambientalista mostra fin dalle prime fasi della sua storia una forte valenza politica. Una geografia dei media è sempre, in qualche modo, una geografia politica dei media. E l'ambiente non fa eccezione. Dalle fotografie di paesaggio di Watkins, che corroboraro-



no il mito della bianchezza negli Stati Uniti di fine Ottocento (Berger, 2003), ai reportage sull'inquinamento dell'aria nel Regno Unito nei primi anni Ottanta (Lowe e Morrison, 1984) fino ai TikTok sui cambiamenti climatici di oggi (Hautea e altri, 2021), la proiezione mediatica delle questioni ambientali è un'arena politica e culturale composta di oggetti, significati e valori inevitabilmente contestati. Da sempre, tensioni e conflitti ideologici sulla natura e sull'ambiente sono negoziati attraverso i media, che si configurano al tempo stesso come terreno e strumento di scontro. Lo dimostra, per esempio, l'assoluta centralità della fotografia nelle campagne di *Greenpeace* fin dagli anni Novanta, considerata un «medium vitale» per l'organizzazione, nelle parole della sua foto editor, Conny Boettger (Doyle, 2007, p. 131).

L'ambiente e la sua politica mediatica conquistano definitivamente l'attenzione accademica nel corso degli anni Novanta, nonostante nei due decenni precedenti fossero già stati oggetto di alcuni lavori isolati (Downs, 1972; Gamson e Modigliani, 1989; Lowe e Morrison, 1984; Schoenfeld, Meier e Griffin, 1979). Il dibattito è inizialmente confinato ai media testuali e, in particolare, alla stampa, ma con l'approssimarsi degli anni Duemila gli orizzonti si ampliano così da includere altri media e altri linguaggi: fotografia, film e documentari, pubblicità, fumetti, telegiornali, videogiochi, serie tv e social media. Anche approcci e discipline nel corso degli anni Novanta e Duemila si moltiplicano, convertendo il discorso mediatico sull'ambiente in un oggetto interdisciplinare sfaccettato e in espansione: sociologia, studi culturali, antropologia, geografia, letteratura, cinema e, ancora, approcci più che rappresentazionali, più che umani, ecocritici, ecofemministi, geopolitici. Se da una parte oggetti, discipline e approcci frammentano il campo, dall'altro riviste e associazioni lo ricompongono e lo istituzionalizzano. Nel 2007 viene pubblicato il primo numero di *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture* «that examines theories, practices, and processes of communication as they relate to the environment around the world» (Depoe, 2007, p. 1) e, pochi anni dopo, viene istituita l'*International Environmental Communication Association*, con studiosi e studiosi provenienti da trentadue diversi Paesi (Hansen e Cox, 2023, p. 15).

In che modo la geografia si posiziona su questo terreno composito? E perché ha senso oggi continuare a coltivare uno sguardo geografico per comprendere i rapporti fra media e ambiente? Sono due le direttrici lungo le quali la disciplina ha fondamentalmente costruito il proprio discorso: da una parte, l'indagine delle rappresentazioni ambien-

tali attraverso i media, vale a dire una ricognizione critica dei processi attraverso cui i diversi media costruiscono e veicolano gli immaginari ambientali; dall'altra, l'analisi degli impatti dell'industria mediatica sull'ambiente ovvero dei modi in cui la costruzione di un'infrastruttura tecnologica per la produzione, la circolazione e la ricezione dei media ha serpeggiato lungo i fondali oceanici con cavi in fibra ottica, disseminato i paesaggi di torri per la telefonia mobile e avvolto l'atmosfera di satelliti in orbita (Vaughan, 2021). Le geografie mediatiche dell'ambiente e le geografie ambientali dei media sono infatti intessute di una molteplicità di luoghi e di scale in relazione. La svolta geopolitica degli ultimi anni ha contribuito a mettere a fuoco i regimi di potere dentro cui queste geografie sono prodotte, e a far affiorare le disuguaglianze che le sostengono e le regolano alla scala globale. Basti pensare al filo che collega la recente esplosione delle tecnologie digitali alle miniere di Coltan nella Repubblica Democratica del Congo (Parikka, 2015), ai campi di lavoro in Taiwan o ai *data center* islandesi. Tanto l'ecologia politica dei media (Adger e altri, 2001) quanto la geopolitica ecocritica (dell'Agnese, 2021), per citare due fra i più promettenti filoni di ricerca di questi anni, sembrano pur nelle differenze di approccio suggerire che far affiorare le dinamiche di ingiustizia, oppressione e violenza è uno dei compiti più significativi di una geografia che guardi oggi alle relazioni ecologiche e alla loro complessa mediaticità. In particolare, come osservano Tally e Battista (2016), è la crisi ecologica stessa ad avere posto le condizioni storiche oltre che epistemologiche per l'avvicinamento o, per meglio dire, la collisione della geocritica con l'ecocritica: l'intreccio dei processi di produzione della spazialità e dell'ecologia è il filtro necessario per guardare criticamente ai modi in cui le nostre relazioni con l'ambiente sono percepite, rappresentate e praticate. Se le narrazioni dell'Antropocene hanno aperto questo terreno di collisione, i cambiamenti climatici e il radicalizzarsi della percezione della crisi socio-ambientale in atto hanno in tempi più recenti spinto verso un'altra collisione disciplinare, aprendo a una serie di convergenze con i *disaster studies* e riportando al centro la costruzione sociale e narrativa del disastro e la selettività delle sue rappresentazioni (Tierney, 2018; Nixon, 2011).

### 3. Da Kyoto a TikTok: geografie mediatiche dei cambiamenti climatici

Il 29 luglio del 1986, il «New York Times» pubblica nella sua sezione scientifica un articolo dal ti-

tolo *Hole in Ozone over South Pole Worries Scientists* (Gleick, 1986). Due sono le immagini che lo accompagnano: la fotografia di Susan Solomon, la scienziata che l'inverno successivo avrebbe guidato la spedizione in Antartide e, più in basso, un'immagine satellitare computerizzata della NASA che mostra per la prima volta al pubblico statunitense il buco dell'ozono e che presto sarebbe stabilmente entrata nel repertorio delle «econe» (Morey, 2009) dei cambiamenti climatici. Le fotografie che raffigurano la compromissione antropogenica dell'ozonofera segnano uno scarto deciso nella storia della percezione del riscaldamento globale (Dunaway, 2015, p. 199). Nonostante report e testimonianze fossero già circolati negli anni precedenti, ancora una volta, la possibilità stessa di vedere il buco dell'ozono, di percorrere con lo sguardo i bordi della stratosfera e leggerne sulle sue superfici le informazioni computerizzate, conquista l'attenzione dei media e dell'opinione pubblica con un'immediatezza senza precedenti. A rafforzare e rilanciare il repertorio di immaginazioni ambientali legate ai cambiamenti climatici interviene, poco tempo più tardi, un altro set di fotografie, quelle della «grande siccità» del 1988<sup>1</sup>. L'estate del 1988 si configura sulla scena mediatica negli Stati Uniti e non solo come un potente avvertimento rispetto ai rischi del riscaldamento globale, contribuendo a convertire quest'ultimo in un *frame* di riferimento consolidato per le politiche di comunicazione ambientale (Dunaway, 2015, p. 200).

Sebbene il tema sia solo marginalmente trattato nel dibattito accademico, la seconda metà degli anni Ottanta e, in particolare, gli anni 1987-1988 rappresentano uno spartiacque nella storia mediatica dei cambiamenti climatici in Italia. Il disastro di Chernobyl del 1986 e il referendum sul nucleare del 1987 – largamente citati in letteratura – non sono i soli puntelli mediatici nella costruzione del discorso ambientalista. La Convenzione Internazionale «Verdeuropa» organizzata nell'ottobre del 1988 a Firenze dalla Federazione delle Liste Verdi ottiene infatti un'ottima copertura mediatica e porta alla pubblicazione di un copioso numero di articoli sul buco dell'ozono, sull'effetto serra e sul surriscaldamento globale nei giorni successivi (Grimaldi, 2022, pp. 20-21). Così, i cambiamenti climatici fanno il loro ingresso sulla scena mediatica anche in Italia.

Nonostante la centralità della questione e il progressivo acuirsi dei rischi connessi, la storia culturale e politica dei rapporti fra media e cambiamenti climatici rappresenta un terreno fra i più contestati. Come sostiene Mike Hulme, la crisi climatica non è soltanto un fenomeno biofisico, quanto piuttosto una complessa costruzione culturale all'interno della quale discorsi molteplici si affiancano, collidono

e confliggono (Hulme, 2008). Silenzi, disinformazione e negazionismo hanno pesantemente segnato le traiettorie della costruzione del discorso mediatico, facendo registrare in tutti i Paesi una sostanziale sottorappresentazione della cosiddetta crisi climatica e dei suoi corollari. Al netto di alcune variazioni perlopiù connesse a fatti nazionali, l'attenzione mediatica sul tema sembra riaffiorare solo in corrispondenza di alcuni avvenimenti di portata globale, per poi tornare in uno stato che potremmo definire di sommersione. Dopo il debutto del 1987, infatti, gli anni Novanta sono segnati da un deciso calo di attenzione, un *trend* che verrà interrotto prima nel 1995 con la pubblicazione del celebre report dell'IPCC (*Intergovernmental Panel on Climate Change*) e poi ancora nel 1997, all'indomani della sottoscrizione del Protocollo di Kyoto: quest'evento, seguito da 3.500 giornalisti provenienti da 160 Paesi, accende nuovamente i riflettori sui cambiamenti climatici, anche se per poco (Anderson, 2009, pp. 168-169). Un simile andamento oscillatorio continua, infatti, a caratterizzare la costruzione del discorso sui cambiamenti climatici nei *media mainstream* nei decenni successivi, anche se negli ultimi anni i *social media* e la forte presenza dell'attivismo climatico in storie, *reels* e *TikTok* ha certamente prodotto assetti inediti, più frammentari e al contempo più pervasivi (Hautea e altri, 2021). Basti pensare ai modi sempre diversi e mai lineari in cui eventi di portata globale hanno riconfigurato e continuano a riconfigurare l'intensità e l'orientamento dei riflettori mediatici: dal film *Una scomoda verità* di Davis Guggenheim (2006) ai report dell'IPCC che si sono susseguiti negli anni, dagli accordi di Parigi (2015) all'attivismo di Greta Thunberg e alle mobilitazioni giovanili dei *Fridays for Future* (2018), fino al rilancio politico-mediatico del negazionismo climatico da parte di Donald Trump. In modi diversi, questi passaggi hanno contribuito di volta in volta a rendere visibile la crisi climatica, a istituzionalizzarne il lessico pubblico, a mobilitare nuove soggettività politiche o, al contrario, a disarticolargli il consenso.

In linea con quanto abbiamo già osservato a proposito del dibattito accademico su media e ambiente, anche la letteratura sui cambiamenti climatici si limita inizialmente all'analisi della copertura mediatica sui quotidiani (Bell, 1994; Boykoff, 2007; Carvalho e Burgess, 2005; Mormont e Dasnoy, 1995). È solo a partire dagli anni Duemila che il campo di studi si estende fino a includere le politiche di comunicazione delle organizzazioni ambientaliste (Doyle, 2007), le campagne di comunicazione sociale (Linder, 2006), le riappro-



priazioni con finalità di marketing (Hansen e Machin, 2008), l'ecocinema e l'industria di Hollywood (Rust, 2012), per citare alcuni esempi.

In Italia, la ricerca sui media e i cambiamenti climatici ha aperto a mio avviso un campo denso ma perlopiù frammentato, segnato in una prima fase da lavori pionieristici e traiettorie autonome e solo in tempi recenti da uno sforzo di sistematizzazione più organico. Uno dei filoni più chiaramente riconoscibili nel dibattito italiano è quello dedicato alla comunicazione dei cambiamenti climatici nella stampa e ai suoi effetti nell'opinione pubblica, al crocevia fra sociologia della comunicazione, *media studies* e scienza politica (Beltrame e Loner, 2017; Biancalana e Ladini, 2022; Legnante e altri, 2024; Pasquaré Mariotto e Venturini, 2017). A questo filone si sono presto affiancati numerosi studi su altri media e altri linguaggi. In particolare, anche in forza del dialogo con gli approcci ecocritici più su richiamati, la ricerca si è spinta sul terreno della letteratura (Iovino, 2017; Malvestio, 2021), dell'arte contemporanea (Vacca, 2017), dei fumetti (Arata, 2022), del cinema e delle serie televisive (Ecocinema, 2022).

In geografia, a offrire una prima articolazione esplicita dei rapporti fra media e cambiamenti climatici è un contributo del 2011 di Stefano Malatesta e Antonella Rondinone sulle rappresentazioni delle catastrofi ambientali nel cinema hollywoodiano (Malatesta e Rondinone, 2011), pubblicato all'interno del volume a cura di Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone *Cinema, ambiente, territorio*, che rappresenta per la disciplina uno dei primi tentativi di sistematizzazione di questo campo (dell'Agnese e Rondinone, 2011). Lungo quest'asse si colloca, in forma più esplicitamente teorica, la proposta dell'*ecocritical geopolitics* di dell'Agnese (2021), che viene poi mobilitata dalla stessa autrice in una lettura critica della cosiddetta *climate fiction*, delle sue spazialità e temporalità plurali e dei limiti di questo tipo di narrazione nella comunicazione dei cambiamenti climatici (dell'Agnese, 2022). Un'altra traiettoria recente è quella che incrocia le tradizioni consolidate delle geografie letterarie con i più recenti approcci dell'ecocritica e delle *more-than-human geographies*. Nel loro *Geografie letterarie della natura: appunti per un'esplorazione more than human*, Luchetta e Peterle reinterpretano la natura come un soggetto capace di forgiare la narrazione, immergendo questa prospettiva nelle geografie materiali e situate delle città del nord-est e dell'Appennino tosco-emiliano (Luchetta e Peterle, 2021). Infine, le culture visuali dell'ambiente sono state oggetto di *Greening the Visual*, un progetto di ricerca che ha visto negli ultimi anni un gruppo di geografi e geografe impegnato in un lavoro di sistematizzazione dei rapporti fra ambien-

te e media visuali in Italia (Latini e Maggioli, 2022; Bagnoli e Bozzato, 2023).

Qual è allora il contributo che le geografie dei media possono dare alla ricerca sui cambiamenti climatici? Cosa possono raccontarci oggi i media della crisi ecologica che stiamo attraversando, quali strumenti possono offrire alla percezione, alla riflessione e all'azione? Sono almeno tre le ragioni per cui queste geografie vanno a mio avviso esplorate. Anzitutto, i media rappresentano una risorsa decisiva nella costruzione della nostra percezione dei cambiamenti climatici (Tuitjer, Dirksmeier e Mewes, 2022). I linguaggi mediali hanno la capacità di ricomporre la distanza fra il sapere scientifico sul clima e il pubblico non specialistico, di riempirla di esperienze, affettività, immaginari. Narrare storie e narrarle bene è in questo senso un orizzonte decisivo per la sfida climatica (Harris, 2020). Sebbene molti lavori abbiano mostrato come la relazione tra narrazioni e percezione sia tutt'altro che lineare (Boykoff, 2011; Tuitjer, Dirksmeier e Mewes, 2022), moltiplicare i linguaggi, le prospettive e i racconti è una strategia vincente nella diffusione dell'informazione e, alle volte, anche del coinvolgimento nella causa climatica e nelle azioni che possono derivarne (Goodman, McNatt e Boykoff, 2022). In secondo luogo, i media sono il luogo in cui è possibile prefigurare orizzonti, proiettare scenari e forgiare immaginari. In questo senso, i media non si limitano a costruire scenari futuri, ma fanno un lavoro di *premediazione* (Baldwin, 2016): moltiplicano gli scenari futuri e li mettono all'opera nel presente, creando un'infrastruttura affettiva che prepara il pubblico e ne condiziona in anticipo le reazioni, abituandolo per esempio allo *shock* o configurando un set chiuso di risposte emozionali. Questo esercizio di *premediazione* è denso di implicazioni politiche: lavorando sullo spazio del possibile, stabilisce quali futuri siano pensabili e orienta di conseguenza l'azione pubblica verso alcune soluzioni (adattamento e resilienza, per esempio) piuttosto che altre (trasformazioni strutturali, giustizia climatica). Così, non solo anticipa il futuro, ma contribuisce a governarlo nel presente, producendo una vera e propria geografia dell'anticipazione, al cui interno i luoghi sono distribuiti in maniera disuguale, alcuni prefigurati come frontiere del rischio, altri come laboratori di soluzioni, altri ancora spinti ai margini della rappresentazione. In ultimo, una geografia mediale dei cambiamenti climatici non può oggi non fare i conti con le sue implicazioni materiali, con gli impatti che le infrastrutture dell'industria dei media provocano sugli ecosistemi e con le contraddizioni che alle volte sollevano. Quella geografia nascosta, più su richiamata, che è intrisa di

processi di estrazione, sfruttamento, inquinamento corresponsabili dell'accelerazione della crisi climatica in atto (Vaughan, 2021).

#### 4. Conclusioni

«Isn't that beautiful? This image is a magical image in a way». Una voce fuori campo commenta l'immagine satellitare della Terra che ruota lentamente su uno sfondo nero. Si apre così il documentario di Davis Guggenheim *Una scomoda verità* (*An Inconvenient Truth*, Paramount, 2006), la pellicola che, probabilmente più di ogni altra, segnerà un momento di svolta nella storia della comunicazione dei cambiamenti climatici. Il film intreccia l'esperienza personale di Al Gore, ex vicepresidente degli Stati Uniti, con le evidenze scientifiche sul riscaldamento globale, ed è costruito attraverso il montaggio di un'impressionante serie di video di inondazioni, uragani, siccità, inframmezzate da infografiche, carte, proiezioni. All'indomani della sua uscita, il documentario di Guggenheim diventa un caso e il suo protagonista un'icona della lotta al riscaldamento globale: l'anno seguente Al Gore riceve, insieme all'IPCC, il Nobel per la pace per il suo impegno nella diffusione della conoscenza dei cambiamenti climatici, unico caso di assegnazione per meriti basati prevalentemente sulla partecipazione a un film (Dunaway, 2015, p. 259). Il film produce una lunga serie di reazioni, negli Stati Uniti e altrove. In Italia viene distribuito nel 2007 e quello stesso anno, non casualmente, si registra un picco di attenzione mediatica senza precedenti alla questione climatica (Beltrame, Bucchi e Loner, 2017, p. 13). *Una scomoda verità* diviene presto oggetto e terreno di uno scontro fra visioni politiche alternative, aprendo una serie di dispute negli Stati Uniti e in Europa sulla sua diffusione e sull'affidabilità delle sue rappresentazioni. Nel Regno Unito, la decisione di distribuire la pellicola nelle scuole da parte del Dipartimento dell'istruzione e delle competenze finisce al centro di un caso della Corte Suprema e di un'aspra disputa politica (Mellor, 2009).

Tenendo da parte tanto le controverse geografie della sua ricezione quanto quelle della sua produzione, *Una scomoda verità* ha impresso segni duraturi sulla politica rappresentazionale dei cambiamenti climatici. La scala planetaria della crisi si nutre di quel mito di una vulnerabilità universale che abbiamo già visto all'opera nella costruzione mediatica delle fotografie dell'Apollo 8. L'orso polare arenato, il bambino innocente, la siccità diffusa trasmettono un senso di pericolo imminente e ge-

neralizzato: siamo ancora tutti a bordo dello stesso pianeta-navicella e la sua traiettoria è oggi più a rischio che mai. Quel che questo genere di immaginari manca e nasconde è la distribuzione geopolitica fortemente disuguale dei rischi (e dei benefici) climatici (Dunaway, 2015, p. 268). Il surriscaldamento globale, l'uragano Katrina, lo scioglimento dei ghiacciai artici espongono luoghi ed esseri viventi umani e non umani a vulnerabilità differenziate, che mostrano sottotraccia storie globali e locali di sfruttamento e di oppressione, gerarchie di potere, eredità coloniali.

Dal 2006 molto nella comunicazione dei cambiamenti climatici è cambiato e molte sono le direttrici lungo le quali le geografie dei media possono e devono continuare ad avanzare. Il decisivo ruolo dei *social media* nella diffusione dell'informazione e, soprattutto, nella costruzione di nuove forme di attivismo climatico è certamente una di queste (Hautea e altri, 2021; Pearce e altri, 2019). Una seconda direttrice deve muovere dal riconoscimento che la letteratura sui media e i cambiamenti climatici è caratterizzata da una forte presenza di lavori sul contesto angloamericano ed europeo a fronte di intere aree del mondo ancora lasciate ai margini del dibattito. La natura globale e differenziata delle sfide climatiche ci impone un maggiore impegno nel moltiplicare le ricerche sui contesti locali, costruire nuovi quadri comparativi e temperare così gli effetti di distorsione prospettica che caratterizzano oggi questo campo. Infine, compito di una geografia che intende oggi esplorare i rapporti fra i media e le questioni climatiche è rimettere al centro delle sue analisi e dei suoi discorsi la giustizia ambientale (Johnson e altri, 2023) e svelare fra le pieghe degli immaginari mediatici i rapporti di dominazione e di esclusione che striano lo spazio della rappresentazione, stabilendo gerarchie silenziose al suo interno. In questo senso, le correnti dell'ambientalismo ecofemminista, della geografia decoloniale e dell'ecologia politica possono fornire gli strumenti e le chiavi interpretative necessarie (Sturgeon, 2009). È da qui che una geografia critica dei media può ripartire per contribuire a costruire altri immaginari e futuri possibili.

#### Riferimenti bibliografici

- Adam Barbara (1998), *Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards*, Londra-New York, Routledge.
- Adger W. Neil, Tor A. Benjaminsen, Katrina Brown e Hanne Svarstad (2001), *Advancing a Political Ecology of Global Environmental Discourses*, in «Development and Change», 32, 4, pp. 681-715.



- Allan Stuart, Barbara Adam e Cynthia Carter (a cura di) (2000), *Environmental Risks and the Media*, Londra-New York, Routledge.
- Anderson Alison (2009), *Media, Politics and Climate Change: Towards a New Research Agenda*, in «Sociology Compass», 3, 2, pp. 166-182.
- Arata Federico (2022), *Il pianeta in una vignetta: gli ecofumetti da Topolino alla prospettiva di Bao e Tumué*, in *Via col verde. Dietro le quinte dell'editoria ambientale*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, pp. 147-155.
- Bagnoli Lorenzo e Simone Bozzato (2023), *Studi visuali di geografia ecocritica: considerazioni introduttive*, in «Geotema», 72, pp. 3-5.
- Baldwin Andrew (2016), *Premediation and White Affect: Climate Change and Migration in Critical Perspective*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 41, 1, pp. 78-90.
- Bell Allan (1994), *Media (Mis)Communication on the Science of Climate Change*, in «Public Understanding of Science», 3, 3, pp. 259-275.
- Beltrame Lorenzo, Massimiano Bucchi e Enzo Loner (2017), *Climate Change Communication in Italy*, in *Oxford Research Encyclopedia of Climate Science*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-35.
- Berger Martin A. (2003), *Overexposed: Whiteness and the Landscape Photography of Carleton Watkins*, in «Oxford Art Journal», 26, 1, pp. 3-23.
- Biancalana Cecilia e Riccardo Ladini (2022), *Climate Change in Italian Public Opinion, Media, and Parties: State of the Art and Research Agenda*, in «Polis», 36, 3, pp. 455-472.
- Bonati Sara (2021), *From Climate Denial to Save Nature: Reductionism in the Narrative of Climate Change*, in «Rivista Geografica Italiana», 128, 2, pp. 53-68.
- Boykoff Maxwell T. (2007), *From Convergence to Contention: United States Mass Media Representations of Anthropogenic Climate Change Science*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 32, 4, pp. 477-489.
- Boykoff Maxwell T. (2011), *Who Speaks for the Climate? Making Sense of Media Reporting on Climate Change*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burgess Jacqueline (1990), *The Production and Consumption of Environmental Meanings in the Mass Media: A Research Agenda for the 1990s*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 15, 2, pp. 139-161.
- Carvalho Anabela e Jacquelin Burgess (2005), *Cultural Circuits of Climate Change in U.K. Broadsheet Newspapers, 1985-2003*, in «Risk Analysis», 25, 6, pp. 1457-1469.
- Castree Noel (2012), *Book Review: Media and Environment*, in «Progress in Human Geography», 36, 3, pp. 429-430.
- Cosgrove Denis (1994), *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, in «Annals of the Association of American Geographers», 84, 2, pp. 270-294.
- Cosgrove Denis (2001), *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Cosgrove Denis (2008), *Images and Imagination in 20th-century Environmentalism: From the Sierras to the Poles*, in «Environment and Planning A», 40, 8, pp. 1862-1880.
- Cracknell Jon (1993), *Issue Arenas, Pressure Groups and Environmental Agendas*, in Anders Hansen (a cura di), *The Mass Media and Environmental Issues*, Leicester, Leicester University Press, pp. 3-21.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra-New York, Routledge (collana «Routledge Explorations in Environmental Studies»).
- dell'Agnese Elena (2022), *La Climate Fiction secondo l'Ecocritical Geopolitics: un'agenda per la ricerca*, in «Rivista Geografica Italiana», 129, 2, pp. 110-126.
- dell'Agnese Elena e Antonella Rondinone (a cura di) (2011), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli.
- DeLuca Kevin Michael e Demo Anne Teresa (2000), *Imaging Nature: Watkins, Yosemite, and the Birth of Environmentalism*, in «Critical Studies in Media Communication», 17, 3, pp. 241-260.
- Depoe Stephen (2007), *Environmental Communication as Nexus*, in «Environmental Communication», 1, 1, pp. 1-4.
- Downs Anthony (1972), *Up and Down with Ecology. The 'Issue-Attention Cycle'*, in «The Public Interest», 28, pp. 38-50.
- Doyle Julie (2007), *Picturing the Climate: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication*, in «Science as Culture», 16, 2, pp. 129-150.
- Dunaway Finis (2015), *Seeing Green. The Use and Abuse of American Environmental Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ecocinema (2022), in «Bianco e Nero», 602.
- Gamson William A. e Andre Modigliani (1989), *Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach*, in «American Journal of Sociology», 95, 1, pp. 1-37.
- Garb Yael J. (1990), *Perspective or Escape? Ecofeminist Musings of Contemporary Earth Imagery*, in Irene Diamond e Gloria F. Orenstein (a cura di), *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco, Sierra Club Books, pp. 264-278.
- Gleick James (1986), *Hole in Ozone over South Pole Worries Scientists*, in «The New York Times», 29-VII, Section C, p.1.
- Goodman Michael K., Marisa B. McNatt e Maxwell T. Boykoff (2022), *Communicating Climate Change in the Anthropocene*, in Hansen e Cox (2023), pp. 253-271.
- Grimaldi Giorgio (2022), *Dalla nascita della Federazione dei Verdi alla Convenzione internazionale «Verdeuropa» di Firenze (1988): verso una prospettiva ecologica europea dei Verdi italiani*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 52, 4, art. 9, <https://journals.openedition.org/diacronie/17592> (ultimo accesso: 19.I.2026).
- Hansen Anders e David Machin (2008), *Visually branding the environment: Climate change as a marketing opportunity*, in «Discourse Studies», 10, 6, pp. 777-794.
- Hansen Anders e David Machin (2013), *Editors' Introduction: Researching Visual Environmental Communication*, in «Environmental Communication», 7, 2, pp. 151-168.
- Hansen Anders e Robert Cox (a cura di) (2023), *The Routledge Handbook of Environment and Communication*, 2a ed., Abingdon-New York, Routledge.
- Harris Dylan M. (2020), *Telling Stories about Climate Change*, in «Professional Geographer», 72, 3, pp. 309-316.
- Hautea Samantha, Perry Parks, Bruno Takahashi e Jing Zeng (2021), *Showing They Care (Or Don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok*, in «Social Media + Society», 7, 2, pp. 1-14.
- Hulme Mike (2008), *The Conquering of Climate: Discourses of Fear and Their Dissolution*, in «The Geographical Journal», 174, 1, pp. 5-16.
- Iovino Serenella (2017), *Utili strumenti per pensare l'impensabile. Le environmental humanities e le narrative della crisi ecologica*, in «Culture della sostenibilità», 20, 2, pp. 10-22.
- Johnson Taylor N., Kensey I. Dressler, Nicolas Hernandez e Danielle Endres (2023), *Environmental Justice: The Third Pillar of Environmental Communication Research*, in Hansen e Cox (2023), pp. 63-81.
- Latini Giulio e Marco Maggioli (2022), *Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali*, Roma, Società Geografica Italiana.
- Legnante Guido, Margherita Bordignon, Cecilia Baretto, Samantha Conte e Susanna Sassi (2024), *A Multifaceted Issue: The Coverage and Politicization of the Climate Change Issue on Italian Television*, in «Italian Political Science», 19, 2, pp. 92-110.

- Lester Libby (2010), *Media and Environment: Conflict, Politics and the News*, Cambridge (UK)-Malden (MA), Polity.
- Linder Stephen H. (2006), *Cashing-in on Risk Claims: On the For-Profit Inversion of Signifiers for 'Global Warming'*, in «Social Semiotics», 16, 1, pp. 103-132.
- Lowe Philip e David Morrison (1984), *Bad News or Good News: Environmental Politics and the Mass Media*, in «The Sociological Review», 32, 1, pp. 75-90.
- Luchetta Sara e Giada Peterle (2021), *Geografie letterarie della natura: appunti per un'esplorazione more than human*, in «Rivista Geografica Italiana», 128, 2, pp. 69-84.
- MacLeish Archibald (1968), *A Reflection: Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold*, in «The New York Times», 25 dicembre, p. 1.
- Malatesta Stefano e Antonella Rondinone (2011), *La natura si ribella? Catastrofi e ambientalismo nella cinematografia hollywoodiana*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, pp. 33-50.
- Malvestio Marco (2021), *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in «Narrativa», 43, pp. 31-44.
- Mellor Felicity (2009), *The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films*, in «Environmental Communication», 3, 2, pp. 134-150.
- Morey Sean (2009), *A Rhetorical Look at Ecosee*, in Sidney I. Dobrin e Sean Morey (a cura di), *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*, Albany, State University of New York Press, pp. 23-52.
- Mormont Marc e Christine Dasnoy (1995), *Source Strategies and the Mediatization of Climate Change*, in «Media, Culture & Society», 17, 1, pp. 49-64.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Parikka Jussi (2015), *A Geology of Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pasquaré Mariotto Federico e Corrado Venturini (2017), *2014. The 'Year without a Summer' in Italy: News Media Coverage and Implications for the Climate Change Debate*, in «Environment, Development and Sustainability», 19, 4, pp. 1367-1380.
- Pearce Warren, Sabine Niederer, Suay Melisa Özkula e Natalia Sánchez Querubín (2019), *The Social Media Life of Climate Change: Platforms, Publics, and Future Imaginaries*, in «Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change», 10, 2, pp. 1-13.
- Remillard Chaseten (2011), *Picturing Environmental Risk: The Canadian Oil Sands and the National Geographic*, in «International Communication Gazette», 73, 1-2, pp. 127-143.
- Rust Stephen (2012), *Hollywood and Climate Change*, in Stephen Rust, Salma Monani e Sean Cubitt (a cura di), *Ecocinema Theory and Practice*, New York-Abingdon, Routledge, pp. 191-212.
- Schoenfeld A. Clay, Robert F. Meier e Robert J. Griffin (1979), *Constructing a Social Problem: The Press and the Environment*, in «Social Problems», 27, 1, pp. 38-61.
- Sturgeon Noël (2009), *Environmentalism in Popular Culture. Gender, Race, Sexuality, and the Politics of the Natural*, Tucson, University of Arizona Press.
- Tally Robert T. Jr. e Christine M. Battista (a cura di) (2016), *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*, New York, Palgrave Macmillan.
- Tierney Kathleen (2018), *Disaster as Social Problem and Social Construct*, in A. Javier Treviño (a cura di), *The Cambridge Handbook of Social Problems*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 79-94.
- Tuitjer Leonie, Peter Dirksmeier e Lars Mewes (2022), *Geographies of Climate Change Opinion*, in «Geography Compass», 16, 5, e12619.
- Vacca Valentina (2017), *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, in «Medea», 3, 1, pp. 1-19.
- Vaughan Hunter (2021), *Media, Biomes and Environmental Issues*, in Paul C. Adams e Barney Warf (a cura di), *Routledge Handbook of Media Geographies*, Londra-New York, Routledge, pp. 256-267.

## Note

<sup>1</sup> Il Time dedica al tema la copertina del 4.VII.1988: <https://content.time.com/time/covers/0,16641,19880704,00.html> (ultimo accesso: 18.V.2026)



## Stati psicoterratici, artisti ecologici e proposte di nuove geo-grafie resistenti alla crisi climatica

Adottando l'approccio ecocritico, il presente contributo analizza tre manifestazioni della cultura popolare, nelle quali si riscontrano differenti stati psicoterratici (Albrecht, 2011 e 2019) legati all'attuale crisi climatica. Il romanzo *L'incredibile viaggio della novantenne salvata dai pinguini* di Hazel Prior (2021) evidenzia il processo che conduce l'anziana protagonista all'eutierria, grazie a un viaggio in Antartide e al contatto con la specie di Adelia. Il cortometraggio *Olmo* di Silvio Soldini (2019) mette in luce il potenziale del linguaggio visuale nel favorire la biofilia in contesti urbani fortemente degradati. Infine, *La grande rimozione* di Roberto Grossi (2024) esplora la solastalgia provocata dallo scioglimento della Mer de Glace, promuovendo una militanza translocale (Buell, 2013), attraverso il linguaggio del fumetto. L'analisi è volta a sottolineare come la formulazione di risposte emotive alla crisi climatica da parte di artisti ecologici (Salabè, 2013) sia cruciale per superare il presentismo e spingere il pubblico che si avvicina a tali opere a passare a una visione olistica del rapporto natura-cultura, rifiutando il modello produttivo antropocentrico-instrumentalistico, che considera la biosfera come semplice mezzo per soddisfare i bisogni contingenti della società contemporanea.

### ***Psychoterratic States, Ecological Artists and Proposals for New Geo-Graphies Resisting the Climate Crisis***

Adopting an ecocritical approach, this paper examines three popular cultural narratives that exemplify different psychoterratic states (Albrecht, 2011 and 2019) associated with the current climate crisis. Hazel Prior's novel *L'incredibile viaggio della novantenne salvata dai pinguini* (2021) highlights the process through which the elderly protagonist attains eutierria, fostered by her journey to Antarctica and her encounter with the Adélie penguin species. Silvio Soldini's short film *Olmo* (2019) underscores the potential of visual language to nurture biophilia within severely degraded urban contexts. Finally, Roberto Grossi's *La grande rimozione* (2024) explores the solastalgia triggered by the melting of the Mer de Glace glacier, promoting translocal militancy (Buell, 2013) through the medium of comics. The analysis aims to demonstrate how the articulation of emotional responses to the climate crisis by ecological artists (Salabè, 2013) is crucial to overcoming presentism and encouraging audiences engaging with such works to adopt a holistic perspective on the nature-culture relationship, rejecting the anthropocentric-instrumentalist production model that treats the biosphere merely as a means of fulfilling the contingent needs of contemporary society.

**Parole chiave:** ecocritica, cultura popolare, stati psicoterratici, crisi climatica, geo-grafie resistenti

**Keywords:** ecocriticism, popular culture, psychoterratic states, climate crisis, resistant geo-graphies

Antonella Rinella, Università del Salento, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali – antonella.rinella@unisalento.it

Fanny Bortone, Università del Salento, Dipartimento di Scienze Giuridiche – fanny.bortone@unisalento.it

**Nota:** i paragrafi 1 e 4 sono da attribuirsi ad Antonella Rinella; i paragrafi 2, 3 e 5 a Fanny Bortone.

### 1. Introduzione

Sebbene ancora manchi una tassonomia universalmente condivisa, nel campo delle neuroscienze si fa sempre più spesso riferimento alle emozioni *ambientali* o *ecologiche* (distinguendole da quelle *primarie* e *secondarie*) (Ekman e Friesen, 2007), intese come tutti gli stati psichici che nascono in risposta agli *eventi-stimolo* provenienti dalla biosfera.

Si tratta indubbiamente di un tema di grande interesse per la nostra disciplina, la quale nasce proprio «da un rapporto prerazionale (empatico ed estetico in senso lato) con le cose, che si nutre di sentimenti e di emozioni, che aspira all'ignoto, al meraviglioso» (Dematteis, 2011, p. 25)<sup>1</sup> e, quindi, non può non essere attratta da questo particolare ventaglio di emozioni che Turco (2022) definirebbe *configurative*, legate alla «nostra capacità di ragionare nel seno

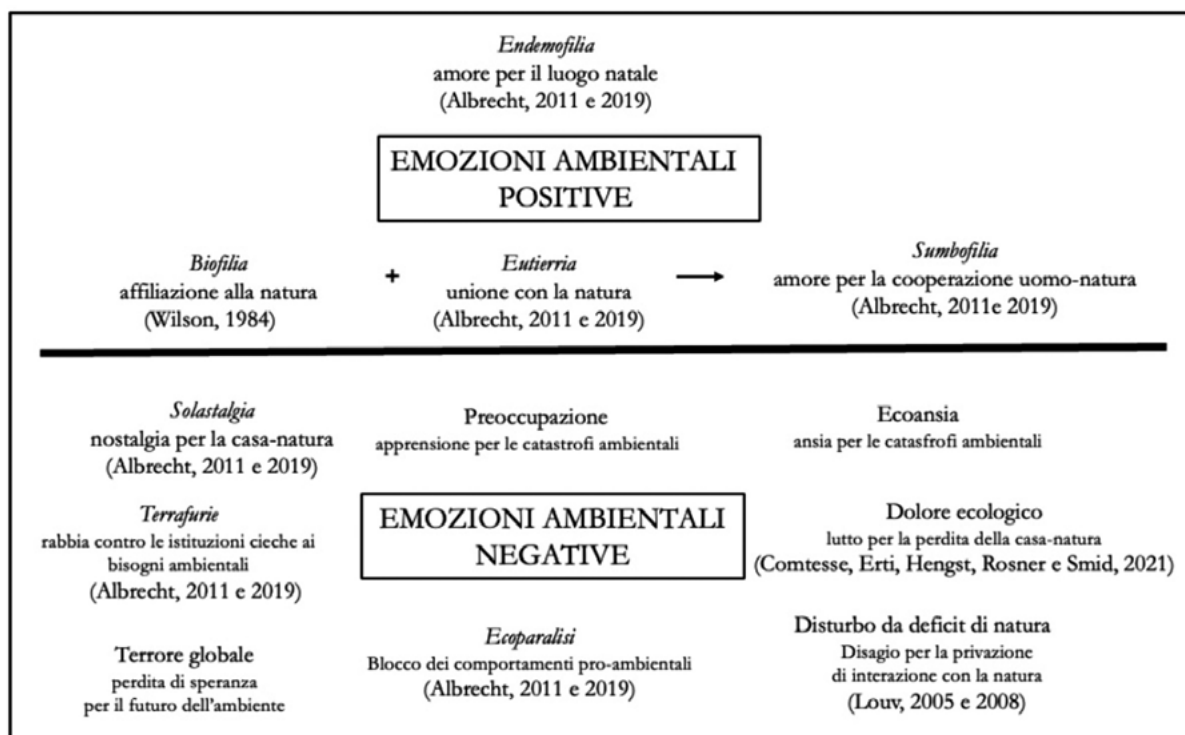


Fig. 1. Emozioni ambientali positive e negative.  
Fonte: Innocenti, 2022, p. 75, con modifiche.

di una relazione ecumenale, e quindi *dentro* il nostro essere-umani-sulla-terra» (p. 177).

La Fig. 1 riprende una classificazione proposta dallo psicoterapeuta Innocenti (2022), composta da otto emozioni ambientali negative e quattro positive, metà delle quali frutto di neologismi conati dal filosofo *eco-sistenzialista* australiano Albrecht (2011 e 2019), il quale parla di *stati psicoterratici* (ossia legati al pianeta Terra), il cui *evento-stimolo* è costituito proprio dalla crisi climatica. Accanto al termine ombrello *ecoansia*, che si è diffuso anche nel linguaggio comune<sup>2</sup>, questo elenco individua altre sette emozioni ecologiche negative caratterizzate da un grado di sofferenza via via crescente: dalla nostalgia per la casa-natura (*solastalgia*) (Albrecht, 2011 e 2019) alla preoccupazione per le catastrofi ambientali; dall'ansia generata dagli eventi estremi al lutto per la perdita della casa-natura (Comtesse e altri, 2021); dalla rabbia contro le istituzioni cieche ai bisogni ambientali (*terrafurie*) (Albrecht, 2011 e 2019) al vero e proprio *disturbo da deficit di natura* (Louv, 2005 e 2008), per giungere fino alla totale disperazione per il futuro dell'ambiente (*terrore globale*) che può anche sfociare nell'*ecoparalisi*, ossia nell'inibizione assoluta di comportamenti proattivi in favore dell'ambiente (Albrecht, 2011 e 2019).

Per quanto riguarda le emozioni ecologiche positive, colpisce l'assonanza tra il termine *topophilia* usato dal geografo Yi-Fu Tuan (1974) e il neologismo *endemofilia* (Albrecht, 2011 e 2019), che fa riferimento al «modo di vivere l'ambiente come una casa, un nido, un luogo di vita; assomiglia ad un senso di benessere provato per un determinato luogo, in opposizione a quel sentimento di nostalgia avvertito quando il luogo visto come casa viene a mancare» (Innocenti, 2022, p. 84). La *biofilia*, intesa da Wilson (1984) come empatia dell'essere umano verso tutti gli elementi della natura, coniugandosi con l'*eutierria* (Albrecht, 2011 e 2019) definibile come «un'esperienza soggettiva di generale benessere grazie a un senso di coesione e unità con la Terra e tutto ciò che la rappresenta» (Innocenti, 2022, p. 83), conduce alla *sumbofilia* (Albrecht, 2011 e 2019), emozione ancestrale «che da millenni accompagna la nostra specie altamente sociale, ereditata dagli antenati più lontani che vivevano in completa comunione e coesione con l'ambiente naturale» (Innocenti, 2022, p. 84). Innocenti sottolinea come questi quattro tipi di emozioni positive siano «fondamentali per stimolare nelle persone una spinta motivazionale al cambiamento sociale e alla cooperazione collettiva come specie umana in di-

fesa dell'ecosistema» (*ibidem*) a scala locale e globale, tramutando gli otto stati *psicoterratici* negativi in leve per l'azione.

Purtroppo, però, le emozioni ecologiche possono essere inibite, sedate o sopresse da un potente anestetico: il fenomeno dell'*amnesia ambientale generazionale* illustrato dallo psicologo Kahn (1999). Poiché la crisi climatica si dispiega attraverso un processo lento che eccede il ciclo di vita umano, lo stato dell'ecosistema al tempo  $t$  tende a essere percepito come *normale*, ostacolando la piena comprensione delle perdite avvenute in epoche di cui non si ha esperienza diretta.

Il progressivo abbassamento dei parametri di riferimento della salute del pianeta, dal tempo  $t_0$  al tempo  $t_n$ , può comportare l'adattamento (in maniera tacita, acquiescente e senza riserve) del gruppo umano a circostanze ambientali via via sempre peggiori, fino al rischio di assistere al collasso del pianeta in una sorta di *sonnambulismo collettivo* (Craps, 2024, p. 51). In questa prospettiva, le emozioni ecologiche possono essere comprese non solo come risposte individuali alla crisi climatica, ma come vere e proprie leve psicosociali che l'arte è in grado di risvegliare, diventando strumento essenziale per contrastare l'amnesia ambientale generazionale e riattivare la memoria collettiva della Terra.

È dunque fondamentale che nel tessuto sociale si mantenga viva la traccia delle condizioni ambientali del passato anche e soprattutto mediante geo-grafie resistenti, intese metaforicamente come narrazioni spaziali alternative e contro-egemoniche, capaci di opporsi alle rappresentazioni *mainstream* del mutamento climatico e alla loro persistente matrice antropocentrica, che stimolino vigorosamente le emozioni ecologiche, al fine di arrestare la distruzione della biosfera e salvaguardare l'abitabilità della Terra per le generazioni future, umane e non.

Il presente contributo sposa la stimolante proposta formulata da Craps (2024) di ricorrere all'arte per *curare* tale amnesia e segue gli orientamenti maturati in seno all'ecocritica<sup>3</sup>, con particolare riguardo alle riflessioni di Lawrence Buell, il quale ha messo in luce come la crisi ambientale implichi non soltanto una trasformazione dei quadri materiali dell'esistenza, ma anche una crisi dell'immaginazione, sostenendo al tempo stesso la necessità di riconoscere i discorsi e le scritture ambientali come una componente ormai strutturale degli studi letterari e culturali. Tale impostazione risulta particolarmente rilevante per un'analisi che intende mettere in relazione forme della rappresentazione, emozioni ecologiche e articolazioni spaziali dell'emergenza ambientale, con specifico riferimento alle categorie di luogo e scala<sup>4</sup>.

Il saggio si concentra sullo studio di tre manifestazioni della cultura popolare che possono essere considerate come validi strumenti di alfabetizzazione ecologica (*ecoliteracy*)<sup>5</sup>; in esse la *fiction* assume la forma di una territorializzazione simbolica, configurandosi come simulazione di territorialità che, attraverso i linguaggi specifici dei diversi media, rende intelligibili i rapporti tra soggetti, spazio e ambiente (Tanca, 2020, pp. 27-29).

Il romanzo *L'incredibile viaggio della novantenne salvata dai pinguini* di Hazel Prior (2021) mette in scena il processo che conduce all'*eutierria* l'anziana protagonista grazie a un suo viaggio in Antartide e al contatto con la specie di Adelia. Il cortometraggio *Olmo* di Silvio Soldini (2019) rende manifesto il potenziale del linguaggio visuale nell'alimentare la *biofilia* negli ambienti urbani fortemente antropizzati. Infine, *La grande rimozione* di Roberto Grossi (2024) esplora la *solastalgia* provocata dallo scioglimento della Mer de Glace, promuovendo una militanza *translocale* (Buell, 2013) nel *medium* fumettistico. La scelta dei tre casi studio risponde a una precisa opzione comparativa: ciascuna opera mette in scena un diverso sistema territoriale polare-urbano, montano-glaciale e consentendo di verificare come la crisi ecologica e le sue risonanze affettive si articolino in contesti spaziali non sovrapponibili e fortemente complementari.

L'analisi è volta a sottolineare come la formulazione di risposte emotive alla crisi climatica da parte di artisti *ecologici* (Salabè, 2013) sia cruciale per superare il presentismo (Prato, 2024) e indurre il pubblico a maturare una visione olistica del rapporto *natura-cultura*, rifiutando il modello produttivo antropocentrico-strumentalistico che considera la biosfera come semplice mezzo per soddisfare i bisogni contingenti della società contemporanea.

## 2. Dalla misantropia all'*eutierria* attraverso *L'incredibile viaggio della novantenne salvata dai pinguini* di Hazel Prior

Il curioso titolo italiano del romanzo *Away with the Penguins*, scritto da Hazel Prior e pubblicato per la prima volta nel 2020 e nel nostro Paese nel 2021 da Newton Compton Editori, immerge subito i lettori e le lettrici nell'atmosfera surreale ed empatica di questo secondo *best seller* dell'autrice, che ha come protagonista principale Veronica McCreedy. L'anziana donna benestante – eccentrica, burbera, ostinata e indipendente – vive isolata in una grande tenuta affacciata sul mare nella contea scozzese dell'Ayrshire interagendo soltanto con la collaboratrice domestica Eileen. Diversi eventi tragici che

hanno segnato la sua vita (la perdita prematura dei genitori durante la seconda guerra mondiale; una gravidanza giovanile con conseguente separazione forzata dal figlio impostale dalle suore del convento nel quale aveva partorito; il matrimonio infelice con un facoltoso immobiliare infedele, dal quale divorzia) l'hanno portata a rifuggire il contatto con gli altri esseri umani. Il ritrovamento dei suoi diari adolescenziali riaccende in Veronica il ricordo della vitalità perduta e la spinge a interrogarsi sulla propria esistenza: «Un tempo eri una dinamo umana [...] Ti gettavi a capofitto nelle cose. Eri disposta ad accettare qualunque sfida. Ma nell'ultimo mezzo secolo hai fatto qualcosa che valga la pena di ricordare?» (Prior, 2021, p. 79). Improvvisamente, matura in lei il desiderio di realizzare qualcosa di importante attraverso la sua cospicua fortuna economica.

La svolta avviene quando, dopo aver visto un documentario sui pinguini, considerati *specie-sentinella* dello stato di salute del pianeta, Veronica entra in contatto con una stazione di ricerca in Antartide, sull'immaginaria *Locket Island*, dove operano gli scienziati Dietrich, Mike e Terry. Nonostante le resistenze del *team*, che la avverte dei pericoli di un simile viaggio, Veronica decide di raggiungere la base e trascorrervi tre settimane per valutare la possibilità di devolvere sette milioni di sterline al progetto. La sua determinazione la porta a realizzare l'impresa, avviando così un percorso trasformativo che la condurrà oltre la propria misantropia.

Sotto questo profilo, l'Antartide non costituisce soltanto lo sfondo esotico dell'intreccio, ma si presenta come uno *spazio-limite* della crisi climatica, capace di rendere visibile alla protagonista – e, con lei, al pubblico – la vulnerabilità territoriale della biosfera. Il passaggio dalla tenuta privata dell'Ayrshire all'isola antartica segna, infatti, anche uno spostamento di scala: dal ripiegamento individuale su uno spazio domestico chiuso alla presa di coscienza di un ecosistema planetario interdipendente. La densità geografica del romanzo si coglie anche nel modo in cui la finzione si ancora a un accurato lavoro di documentazione spaziale e ambientale: nei ringraziamenti finali Prior precisa, infatti, di aver costruito l'immaginaria *Locket Island* cercando di restituire l'atmosfera delle isole Shetland Meridionali, ricorrendo a fonti scientifiche, materiali divulgativi e dati faunistici relativi ai pinguini di Adelia. Tale impianto referenziale fa sì che l'opera non attivi soltanto partecipazione emotiva, ma renda possibile una forma di *sumbofilia* nei confronti di un ambiente remoto e per molti lettori non direttamente esperibile, trasformando la narrazione in uno stimolo ad approfondire questioni territoriali ed ecologiche reali.

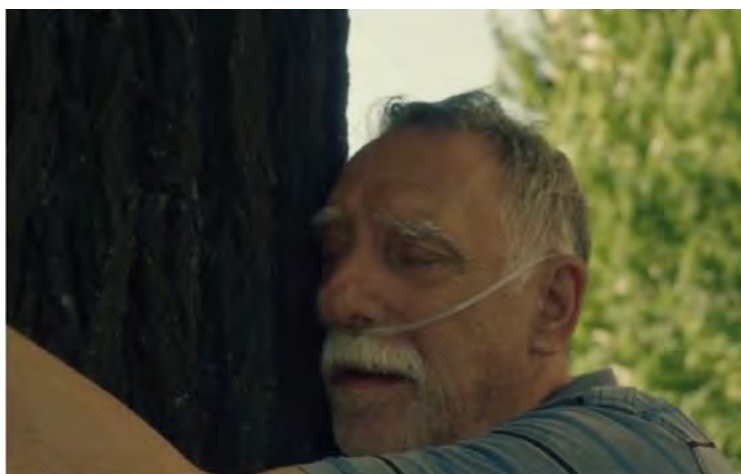
Il soggiorno in Antartide, a contatto con un paesaggio incontaminato e con le colonie di pinguini di Adelia, produce in Veronica un progressivo risveglio emotivo ed etico. La protagonista partecipa alle attività del centro, si affeziona agli animali e stringe una forte amicizia con Terry, una ricercatrice segnata dalla solitudine. L'apice del suo percorso avviene con l'adozione di un piccolo pinguino orfano, respinto dal branco e incapace di nutrirsi autonomamente. Battezzato Patrick, in memoria del nipote appena ritrovato in Canada dopo le indagini sul figlio perduto, il piccolo animale diventa per Veronica un catalizzatore di affetto e resilienza: la volontà di proteggerlo le consente di superare una grave polmonite che rischiava di condurla alla morte. Il nipote Patrick, giunto al suo capezzale, rafforza ulteriormente questo intreccio di legami, che culmina in un epilogo lieto e simbolico: la nascita di un sentimento tra Terry e Patrick, la restituzione del giovane pinguino al branco e la continuità del progetto scientifico garantita dalla generosa donazione di Veronica. Tornata in Scozia, la protagonista appare profondamente cambiata: meno burbera, riconciliata con sé stessa e con il mondo, finalmente capace di sperimentare quella condizione di *eutierria* che Albrecht descrive come un senso di benessere e coesione con la Terra e con tutte le sue creature. Su questo versante, il romanzo non si limita a tematizzare l'Antartide, ma la rende territorialmente intelligibile al lettore, rivelando come la finzione possa ridurre la distanza scalare rispetto a processi ambientali globali e aprire a un approfondimento di questioni ecologiche reali.

La risposta affettiva attivata dal romanzo non coincide con una semplice commozione animalista, ma prende forma all'interno di un'esperienza spazialmente situata. Il contatto con un territorio remoto e vulnerabile, emblematico della crisi climatica globale, costituisce infatti la condizione di possibilità della trasformazione interiore di Veronica. L'opera suggerisce così che la comprensione dell'emergenza ambientale non si esaurisce nella dimensione astratta dell'informazione, ma si dispiega in contesti concreti nei quali la vulnerabilità ambientale si traduce in esperienza emotiva e in riarticolazione della relazione tra umano e più-che-umano.

### 3. Nomen omen nel corto Olmo di Silvio Soldini

L'opera *Olmo* di Silvio Soldini fa parte del Progetto *Interdependence*, prodotto nel 2019 dall'Organizzazione Non Governativa (ONG) Art for the World e patrocinato dalle Nazioni Unite, un'antologia di 11 cortometraggi frutto dell'impegno di re-





Figg. 2 e 3. Fotogrammi finali del cortometraggio *Olmo*.  
Fonte: fotogrammi tratti da Soldini, 2019.

gisti e registi provenienti da cinque continenti, legati tra loro dal *leitmotiv* dei quattro elementi naturali (acqua, aria, terra e fuoco)<sup>6</sup> e dall'obiettivo di salvaguardare la salute del pianeta.

In soli dieci minuti e 45 secondi, il regista italiano ricama una *piccola storia* (Lorimer, 2003) dal tono intimista, ma di forte impatto ecologico, efficace e immediata: Olmo (interpretato dall'attore Claudio Abbati), un anziano costretto a respirare con l'ausilio della bombola d'ossigeno (chiaro richiamo simbolico all'elemento dell'aria, filo conduttore del cortometraggio), vive a Milano in un quartiere popolare con la figlia e il nipotino Giulio, alunno di scuola elementare. Un articolo della stampa dedicato all'effetto serra, che il piccolo sta leggendo a voce alta per esercitarsi, lo porta a rivolgere al nonno una serie di domande sull'anidride carbonica e il surriscaldamento. Giulio, visibilmente

te ansioso, riferisce a Olmo che, durante una lezione tenuta nella sua classe, uno scienziato aveva affermato la necessità di piantare un albero per ogni essere umano al fine di bloccare lo scioglimento dei ghiacciai: questa riflessione porta il nonno a condividere con il nipotino il ricordo dell'olmo che lui, quando aveva all'incirca l'età di Giulio, aveva messo a dimora assieme al suo papà nel cortile condominiale. Nel nipotino nasce il desiderio di andare a cercare l'albero che porta lo stesso nome del nonno («sono io che mi chiamo come lui» – dice ridendo Olmo a Giulio). Così una mattina, non appena la figlia esce per andare a lavorare, invece di accompagnare a scuola Giulio, Olmo assieme al nipotino sale sull'autobus e inizia la ricerca della sua casa natale nella periferia milanese meridionale<sup>7</sup>.

Il cortometraggio costruisce così una geografia affettiva dell'urbano, entro la quale la memoria in-

dividuale si intreccia ai processi di trasformazione ambientale della città. Milano non è il mero sfondo dell'azione narrativa, ma spazio urbano protagonista degli effetti della crisi ecologica: la contrazione del verde, la modificazione delle condizioni microclimatiche e l'indebolimento delle relazioni tra abitanti e componenti naturali determinano la territorializzazione della dimensione emotiva, rendendo leggibili le forme locali del cambiamento climatico. Una volta trovato l'edificio, i due entrano nella corte interna: purtroppo, dell'olmo non c'è alcuna traccia. Forse è proprio il *dolore ecologico* (Comtesse e altri, 2021; cfr. Fig. 1) a provocare lo svenimento dell'anziano, il quale viene prontamente soccorso e poi riportato a casa dalla figlia. Quest'ultima, irritata per quello che giudica un gesto sconsiderato compiuto dal padre, il giorno successivo gli proibisce di uscire per l'eccessivo caldo. Ma la mattina dopo, non appena Giulio e la mamma lasciano l'abitazione, ecco che Olmo sistema la sua bombola di ossigeno nel carrello della spesa e si chiude alle spalle la porta dell'appartamento. Nei fotogrammi successivi, lo vediamo camminare lungo arterie urbane congestionate dal traffico e dal rumore<sup>8</sup>, finché non giunge di fronte a un grande olmo che sorge al centro di uno spartitraffico. La scena finale inquadra il dolcissimo abbraccio del nonno all'albero (Figg. 2, 3): qui la *biofilia* si manifesta come forza ostinata di riconnessione con la natura, consentendogli finalmente di ricongiungersi all'elemento naturale di cui porta il nome.

Il cortometraggio articola una costellazione affettiva che si dispiega tra dolore ecologico e orientamento biofilico: alla ferita prodotta dalla scomparsa dell'albero della memoria corrisponde la ricerca di una rinnovata relazione con il non-umano entro un contesto metropolitano caratterizzato da surriscaldamento, congestione e forte pressione antropica. Ne deriva una rappresentazione della crisi climatica come fenomeno che non concerne esclusivamente contesti remoti o scenari eccezionali, ma che si manifesta anche negli spazi ordinari dell'abitare urbano, intervenendo sui nessi tra corpo, memoria e territorio. Il paesaggio urbano è, pertanto, il luogo in cui la dimensione emotiva si traduce immediatamente in una questione ecologica e, al tempo stesso, politica.

#### 4. *La grande rimozione* di Roberto Grossi (ovvero lo squalo nella vasca di formaldeide)

Generalmente, i media *mainstream* usano la locuzione *cambiamento climatico*, evitando di adoperare il lemma *crisi*: questa scelta linguistica è la prima

manifestazione della *grande rimozione* di cui parla Grossi nel suo omonimo *graphic novel* a colori, pubblicato nel 2024 per i tipi della casa editrice Cocconino Press, opera che affida a poche essenziali didascalie e a un'ampia gamma di potenti disegni non iconici, fortemente evocativi, il compito di suscitare nel lettore e nella lettrice gli *stati psicoterratici* positivi propedeutici all'ecoazione.

Già dal titolo, l'autore ci proietta nella psicoanalisi freudiana, richiamando il primordiale meccanismo di difesa che l'essere umano utilizza per respingere nell'inconscio ogni rappresentazione nefasta per il proprio equilibrio, come quella legata al collasso ambientale del nostro pianeta. Il fumettista apre il racconto con l'evocazione del sentimento del perturbante (*unheimliche*) (Freud, 1919), disegnando nell'introduzione un suo sogno che ha come protagonista il proprietario di uno yacht, il quale nuota nel cuore della notte ammirando lo skyline illuminato di un'ammaliante metropoli: l'uomo, appagato dalla contentezza di possedere tutto quello che ha sempre desiderato, volta le spalle alla pinna di uno squalo, continuando ad ammirare il brillio della città, senza precipitarsi a bordo per salva-



Fig. 4. *La Mer de Glace* nel 1973.

Fonte: Grossi, 2024, p. 174 (per gentile concessione della casa editrice Cocconino Press).



re la propria vita. Questa visione onirica non può non provocare nel pubblico un conflitto di giudizio (*ibidem*, p. 304), mantenendolo in una situazione di smarrimento e incertezza intellettuale che crea l'atmosfera perfetta per l'avvio del *graphic novel*, articolato in sette capitoli tesi a mostrare le molteplici interconnessioni tra sofferenza della natura e decisioni politiche, capitalismo, uso delle risorse, modelli di consumo, divari socioeconomici e conflitti bellici. L'autore riporta diversi dati quantitativi sullo stato del pianeta la cui attendibilità è validata dalla bibliografia finale allegata (Grossi, 2024, pp. 206-207); più che fornire informazioni, però, l'obiettivo principale che l'autore intende raggiungere attraverso il linguaggio «anfibo» (Cristante, 2016, p. 85) del fumetto è quello di dare centralità alle reazioni estetiche (McCloud, 2018, p. 17)<sup>9</sup>, tanto è vero che in un'intervista dichiara apertamente di voler provocare uno shock percettivo<sup>10</sup> in chi esplora l'opera. Quest'ultima appare dominata da molte vignette mute (generalmente due per pagina), concatenate l'una all'altra, volte a suscitare nel pubblico gli stati psicoterratici negativi ponendolo di fronte ai molteplici disastri ambientali contemporanei (sic-

cità, scioglimento dei ghiacciai, alluvioni, eutrofizzazione, innalzamento del livello degli oceani, incendi devastanti ecc.). Non mancano tavole in cui Grossi punta l'attenzione sulla commozione globale – riconducibile alla sumbofilia – rappresentando la bellezza e la perfezione dei sistemi complessi in cui si articola la biosfera (Grossi, 2024, pp. 38-43), nonché sulla solastalgia legata alla Mer de Glace, luogo del cuore in cui il fumettista trascorreva le vacanze da bambino. A tal proposito, nel testo l'autore confronta le diapositive del ghiacciaio, scattate circa quarant'anni prima, con le foto e la restituzione grafica dell'osservazione diretta compiuta nel giugno 2023, durante un'escursione con i suoi figli: senza dubbio, i cambiamenti planetari provocati dall'azione umana<sup>11</sup> rendono irriconoscibile il luogo, che non è più riconducibile alle esperienze vissute in passato (Figg. 4 e 5). La sua è, dunque, una vera e propria narrazione che Buell (2013; cfr. anche Iovino, 2013) definirebbe translocale, ossia una rappresentazione al contempo attenta a un luogo particolare in cui sono radicate le reazioni emotive e coscienti della portata globale dell'evento-stimolo.

Come sottolinea Freud, quello che «a molti uomini appare perturbante in sommo grado» è «ciò che ha rapporto con la morte» (Freud, 1919, p. 294). E certamente è perturbante la *splash page* che Grossi dedica a una delle opere più famose di Damien Hirst, intitolata *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Grossi, 2024, p. 144). Come evidenzia la didascalia, il noto squalo nella vasca di formaldeide creato dall'artista britannico nel 1991 rappresenta «l'evento che la società occidentale ha ormai bandito, cristallizzata in un'eterna crescita che non ammette caducità. Non succederà. Non può succedere davvero. E comunque non a me» (*ibidem*) (Fig. 6). E Grossi poi aggiunge:

Ma la catastrofe climatica e ambientale a cui stiamo andando incontro necessita di un approccio diverso. Come nell'attacco di uno squalo, le avvisaglie sono confuse e impercettibili, finché non è troppo tardi. Il morso arriva all'improvviso e non dà scampo, la nostra rimozione ci sta rallentando pericolosamente. Ciò che sembrava prudenza nel 1988 oggi appare come negazionismo climatico, ciò che risultava ambizioso nel 2012 oggi è assolutamente inadeguato. La nostra inazione rende obsoleti piani e previsioni future. La nostra rimozione coincide perfettamente con gli interessi dei colossi del capitale fossile. Questo è un fatto [*ibidem*, pp. 146-147].

Di qui le domande che sfidano la rimozione, presenti nell'ultimo capitolo intitolato *Noi*:

Possiamo continuare ad attendere immobili che la soluzione alla crisi ambientale arrivi da chi l'ha causata? Cos'è davvero utopico, continuare a credere nel pote-



Fig. 5. La Mer de Glace nel 2023.  
Fonte: Grossi, 2024, p. 175 (per gentile concessione della casa editrice Coconino Press).



Fig. 6. Lo squalo nella vasca di formaldeide di Damien Hirst. Fonte: Grossi, 2024, p. 144 (per gentile concessione della casa editrice Coconino Press).

re salvifico dei mercati o abbandonare questa strada per cercarne una diversa? [*ibidem*, p. 193] [...] Sembra esserci una domanda altrettanto pressante del «cosa possiamo fare?». «Chi possiamo essere?». Da soli non si sopravvivono. A noi la scelta [*ibidem*, pp. 197-198].

La scelta tra la solitudine dell'*Eremocene* (Wilson, 2016, pos. 232) e la *sumbofilia* (Albrecht, 2011 e 2019) di una casa-mondo *more-than-human* tutta da costruire.

## 5. Alcune considerazioni conclusive

Seguendo la traccia analitica delineata da Buell (cfr. nota 4), il confronto tra i tre elaborati considerati consente di osservare come la cultura popolare, quando si intreccia con la riflessione *ecocritica*, si trasformi in un laboratorio di *geo-grafie* resistenti, capace di generare contro-narrazioni che si oppongono alla «visione antropocentrica-strumentalistica», secondo cui l'essere umano (specialmente nelle società occidentali) è nucleo di interesse e valore,

mentre la natura e le altre forme di vita sono semplici mezzi per il suo benessere» (Iovino, 2013, p. 19).

Nel romanzo di Hazel Prior e nel cortometraggio di Silvio Soldini, le figure anziane assumono un ruolo paradigmatico, ricodificando la propria marginalità anagrafica in una declinazione rinnovata di *agency* etica e pedagogica. Veronica, solita raccogliere i rifiuti sulle spiagge dell'Ayrshire secondo gli insegnamenti paterni<sup>12</sup>, decide di sostenere la ricerca antartica e, una volta giunta al Polo Sud, supera la sua misantropia attraverso gesti di cura nei confronti di un piccolo di pinguino (Prior, 2021, pos. 335-336 *e-book*).

In modo analogo, Olmo induce il nipotino Giulio a leggere e comprendere i dati relativi alla crisi ambientale, opponendosi alla rassegnazione della figlia e perseverando nella ricerca di un contatto vitale con la natura all'interno di un tessuto urbano profondamente segnato dalla pressione antropica (Soldini, 2019).

Nel suo *graphic novel*, Roberto Grossi dà centralità a un dialogo televisivo tra lo scienziato Zek<sup>13</sup> e un giornalista. Il primo espone con rigore la centralità della CO<sub>2</sub> nei cicli vitali («È la sostanza più importante della biosfera. E noi ne stiamo alterando l'equilibrio») (Grossi, 2024, p. 19), mentre il secondo tende a banalizzare e a normalizzare, con battute e slogan («è il principio della crescita, baby!», *ibidem*, p. 160), la gravità della crisi planetaria, avallando il paradigma capitalistico.

Quest'ultimo dispositivo meta-testuale fa emergere un filo rosso che attraversa le tre opere: esse, infatti, presentano diverse *narrazioni dentro le narrazioni* – articoli di giornale letti ad alta voce (Soldini), documentari e *blog* scientifici (Prior), interviste televisive (Grossi). Si tratta di architetture diegetiche che mettono in luce il ruolo dei media non solo come strumenti di informazione, ma come apparati di potere capaci tanto di normalizzare quanto di disvelare le tensioni politiche, economiche e morali che attraversano la crisi climatica. Alla luce di ciò, le forme culturali analizzate sono pratiche discorsive in grado di risemantizzare la biosfera, trasformandola da cornice rappresentativa inerte ad agente estetico e politico dotato di una soggettività attiva.

Diversamente dai media *mainstream*, tuttavia, le produzioni oggetto di analisi non anestetizzano la percezione, bensì la riattivano grazie a fratture cognitive che penetrano nel vissuto emotivo e sollecitano trame evolutive. In termini geografici, tali opere possono essere lette come esempi di «territorializzazione affettiva», processi mediante i quali lo spazio si trasforma in luogo e poi in territorio attraverso simboli, usi e pratiche condivise (Turco, 1988). Le emozioni ecologiche operano, pertan-

to, come dispositivi di territorializzazione affettiva, in quanto traducono il cambiamento ambientale in esperienza situata e attribuiscono qualità relazionale e simbolica a luoghi concreti.

In questa direzione, le narrazioni artistiche si pongono in antitesi alla progressiva e già menzionata «amnesia ambientale generazionale» (Kahn, 1999), ovvero a quel meccanismo adattivo che induce la collettività ad accettare in modo tacito e rassegnato condizioni ambientali sempre più compromesse.

Se, come osserva Innocenti, «le emozioni ecologiche positive sono fondamentali per stimolare nelle persone una spinta motivazionale al cambiamento sociale» (2022, p. 84), il compito degli artisti ecologici è allora quello di convertire la *solastalgia*, la *terrafurie* o l'ecoansia in forme di *biofilia*, *eutierria* e *sumbofilia* orientate alla cooperazione e all'azione collettiva, insistendo sull'urgenza di un conflitto democratico e creativo, piuttosto che di un adattamento normalizzante (Watson, Rao e Kang, 2012, pp. 8–9). Dal quadro epistemologico appena presentato emerge come la capacità trasformativa dell'arte si radichi non in un mero intervento di sensibilizzazione alla realtà contingente, bensì nella sua possibilità di iscriversi nell'immaginario collettivo, generando pratiche, affetti e tensioni critiche che i linguaggi standardizzati dei *mass media* non riescono ad attivare. La cultura popolare assume, così, la funzione di spazio critico di resistenza, dove si elaborano immaginari alternativi e si sperimentano nuovi esempi di cittadinanza ecologica.

Non a caso, Silvio Soldini<sup>14</sup> afferma:

Ho cercato immagini che rimanessero nello spettatore per far emergere suggestioni ed emozioni. Purtroppo, quella del cambiamento climatico è una tragedia alla quale assistiamo da anni, ma che abbiamo continuato a rimuovere.

E, con accenti più esplicitamente politici, Grossi ribadisce:

Servono azioni collettive. Una rivoluzione culturale. Contrapposizioni di idee. Conflitto. Una mutazione dei nostri modi di produzione, di consumo e dei nostri processi di elaborazione politica. Ritornare a vedere la natura attorno e dentro l'umano. A provare empatia. Non solo verso il prossimo, ma verso il nostro pianeta, per ogni forma di vita. Dobbiamo mettere al primo posto la cura. La vita sulla Terra si basa su relazioni e reciproche influenze tra specie. Sull'equilibrio, mai sul primato assoluto [Grossi, 2024, pp. 183–185].

Come sottolinea Prato, «la presa di coscienza, tanto degli scenari esterni quanto del nostro sconcerto interiore, costituisce la condizione impre-

scindibile per avviare un mutamento sostanziale della coscienza collettiva» (2024, p. 11). Tale consapevolezza, che intreccia emozione e razionalità, estetica e politica, rappresenta il presupposto per un'autentica rigenerazione *ecoculturale*, capace di restituire al pensiero geografico la sua funzione originaria di sapere empatico e relazionale.

Su questo piano, il contributo del presente lavoro per la disciplina geografica risiede anche nella possibilità di leggere come gli *stati psicoterratici* possano essere assunti non come semplice corredo emotivo della crisi climatica, ma come una lente interpretativa utile a comprendere in che modo i mutamenti ambientali vengano vissuti, territorializzati e tradotti in pratiche discorsive, percettive e politiche. Ne deriva l'apertura di un campo di indagine ancora relativamente poco esplorato, nel quale la geografia può interrogare con maggiore sistematicità il ruolo delle emozioni nella costruzione del rapporto uomo-ambiente e nelle forme situate con cui la crisi ecologica viene percepita, narrata e abitata.

Le opere di Hazel Prior, Silvio Soldini e Roberto Grossi si collocano a pieno titolo entro questo orizzonte di riarticolazione *ecoculturale*, poiché traducono l'astrazione dei dati globali in esperienze sensibili e affettive, riducendo la scala<sup>15</sup> della crisi climatica e sollecitando il pubblico a ripensare valori, comportamenti e prospettive. Gli autori incarnano la figura dell'«artista ecologico» delineata da Salabè (2013, p. XVI): «intellettuali attenti alle emergenze del presente e critici dell'etica del mercato e dei consumi», che concepiscono la riflessione e la condivisione come «precondizioni di un autentico progresso culturale». Lunghi dal profetizzare disastri ambientali, divengono, come auspicava Bloch (2005), interpreti di una «pedagogia della speranza» (Salabè, 2013, p. XVI), volta a coltivare *stati psicoterratici* positivi e a rispondere proattivamente ai «lamenti della Terra» (Papa Francesco, 2023, p. 35).

Il riconoscimento della dignità epistemica ed etica delle emozioni ecologiche – e la loro traduzione in forme estetiche e politiche – rappresenta una condizione essenziale per la ricomposizione del nesso natura-cultura e per la costruzione di una *casa-mondo* condivisa, translocale e *sensibile* (Frémont, 2007, p. 78). In questa direzione, Whatmore osserva che una nuova generazione di geografi culturali sta riportando l'attenzione sulla congiunzione fra *bio* e *geo*, spostando il registro della materialità dal mondo indifferente *là fuori* al tessuto intimo della corporeità, che include e ridistribuisce l'*interno* dell'essere umano (Whatmore, 2006, p. 601).

La produzione artistica può essere interpretata come una pratica di cura e mediazione discorsiva (e vitale) in grado di ridefinire le relazioni di potere tra umano e non-umano e di immaginare, altresì, lo spazio come «una sfera dell'incontro, un'arena dell'incompiuto, costantemente in costruzione attraverso le relazioni e le negoziazioni tra molteplici agenti» (Massey, 2005, p. 11). Da questo punto di vista, un'attenzione più esplicita alla dimensione emozionale consente alla geografia di affinare i propri strumenti interpretativi nei confronti delle crisi contemporanee, cogliendo non solo gli effetti materiali delle trasformazioni ambientali, ma anche le forme affettive con cui esse si inscrivono nell'esperienza dei soggetti e orientano nuove modalità di relazione con i luoghi, i territori e il mondo più-che-umano.

## Riferimenti bibliografici

- Albrecht Glenn (2011), *Chronic Environmental Change: Emerging «Psychoterratic» Syndromes*, in Inka Weissbecker (a cura di), *Climate Change and Human Well-being: Global Challenges and Opportunities*, New York, Springer, pp. 43-56.
- Albrecht Glenn (2019), *Earth Emotions. New Words for a New World*, Ithaca-Londra, Cornell University Press.
- Bloch Ernst (2005), *Il principio speranza*, Milano, Garzanti.
- Buell Lawrence (1995), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- Buell Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing.
- Buell Lawrence (2013), *La critica letteraria diventa eco*, in Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, pp. 3-15.
- Comtesse Hannah, Verena Ertl, Sophie M. C. Hengst, Rita Rosner e Geert E. Smid (2021), *Ecological Grief as a Response to Environmental Change: A Mental Health Risk or Functional Response?*, in «International Journal of Environmental Research and Public Health», 18, 2, art. 734.
- Corna Pellegrini Giacomo (2007), *Geografia diversa e preziosa. Il pensiero geografico in altri saperi umani*, Roma, Carocci.
- Crapo Stef (2024), *Lost Words and Lost Worlds: Combatting Environmental Generational Amnesia*, in «Memory Studies Review», 1, pp. 36-55.
- Cristante Stefano (2016), *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Sesto San Giovanni (Milano), Mimesis.
- dell'Agnese Elena (2011), *Cinema e ambiente: ecocriticism e geografia (eco)critica*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, pp. 13-31.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra-New York, Routledge.
- Dematteis Giuseppe (2011), *Introduzione. Educazione, geografia, territorio*, in Cristiano Giorda e Matteo Putilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, pp. 23-42.
- Dobrin Sidney I. (a cura di) (2020), *EcoComix. Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company Inc. Publishers.
- Ekman Paul e Wallace V. Friesen (2007), *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dalle espressioni del viso*, Firenze, Giunti O. S. Psychometrics.
- Frémont Armand (2007), *Vi piace la geografia?* (edizione italiana a cura di Dino Gavinelli), Roma, Carocci.
- Freud Sigmund (1919), *Il perturbante*, in Sigmund Freud (1991), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 269-307.
- Grossi Roberto (2024), *La grande rimozione*, Roma-Bologna, Cononino Press.
- Herman David (a cura di) (2019), *Animal Comics: Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives*, New York, Bloomsbury Publishing.
- Innocenti Matteo (2022), *Ecoansia. Cambiamenti climatici tra attivismo e paura*, Trento, Erickson.
- Iovino Serenella (2013), *Ecocritica: teoria e pratica*, in Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, pp. 17-25.
- Iovino Serenella (2014), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente (e-book versione Kindle).
- Kahn Jr. Peter H. (1999), *The Human Relationship with Nature: Development and Culture*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Lorimer Hayden (2003), *Telling Small Stories. Spaces of Knowledge and the Practice of Geography*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 28, 2, pp. 197-217.
- Louv Richard (2005), *Nature Deficit: Is ADHD Research Overlooking the Green Factor?*, in «Orion», pp. 70-71.
- Louv Richard (2008), *Last Child in the Woods: Saving Our Children from Nature-deficit Disorder*, Chapel Hill (NC), Algonquin Books.
- Massey Doreen (2005), *For Space*, London, Sage Publications.
- McCloud Scott (2018), *Capire, fare e reinventare il fumetto*, Milano, BAO Publishing.
- Papa Francesco (2023), *Laudate Deum. Esortazione apostolica a tutte le persone di buona volontà sulla crisi climatica*, Milano, Edizioni San Paolo.
- Prato Ledo (2024), *Cultura è cittadinanza. Esperienze, pratiche e futuri possibili*, Roma, Donzelli.
- Prior Hazel (2021), *L'incredibile viaggio della novantenne salvata dai pinguini*, Roma, Newton Compton Editori, e-book versione Kindle (titolo originale: *Away with the Penguins*, Cambridge, Black Swan, 2020).
- Puttilli Matteo e Marco Santangelo (2018), *Geografia ed emozioni. Andamenti carsici nel dibattito internazionale*, in «Rivista Geografica Italiana», 125, pp. 227-242.
- Ramos Ana Margarita e Rui Ramos (2011), *Ec literacy through Imagery: A Close Reading of Two Wordless Picture Books*, in «Children's Literature in Education», 42 (4), pp. 325-340.
- Salabè Caterina (2013), *Il letterato ecologico come nuovo intellettuale della corresponsabilità*, in Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, pp. XI-XVI.
- Salvadori Diego (2016), *Ecocritica: diacronie di una contaminazione*, in «LEA – Lingue e Letteratura d'Oriente e d'Occidente», 5, pp. 671-699.
- Sezzi Annalisa (2022), *Wasted World o Sporco Mondo: tradurre i testi divulgativi per ragazzi sull'ambiente*, in «Italica Wrat-slaviensia», 13 (1), pp. 165-192.
- Slovic Scott (2013), *Translocalità: la nozione di luogo nell'ecocritica contemporanea*, in Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, pp. 27-39.
- Soldini Silvio (2019), *Olmo*, in *Interdependence*, Art for The World, cortometraggio.
- Tanca Marcello (2020), *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli.
- Tuan Yi-Fu (1974), *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.



- Turco Angelo (1988), *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli.
- Turco Angelo (2022), *Insegnare e apprendere la geografia configurativa attraverso Facebook: una proposta didattica per il paesaggio*, in Riccardo Morri, Daniela Pasquinelli d'Allegria e Cristiano Pesaresi (a cura di), *Il cammino di un geografo, un geografo in cammino. Scritti in onore di Gino De Vecchis*, Milano, FrancoAngeli Open Access, pp. 173-198.
- Watson James E. M., Madhu Rao e Ai-Li Kang (2012), *Climate Change Adaptation Planning for Biodiversity Conservation: A Review*, in «Advances in Climate Change Research», 3, 1, pp. 1-11.
- Whatmore Sarah (2006), *Materialist Returns: Practising Cultural Geography in and for a More-Than-Human World*, in «Cultural Geographies», 13, 4, pp. 600-609.
- Wilson Edward Osborne (1984), *Biophilia*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Wilson Edward Osborne (2016), *Metà della Terra. Salvare il futuro della vita*, Torino, Codice edizioni, e-book versione Kindle.

## Note

<sup>1</sup> In particolare, Dematteis sottolinea che già alle origini della geografia moderna von Humboldt individuava come primo momento dell'apprendimento lo stadio della suggestione (*Eindruck*), «intesa come coinvolgimento emotivo di fronte alla visione delle cose» (2011, p. 27). Per un'approfondita rassegna dei *percorsi e snodi emozionali* presenti nell'ambito della ricerca geografica nazionale e internazionale si rimanda a Puttilli e Santangelo (2018).

<sup>2</sup> L'enciclopedia Treccani *online* attribuisce a tale neologismo il significato di «profonda sensazione di disagio e di paura che si prova al pensiero ricorrente di possibili disastri legati al riscaldamento globale e ai suoi effetti ambientali»; cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-ecoansia\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-ecoansia_%28Neologismi%29/) (ultimo accesso: 6.X.2025).

<sup>3</sup> Questo campo di ricerca, «che può essere definito come lo studio dell'espressione artistica che prende in considerazione il rapporto tra esseri umani e mondo più-che-umano» (Slovic, 2013, p. 27) «nello spirito di un impegno per un agire ambientale» (Buell, 1995, cit. in Iovino, 2014, pos. 206; cfr. anche Buell, 2005 e 2013), apparso in ambito letterario negli Stati Uniti negli anni Settanta (cfr. l'exkursus proposto da Salvadori, 2016), con il passare del tempo ha sviluppato le sue valenze transdisciplinari abbracciando, tra gli altri, anche il teatro, la fotografia, il cinema (cfr. dell'Agnese, 2011, p. 14) e più recentemente il fumetto (Dobrin, 2020; Herman, 2019). In particolare, con riferimento all'ambito geografico, dell'Agnese (2021, p. 25) nota quanto segue: «given the attention expressed by ecocriticism towards topics such as environment and nature, sense of place and landscape, it seems difficult not to see a convergence of interests with geography, and in particular with those forms of geographical research that deal with the modes of representation of the *geo* (i.e., terrestrial spaces) present outside the texts of conventional geography».

<sup>4</sup> Nell'approccio ecocritico letterario, Buell (2013, p. 13) ritiene centrali le seguenti domande: «Come è rappresentata nel testo l'interdipendenza tra gli esseri umani e l'ambiente fisico? Il testo ci presenta un contesto ambientale profondo in cui le figure umane sono contenute, costrette o addirittura marginalizzate con l'intento deliberato di correggere in qualche modo la prospettiva antropocentrica? L'opera si concentra sulla vita degli animali o fa apparire gli esseri umani come prodotti o vittime del mondo fisico che hanno costruito?».

<sup>5</sup> Secondo Sezzi «ecoliteracy è un'espressione che ha una doppia valenza: da una parte indica la comprensione di quanto sia complesso il nostro pianeta, dall'altra la presa di consapevolezza da parte degli esseri umani dell'importanza dell'azione individuale» (2022, p. 169). Nel saggio l'autrice riporta la sua traduzione della definizione di *ecoliteracy* proposta da Ramos e Ramos (2011, p. 325): «l'alfabetizzazione ecologica è un senso di responsabilità per i nostri atti individuali e un riconoscimento del posto e del ruolo di ogni essere umano, nella sua interazione con gli altri, umani e non umani, condividendo tempo e spazio in ambienti sia locali sia globali. Va quindi oltre una consapevolezza ambientale di base – qualcosa di esterno – per arrivare a essere qualcosa che è stato interiorizzato e considerato di valore» (Sezzi, 2022, pp. 169-170).

<sup>6</sup> Per ulteriori approfondimenti cfr. <https://www.interdependencesfilm.com/> (ultimo accesso: 6.X.2025).

<sup>7</sup> In un fotogramma del cortometraggio si intravede il cartello della metropolitana Porta Romana e la targa toponomastica di via Carmagnola, traversa di via Lodi.

<sup>8</sup> Olmo prima cammina sul ponte della Ghisolfa (sullo sfondo è visibile il Gasometro Bovisa) e poi lungo viale Monte delle Ceneri.

<sup>9</sup> In senso ampio, si ritiene che la *reazione estetica* di cui parla Scott McCloud faccia riferimento al sistema di sensazioni, emozioni e stati d'animo che il fumetto può generare in chi lo legge.

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=TV7avy0CbKk> (ultimo accesso: 6.X.2025).

<sup>11</sup> Il fumettista sottolinea che «Le Mer de Glace fissata nelle mie diapositive non esiste più. Da allora, per scendere sul ghiacciaio, è stato necessario costruire una cabinovia. Poi una scala, che viene ampliata ogni anno. Il fronte del ghiacciaio si è abbassato di 190 metri ed è arretrato di 800 negli ultimi 35 anni. La fusione è così veloce che l'aggiunta di nuovi gradini è l'unica strada possibile» (Grossi, 2024, p. 50).

<sup>12</sup> Il padre di Veronica era solito ripeterle: «Esistono tre tipi di persone, Very. Quelli che peggiorano il mondo, quelli che non fanno alcuna differenza e quelli che lo migliorano. Se puoi, sii una di quelle che rende il mondo migliore» (Prior, 2021, p. 26 *e-book*).

<sup>13</sup> Circa la creazione di questo personaggio l'autore in un'intervista <https://www.youtube.com/watch?v=VCxUXDrh3Q> (ultimo accesso: 6.X.2025), dichiara di essersi ispirato alle sembianze e allo stile di comunicazione mediale del filosofo Slavoj Žižek.

<sup>14</sup> Cfr. <https://www.cinemalacompagnia.it/silvio-soldini-interdependence-cinema-riflessione-un-fenomeno-non-possiamo-piu-ignorare/> e <https://www.raiplay.it/video/2019/10/Festa-del-Cinema-di-Roma-Interdependence-Silvio-Soldini-23102019-3bb020f2-d6cc-4eef-93e5-c2dcb9bc1672.html> (ultimo accesso: 6.X.2025).

<sup>15</sup> Corna Pellegrini (2007, p. 11) utilizza questa espressione per definire l'abilità di sintesi mostrata da numerose personalità provenienti da vari ambiti del sapere (psicologia, letteratura, poesia, cinema, politica, economia, ecc.), da lui definite come *geografi* poiché nelle loro opere «hanno saputo rendere comprensibili ad altri quanto avevano conosciuto, impegnandosi direttamente nella descrizione e rappresentazione del mondo, ovvero nella ricerca di nuove vie per indagarlo» (*ibidem*, p. 15).

# Animali non umani come specchio delle migrazioni e dei mutamenti climatici

*Il contributo riflette su come gli animali non umani siano diventati mediatori simbolici nelle rappresentazioni visive e narrative delle migrazioni e dei mutamenti climatici nell'Antropocene. Tali figure sono state spesso impiegate in chiave retorica e disumanizzante, attraverso metafore che associano i migranti a «sciami» o «specie invasive», veicolando una visione negativa della mobilità e della diversità; con il mutare degli immaginari nel tempo, esse vengono sempre più rielaborate in chiave riflessiva, capaci di mettere in luce la vulnerabilità e l'interdipendenza tra specie. Attraverso un approccio ecocritico e delle geografie critiche animali, lo studio esplora una selezione di opere cinematografiche e di arte murale, in cui la migrazione animale e quella umana si intrecciano in narrazioni comuni. Gli animali vi emergono non come semplici allegorie, ma come soggetti etici che sfidano la prospettiva antropocentrica e ridefiniscono le nozioni di confine, casa e convivenza. Il linguaggio artistico visivo si configura così come spazio di empatia e consapevolezza, capace di rendere percepibile la crisi ecologica e sociale contemporanea e valorizzando, al contempo, il potenziale educativo di tali narrazioni nel favorire pratiche di apprendimento ecocritico e interculturale.*

## **Non-Human Animals as a Mirror of Migration and Climate Change**

*The contribution reflects on how non-human animals have become symbolic mediators in visual and narrative representations of migration and climate change in the Anthropocene. Such figures have often been used in a rhetorical and dehumanising way, through metaphors that associate migrants with «swarms» or «invasive species», conveying a negative view of mobility and diversity. As imaginaries change over time, they are increasingly reworked in a reflective way, capable of highlighting the vulnerability and interdependence between species. Through an ecocritical approach and critical animal geographies, the study explores a selection of films and mural art in which animal and human migration are intertwined in common narratives. Animals emerge not as simple allegories, but as ethical subjects that challenge the anthropocentric perspective and redefine the notions of border, home and coexistence. Visual artistic language thus becomes a space for empathy and awareness, capable of making the contemporary ecological and social crisis perceptible and, at the same time, enhancing the educational potential of such narratives in promoting ecocritical and intercultural learning practices.*

**Parole chiave:** migrazioni, geografie animali, ecocritica, film d'animazione, arte murale

**Keywords:** migrations, animal geographies, ecocriticism, animated films, mural art

Stefania Benetti, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Dipartimento per lo Sviluppo Sostenibile e la Transizione Ecologica – stefania.benetti@uniupo.it

Erica Neri, Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione «Riccardo Massa» – erica.neri@unimib.it

**Nota:** il paragrafo 2 è da attribuirsi a Erica Neri, il paragrafo 3 a Stefania Benetti e i paragrafi 1 e 4 a entrambe le autrici.

## **1. Introduzione**

Il *World Migration Report* pubblicato nel 2024 dall'*International Organization for Migration* ha stimato che, nell'ultimo decennio, 218,6 milioni di persone sono sfollate a causa di disastri meteorologici (Nazioni Unite, 2024). Nell'era dell'Antropocene, la mobilità umana si estende a chi si sposta

a causa di cambiamenti dell'ambiente circostante, i quali possono essere improvvisi, come terremoti o alluvioni, o progressivi, legati al degrado del suolo e all'inquinamento industriale. Tuttavia, Amato (2019) sostiene che definire una migrazione come puramente ambientale o climatica talvolta possa essere rischioso e riduttivo. Da un lato, tali etichette rischiano di offrire un'interpretazione determi-



nistica del fenomeno, facendo sembrare lo spostamento una conseguenza inevitabile della natura e nascondendo le responsabilità politiche ed economiche. Dall'altro, celano le ingiustizie sociali, ignorando che il clima colpisce più duramente chi è già povero a causa di dinamiche geopolitiche e del sistema economico globale.

Le migrazioni, dunque, in quanto componenti strutturali della geografia umana e animale, non sono solo un effetto dei cambiamenti ambientali, ma anche veri e propri processi di trasformazione dell'ambiente nelle zone di origine e nelle zone di destinazione (Jokisch e altri, 2019). Difatti, tali fenomeni non implicano soltanto una mobilità fisica, ma anche una mobilità simbolica e identitaria, plasmando le percezioni collettive dell'integrazione e del diverso (Graziano, 2016). Gli studi geografici rispetto alle migrazioni permettono di descrivere le relazioni spaziali, i flussi di persone e le cause che li determinano e, allo stesso tempo, di analizzare come tali fenomeni vengano rappresentati e percepiti. In linea con gli studi sulla letteratura (Papotti, 2011), il campo della geografia dei media (Burgess e Gold, 2015; Dittmer e Bos, 2019) prende in esame come le rappresentazioni mediali influenzino il grande pubblico, costruendo geografie immaginate delle migrazioni e producendo stereotipi e asimmetrie di potere che spesso tendono a marginalizzare le persone migranti. A tal proposito, il gruppo A.Ge.I. «Media e Geografia», nel 2016, ha pubblicato un numero di «Geotema» dal titolo *L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità* (Amato e dell'Agnese, 2016), esplorando il ruolo dei mezzi di comunicazione nel racconto della migrazione e della diaspora, con approcci tra i *postcolonial studies* e la *popular geopolitics*. Seguendo questo filone di ricerca, il presente contributo non si limita ad analizzare il cambiamento delle metafore migratorie, ma indaga come specifiche rappresentazioni visive (cinema d'animazione e arte murale) impieghino figure animali non umane per intrecciare migrazioni umane e cambiamenti climatici.

Innanzitutto, molte retoriche odierne sulle migrazioni sono continuazioni di schemi discorsivi storicamente radicati. Tra le varie narrazioni allegoriche sviluppatesi nel tempo, l'immagine delle persone migranti come «acqua» o «flussi» veniva in origine impiegata in modo neutro o persino positivo; solo successivamente ha iniziato a incarnare connotazioni negative, evocando perdita di controllo e potenziali minacce (Taylor, 2021). Anche le metafore legate al valore economico (ad es. «merci») enfatizzano qualcosa da «gestire», «usare», «valorizzare» o «controllare» (*ibidem*). L'uso di tali stereoti-

pi visivi non è altro che un espediente per ridurre le persone migranti a mera «immagine», piuttosto che figura complessa, con differenti storie e punti di vista. Si tratta del *politics of affect* (Giubilaro, 2017) che implica come le emozioni possano essere evocate, dirette, controllate tramite le immagini (o la mancanza di immagini), per suscitare compassione o indignazione, coinvolgendo lo spettatore, oppure per anestetizzare o distogliere lo sguardo, distanziando chi osserva.

Più di recente si è affermata la metafora delle persone migranti come animali non umani. Nell'ambito degli studi legati alle geografie critiche animali (Gillespie e Collard, 2015), le rappresentazioni degli animali non sono mai neutre, ma contribuiscono a produrre e perpetuare relazioni di potere. Si pensi all'uso dei media nel creare un immaginario di sciame di locuste o scarafaggi, sottolineando i concetti di caos o invasione. Vaughan-Williams (2015) parla di «animalizzazione» in riferimento all'uso di metafore animali che disumanizzano le persone migranti (perlopiù irregolari) e le collocano in una soglia «zoopolitica». Tale soglia descrive come i gruppi migranti non siano solo soggetti di politiche umanitarie (*border security*), ma vengano anche governati come «esseri viventi ai margini della politica piena», in modalità che mettono in discussione la distinzione tra umano-animale e cittadino-non cittadino. L'animalizzazione non è un mero insieme di fenomeni linguistici e retorici, ma una tecnologia spaziale del potere che produce soggetti animali all'interno di *zoopolitical spaces* (ad es. centri di detenzione, confini, frontiere, ecc.), in cui la soggettività delle persone migranti è sospesa tra umano e animale.

L'uso delle metafore animali, dunque, non è né casuale, né innocuo: ha una funzione persuasiva, parte della costruzione mediatica e sociale del migrante come *altro* in senso negativo, evocando paura e distanza, giustificando spesso politiche restrittive. Si riduce la capacità di empatia del pubblico, costruendo un *altro* come qualcosa di inferiore, pericoloso, invasivo, incontrollabile (Mujagić e Berberović, 2019). Ad esempio, in maniera totalmente satirica e ironica, il video *Mai fidarsi di un granchio blu* realizzato da Carton Morti nel 2023 è una contro-narrazione critica che mette in scena la metafora del granchio blu come specie invasiva aliena del Mediterraneo per incarnare le paure sociali nei confronti dell'*altro*<sup>1</sup> che spesso sfociano in comportamenti razzisti<sup>2</sup>.

Nel quadro dell'Antropocene, oggi, le metafore degli animali non umani assumono anche significati completamente differenti. Alcuni studi (ad es. O'Neill, 2022; Benetti e Modaffari, 2024), infatti,

hanno esplorato come determinate specie animali vengano rappresentate nei discorsi sul cambiamento climatico, creando icone mondiali che promuovono una maggiore consapevolezza ambientale. Tuttavia, tali simbologie, nonostante le buone intenzioni, rischiano di veicolare dei discorsi antropocentrici. Bonati e Tononi (2024), per esempio, concentrandosi su orsi polari e suini, evidenziano che le pratiche comunicative di potere umane condizionano come concepiamo questi esseri viventi in termini di consumo dei corpi, processi di inclusione ed esclusione spaziale, interpretazione utilitaristica, ecc. Proseguendo in questa direzione, diventa fondamentale interrogarsi su come tali rappresentazioni non si limitino a riflettere la crisi ecologica, ma contribuiscano attivamente a definirne i significati e le dimensioni etiche. Gli animali, infatti, operano come *specchi narrativi* attraverso cui la società elabora ansie, colpe e responsabilità legate all'Antropocene: la loro esposizione alla vulnerabilità ambientale diventa un modo per raccontare quella umana. In questa prospettiva, le immagini che li rappresentano non fungono solo da dispositivi simbolici, ma da pratiche di immaginazione politica capaci di tradurre le tensioni ambientali in forme simboliche di consapevolezza collettiva.

In questo contesto, il nostro contributo esamina come le narrazioni visive contemporanee utilizzino gli animali non umani per decostruire e rinegoziare i temi della migrazione e della crisi climatica nell'Antropocene. L'indagine adotta un approccio ecocritico (dell'Agnese, 2021) per analizzare alcuni esempi tratti dal cinema d'animazione e dal muralismo<sup>3</sup>, due specifici linguaggi in grado di operare come dispositivi visivi ad alta densità simbolica e affettiva. Da un lato, l'animazione consente di rendere comprensibili e accessibili a diverse fasce d'età scenari complessi e futuri possibili legati alla crisi climatica e alla mobilità forzata; dall'altro, il muralismo agisce direttamente nello spazio pubblico, producendo narrazioni visive su temi globali come migrazione e ambiente, ma allo stesso tempo radicate in contesti locali e capaci di coinvolgere attivamente le comunità di osservatori.

Quali animali vengono rappresentati? Cosa simboleggiano? Quali discorsi vogliono veicolare? Se, da un lato, gli animali diventano specchio delle devastazioni antropogeniche, dall'altro, emergono come allegorie complesse della condizione migratoria. In questa prospettiva, le rappresentazioni artistiche e mediatiche contemporanee (inclusi il cinema d'animazione e il muralismo) non si limitano a tradurre riflessioni teoriche in immagini accessibili, ma agiscono come narrazioni visive per reinterpretare diversi concetti geografici, come quelli di

*casa e habitat*, di *confine* e dell'*altro*. Inoltre, cercheremo di comprendere come queste figure possano farsi portavoce di un cambio di paradigma, prefigurando nuove forme di collaborazione multispecie capaci di ridefinire il senso stesso della coabitazione nell'Antropocene.

## 2. Il cinema d'animazione come linguaggio ecocritico delle migrazioni

Parallelamente alla produzione teorica e accademica, il cinema, in particolare quello d'animazione, ha assunto un ruolo crescente nel rappresentare la migrazione come esperienza universale che attraversa confini, specie e habitat. Una delle prime narrazioni animate a tematizzare la migrazione forzata in chiave ecologica è la serie animata *Le avventure del bosco piccolo* (*The Animals of Farthing Wood*, co-produzione franco-inglese, 1993-1995), tratta dai romanzi di Colin Dann. Considerata una pioniera delle narrazioni ambientaliste per l'infanzia, la serie racconta la fuga di un gruppo di animali, volpi, tassi, gufi, rospi e ricci, costretti ad abbandonare il proprio habitat distrutto dall'urbanizzazione per raggiungere il Parco del Daino Bianco. Uniti da un giuramento di mutua protezione che impedisce loro di predarsi a vicenda, gli animali incarnano un modello precoce di solidarietà interspecifica e di migrazione indotta dall'azione umana, anticipando riflessioni oggi centrali nelle rappresentazioni ecocritiche e multispecie.

A distanza di pochi anni la celebre saga dell'Era glaciale (*Ice Age*, Wedge e Saldanha, 2002-2016) propone una lettura ironica e significativa della migrazione animale come adattamento collettivo al cambiamento climatico, dove il viaggio del branco, composto da specie diverse costrette a collaborare, diventa metafora della sopravvivenza e della solidarietà di fronte a un mondo in trasformazione.

A partire da queste prime declinazioni narrative, la rappresentazione animata della migrazione si è evoluta verso registri più intimisti e simbolici, in cui le migrazioni animali e non solo diventano metafora delle migrazioni umane, rendendo visibile una condizione di precarietà e adattamento che accomuna tutte le forme di vita.

Diversi materiali d'animazione degli ultimi anni hanno rappresentato esplicitamente la migrazione come esperienza condivisa tra umani e non umani, intrecciando temi di esilio, diaspora e trasformazione.

Nel cortometraggio *Migrants* (Caby, Dupriez, Kubiak, Lermytte e Devise, 2020), realizzato in grafica tridimensionale computerizzata, due orsi



polari, costretti dal riscaldamento globale e dallo scioglimento dei ghiacciai ad abbandonare il proprio habitat, intraprendono un viaggio alla ricerca di un nuovo luogo in cui sopravvivere. Il loro arrivo in una terra abitata da orsi bruni, metafora della comunità stanziata, mette in luce le tensioni tra accoglienza ed esclusione che attraversano le narrazioni migratorie contemporanee. Il film costruisce un parallelismo esplicito tra crisi climatica e rifiuto dell'altro, i due orsi polari, respinti dalla comunità locale e infine costretti a imbarcarsi nuovamente, diventano simbolo della condizione di precarietà e dislocamento dei migranti climatici, evocando la violenza dei confini e la fragilità delle possibilità di convivenza tra specie e culture diverse.

Un'altra opera significativa è *The Island* (Damian, 2022), rilettura visionaria e musicale del mito di *Robinson Crusoe*. Pur non mettendo in scena animali non umani, il film estende il discorso sull'animalità verso la dimensione etica e simbolica della coabitazione. La relazione tra Robinson e Friday mette in questione i confini tra umano e naturale, riprendendo in chiave allegorica le stesse tensioni ecologiche e migratorie che, in altre opere, vengono veicolate attraverso figure animali. Concepito come una favola ecologica e politica, il film ambienta la vicenda in un'isola contemporanea segnata dal collasso del mondo globale, dove Robinson, qui un medico che sceglie volontariamente la solitudine, incontra Friday, unico sopravvissuto di un naufragio di migranti. L'isola diventa così uno spazio di soglia e di confronto, sospeso tra salvezza ed esclusione, in cui la relazione tra il *salvatore* e il *salvato* si fa ambigua e speculare: non è chiaro chi salva chi, mentre la realtà circostante si dissolve in un paesaggio surreale. Attraverso un linguaggio ibrido che intreccia animazione 2D e 3D, elementi pittorici e digitali, *The Island* costruisce un'allegoria contemporanea della migrazione e dell'accoglienza, dove la ricerca del paradiso si trasforma in una riflessione sull'interdipendenza e sull'illusione del controllo umano. Friday, in armonia con la natura, diventa figura solare e generativa, capace di ricomporre un fragile equilibrio ecologico, mentre Robinson incarna la tensione e l'ambiguità dell'essere umano di fronte alla crisi ambientale e morale. Il film fonde mito, ecologia e spiritualità in una narrazione in cui la crisi climatica, la gestione dei confini e la condizione migrante si riflettono come metafore di un'umanità in cerca di coabitazione e senso.

Tra le narrazioni che affrontano queste tematiche, *Flow – Un mondo da salvare* (Zilbalodis, 2025) propone una delle rappresentazioni più emblematiche. Ambientato in una Terra post-umana sommersa dalle acque, il film segue il viaggio di un gruppo

di animali costretti a migrare dopo una devastante inondazione. Il protagonista, un gatto nero che perde la propria casa, condivide il viaggio con un labrador ecc, un capibara, un lemure e un serpentario ferito, dando vita a una comunità provvisoria su una barca che diventa spazio fragile di sopravvivenza condivisa. Gli animali non sono antropomorfizzati, ma conservano le caratteristiche etologiche proprie delle loro specie; la barca su cui viaggiano diventa così una casa mobile, eliminare, un microcosmo di coabitazione precaria e solidale. In assenza di dialoghi, il film mostra gli effetti del cambiamento climatico come una forza disgregante che ridefinisce habitat, confini e relazioni. Il percorso del gatto, costretto a superare la paura dell'acqua e ad adattarsi a un mondo trasformato, diventa metafora della migrazione climatica, mentre la barca assume il valore simbolico di un'alleanza necessaria tra specie diverse, facendo di *Flow* una parabola ecologica e migratoria sulla solidarietà e sulle nuove forme di abitare.

Le narrazioni animate, dunque, offrono una grammatica visiva che apre uno spazio emotivo e politico in cui il pubblico può riconoscere l'interdipendenza tra tutte le forme di vita in movimento. Un approccio che ritroviamo anche nel muralismo contemporaneo, dove gli animali diventano figure liminali per raccontare il viaggio, la perdita e la ricerca di un nuovo inizio.

### 3. Muri animati da animali simbolo di migrazioni e cooperazione

Insieme al linguaggio cinematografico d'animazione, muri sono diventati tele per la rappresentazione di animali non umani che simboleggiano le migrazioni, assumendo diverse connotazioni. Partendo da una connotazione critica, il murale che Banksy aveva realizzato nel 2014 a Clacton-on-Sea, nella regione inglese dell'Essex, raffigurava un piccolo uccello colorato e dall'aspetto esotico davanti a cinque piccioni armati di cartelli recanti le scritte: *Migrants not welcome, Go back to Africa e Keep off our worms*. Qui l'uccello colorato è usato per enfatizzare la costruzione sociale del non autoctono, del corpo fuori posto: una dinamica che agisce tanto sugli animali dichiarati «invasivi» quanto sulle persone classificate come indesiderate. Ma l'opera non aveva affatto lo scopo di criticare i processi migratori. Al contrario, alludeva alle elezioni che si sarebbero tenute da lì a poco, innescate dalla decisione di un deputato conservatore locale di passare al Partito per l'Indipendenza del Regno Unito, partito che sosteneva che le politiche britanniche sull'im-

migrazione erano troppo permissive (The Guardian, 2014). Non comprendendo l'aspetto satirico del murale (o forse sì), il consiglio locale lo rimosse con l'accusa di essere offensivo e razzista.

Le opere che intrecciano figure animali e migrazione talvolta raccontano il rapporto con le radici, nonostante l'esperienza dello spostamento. Un esempio è la tartaruga di Zeta (2022), realizzata in un *workshop* partecipato da giovani in gran parte nordafricani nel quartiere di Porta Palazzo a Torino. L'artista sceglie la tartaruga come simbolo di lentezza, saggezza e memoria: un animale che si muove da un luogo all'altro portandosi sempre dietro la propria *casa*. Non a caso, sul suo carapace compare infatti una rappresentazione di Porta Palazzo, quasi a suggerire ai ragazzi di rallentare, ascoltare e riconoscere che il quartiere, con tutte le sue difficoltà e ricchezze, continuerà ad accompagnarli per tutta la vita, diventando parte della loro identità. Qui emerge, dunque, l'idea che il movimento non cancelli l'appartenenza, ma la trasformi.

Accanto al tema delle radici, molte opere offrono un parallelismo diretto tra migrazioni umane e animali. Nel murale *La cura* di Orma il Viandante (2019) a Napoli, una grande barca ospita un elefante, un panda, un orso polare, un cucciolo di lupo e un pinguino. Intorno alla barca volano anche delle api e nuota un delfino. Gli animali rappresentati sono costretti a spostarsi per sopravvivere al cambiamento climatico, al bracconaggio e ad altre minacce di origine antropica. In questa immagine, la condizione animale diventa metafora delle migrazioni umane nel Mediterraneo legate alla guerra e alla povertà: animali ed esseri umani condividono la stessa precarietà, la stessa necessità di fuggire da condizioni insostenibili e cercare una vita migliore altrove. Inoltre, come richiamato anche nel precedente paragrafo, la barca di Orma, con il suo albero da cui fuoriescono le radici nello scafo, evoca l'immagine di una casa mobile e condivisa, a simboleggiare la necessità di un'alleanza e, al tempo stesso, il radicamento nelle tracce materiali e simboliche del proprio luogo d'origine.

Un esempio significativo della necessità di un'alleanza tra animali non umani è il murale realizzato a Santu Lussurgiu (OR) da Ericailcane (2021). L'opera raffigura una serie di animali antropomorfi, talvolta antagonisti tra loro (pecore-lupi, gatti-topi, rane-serpenti, ecc.), che si tengono sottobraccio, formando una sorta di barriera a protezione dell'acqua pubblica. L'artista prende ispirazione dal saggio di Pëtr Kropotkin, *Mutual Aid: A Factor of Evolution* (1902), per simboleggiare la cooperazione, la solidarietà e il sostegno reciproco degli animali e di tutte le specie. Nonostante non ci sia un riferimen-

to alle migrazioni, la scena suggerisce un concetto ancora più ampio e complesso: quello della solidarietà interspecifica.

Il parallelismo tra migrazioni umane e animali ritorna nelle opere di Pao, noto per aver trasformato i paracarri di Milano in pinguini colorati che raffigurano profughi che viaggiano illegalmente per sfuggire al cambiamento climatico. Inizialmente, i pinguini erano doppiamente illegali sia perché l'artista non aveva l'autorizzazione per realizzarli sia perché, proprio come clandestini o profughi climatici, essi non hanno il permesso di soggiorno. I due murales dal titolo *Profugo Climatico* (Pao, 2023), realizzati in occasione dell'Earth Day, rappresentano un pinguino e un orso polare, intrappolati all'interno di un fragile pacco da spedizione, in fuga dal riscaldamento globale. Sempre all'interno di questo filone si inserisce il *Migrante climatico* di Zeta (2023), un orso polare che nuota in un mare di plastica. L'opera nasce da un laboratorio scolastico a Beinasco (TO), dove gli studenti hanno contribuito al titolo e al *concept*. Anche qui viene enfatizzato il parallelismo tra migrazioni umane e non umane: come l'orso polare deve migrare dal suo ambiente a causa dello scioglimento dei ghiacciai, allo stesso modo, le persone che migrano affrontano migliaia di chilometri per raggiungere la terraferma. In questo senso, questi parallelismi visivi mettono anche in evidenza il fatto che le crisi ecologiche non distribuiscono equamente i loro effetti, ma colpiscono in modo sproporzionato alcune specie animali e alcune popolazioni umane.

Anche gli uccelli occupano un ruolo di primo piano nelle rappresentazioni artistiche che dialogano con l'immaginario della migrazione. *Mechanical Bird* di Alessandra Carloni (2018), a Ventotene (LT), raffigura un grande gabbiano meccanico e si inserisce nel linguaggio onirico dell'artista che trasforma gli animali in macchine viaggianti. L'opera richiama il tema del movimento continuo, del viaggio come condizione permanente, idea centrale sia per gli uccelli migratori sia per molte persone in transito.

L'airone cenerino di MrFijodor (2022) introduce, invece, una chiave di lettura più esplicitamente critica. L'opera, dal titolo *Gray Heron the Good Immigrant*, accosta l'immagine dell'airone a case, mezzi di trasporto e documenti come passaporti e permessi di soggiorno. L'airone, simbolo sia del territorio torinese sia delle migrazioni animali, diventa così emblema dei meccanismi di accoglienza, delle classificazioni morali del buono e cattivo immigrato e delle forme di sfruttamento che accomunano ambiente, animali e popoli in movimen-



to: un simbolo delle asimmetrie biopolitiche che regolano la mobilità di esseri umani e non umani.

Infine, il progetto *Specie migranti* di Nicola Alessandrini e Lisa Gelli (2017) affronta il tema delle migrazioni come diritto naturale attraverso cinque murales. A Sansepolcro (AR), per esempio, gli artisti hanno messo in scena uno stormo di storni antropomorfi, frutto di un lavoro di ricerca sul territorio: da un lato, hanno osservato le specie di uccelli migratori locali; dall'altro, sono entrati in contatto con organizzazioni non governative (ONG), comitati e persone migranti, raccogliendo testimonianze e materiali visivi. I cinque murales nati da questo progetto uniscono elementi animali e umani: gli uccelli (oltre agli storni, in altre opere appaiono aironi, beccaccia, pettirosso e martin pescatore) e i pesci (sgombero e sardina) rappresentano i migranti, mentre gli abiti e le *texture* da essi indossati sono ispirati alle culture di chi ha partecipato al percorso. L'idea centrale è che il piumaggio degli uccelli (così come le squame dei pesci) e i loro *costumi* siano entrambi parte dell'identità umana, tracce delle proprie origini e degli spostamenti di ogni essere umano. Da qui nasce una riflessione più profonda: se il mondo naturale, in particolar modo quello degli uccelli, si muove per cercare condizioni di vita migliori, perché agli esseri umani viene spesso negato lo stesso diritto?

#### 4. Riflessioni in movimento oltre gli schermi e i muri

Le narrazioni analizzate mostrano come, negli ultimi anni, sia avvenuto un cambiamento significativo nell'uso degli animali non umani all'interno dei discorsi visivi sulle migrazioni. Se in passato la loro presenza era spesso funzionale a un processo di animalizzazione e disumanizzazione dei migranti, oggi le rappresentazioni cinematografiche e artistiche tendono sempre più a restituire agli animali un ruolo speculare e critico, capace di riflettere le trasformazioni ambientali e sociali dell'Antropocene. Gli animali non sono più semplici metafore di alterità o strumenti retorici di esclusione, ma soggetti narrativi che condividono con gli esseri umani la condizione di precarietà, spostamento e adattamento.

Alla luce di quanto emerso, è possibile tornare alle domande poste nell'introduzione: *quali animali vengono rappresentati, cosa simboleggiano, quali discorsi veicolano?* Gli orsi polari, i pinguini, le tartarughe, i lemuri, gli uccelli o le stesse case viventi diventano figure liminali che mettono in dialogo vulnerabilità ecologica e migrazione. Alcuni, come nel

caso di *Migrants* o dei murales di Pao e Zeta, incarnano in modo diretto l'esperienza della migrazione climatica; altri, come *Flow*, *La cura* di Orma il Viandante o *Mechanical Bird* di Alessandra Carloni, rielaborano il tema del viaggio e del radicamento in chiave simbolica, spostando l'attenzione dall'umano all'insieme delle specie e dei paesaggi coinvolti nel mutamento. In alcuni casi, come il cortometraggio *Migrants* o i murales del progetto *Specie migranti*, viene messo in evidenza che, nonostante le migrazioni siano un tratto fondamentale della vita sul pianeta, solo alcune mobilità vengono riconosciute come naturali o accettabili, mentre altre vengono ostacolate o criminalizzate.

Pur nella diversità dei linguaggi, emergono sorprendenti punti di incontro tra le forme artistiche analizzate: il cinema d'animazione e il muralismo condividono simboli e metafore comuni, come la barca, il viaggio collettivo e la coabitazione tra specie, a testimonianza di un lessico visivo comune che attraversa i media e le scale del racconto, dal muro alla pellicola, trasformando il viaggio in un atto di resistenza e immaginazione collettiva. Nel loro insieme, l'interpretazione delle opere qui proposte consente, innanzitutto, di scardinare una visione puramente biologica dell'*habitat*, riconfigurandolo come spazio di negoziazione e appartenenza. Se, nell'Antropocene, l'*habitat* originario è spesso compromesso da mutamenti climatici o interventi antropici, il concetto di *casa* emerge non come qualcosa di statico, bensì come un processo continuo di *home-making*, in cui la casa stessa diventa mobile e relazionale (Blunt e Dowling, 2022). Basti pensare alla tartaruga di Zeta, che trasporta fisicamente il proprio mondo, o alla barca in *Flow* che, da semplice mezzo di salvataggio, si trasforma in un habitat multispecie temporaneo. Potremmo parlare di tentativi di superamento della narrazione occidentale che vede chi vive o fugge da aree particolarmente vulnerabili ai cambiamenti climatici come vittime passive o futuri profughi. In questo senso, viene introdotta visivamente l'idea di *appartenenza multipla* di cui parla Della Valle (2018): un'appartenenza che non è più legata solo a una specifica porzione di terra fisica, ma a una rete di relazioni che unisce la patria d'origine e i nuovi luoghi di insediamento.

Le narrazioni analizzate rivelano, inoltre, come il confine operi ben oltre la sua dimensione legale, configurandosi come un dispositivo biopolitico che agisce direttamente sui corpi (Minca e altri, 2022). Il processo di animalizzazione dell'altro non è una semplice figura discorsiva, ma una strategia biopolitica volta a disumanizzare determinati gruppi sociali, rendendoli gestibili o escludibili in quanto privi di piena soggettività politica (Gileb-

bi, 2014). Ad esempio, gli orsi bruni in *Migrants* o i piccioni nell'opera di Banksy ricalcano le gerarchie specie che giustificano il controllo e la sorveglianza, rispettivamente sugli orsi bianchi e sugli uccelli esotici e colorati. Tuttavia, nella maggior parte delle opere, si legge un tentativo di rovesciare questo paradigma: spostando l'attenzione sulla vulnerabilità condivisa tra le specie, infatti, le varie narrazioni visive sfidano la costruzione sociale dell'altro come minaccia. L'alterità non è più un elemento da escludere, ma una condizione esistenziale che accomuna umani e non umani di fronte alla crisi climatica.

Sebbene in alcune narrazioni non compaiano animali non umani, come nel caso di *The Island*, l'assenza di tali figure consente di ampliare la riflessione sull'animalità in senso simbolico e relazionale, esplorando i confini tra umano e non umano, coabitazione e vulnerabilità, gli stessi temi che altrove emergono attraverso rappresentazioni animali, come gli animali che si tengono sottobraccio nell'opera di Ericailcane. In tal modo, il discorso sulle migrazioni si estende alla dimensione ecologica e multispecie, interrogando le forme di vita che coesistono e resistono nell'Antropocene. Questo approccio richiede di superare le dicotomie moderne tra società e natura, riconoscendo delle geografie ibride (Whatmore, 2002), in cui l'agire umano è indissolubilmente legato a quello degli altri esseri viventi e non viventi. Letto attraverso la prospettiva delle geografie critiche animali, inoltre, questo insieme di rappresentazioni, in cui l'animalità è intesa come categoria relazionale più che biologica, mostra come le relazioni tra specie, reali o metaforiche, diventino indicatori delle disuguaglianze spaziali e ambientali prodotte dal sistema antropocentrico (Philo e Wilbert, 2004). Gli animali non umani migranti permettono, quindi, di ripensare le varie categorie geografiche di casa, habitat, confine, dell'altro e di appartenenza in senso ecologico e non gerarchico. In tal modo, la migrazione non è più solo un fenomeno umano, ma un processo multispecie che interroga le forme stesse dell'abitare e della convivenza. Accanto a queste letture critiche, emergono anche rappresentazioni alternative, meno centrate sulla catastrofe e più orientate alla costruzione di immaginari di cooperazione e rinascita. Opere come *Flow* propongono una visione trasformativa dell'Antropocene, in cui la convivenza e l'ascolto interspecifico diventano strumenti di sopravvivenza. Analogamente, i progetti partecipativi di Zeta e di Alessandrini e Gelli mostrano come l'arte pubblica possa farsi luogo di mediazione culturale, in cui il racconto della migrazione umana si intreccia a quello animale per generare empatia e consapevolezza.

In ambito educativo e formativo, queste esperienze suggeriscono il potenziale del linguaggio visivo come strumento di didattica ecocritica e interculturale (Goga e altri, 2023). L'uso di film d'animazione, cortometraggi o interventi artistici partecipativi può favorire una comprensione complessa dei processi migratori e ambientali, stimolando riflessioni etiche sull'interdipendenza tra specie. Le pratiche di co-creazione e i laboratori che coinvolgono studenti e comunità migranti rappresentano, in questo senso, forme di apprendimento situato, capaci di tradurre in esperienza condivisa il concetto di abitare il cambiamento.

Tali processi, nel riconoscere gli animali come soggetti morali e politici, possono essere considerati come un tentativo di superare le ideologie antropocentriche, invitando a immaginare spazi dove le vite animali, così come quelle delle persone migranti, contano in quanto tali, veicolando un'idea di *trans-species justice* (White, 2021).

In conclusione, il ricorso alle figure animali nelle rappresentazioni contemporanee non si limita a una funzione estetica o simbolica, che talvolta rischia di romanticizzare il tema delle migrazioni, ma diventa una modalità per pensare la crisi climatica e sociale attraverso altre prospettive di vita. L'animale, il paesaggio e la casa si fanno così specchi di una condizione comune di vulnerabilità e trasformazione, suggerendo la possibilità di un nuovo paradigma etico e politico basato sulla coabitazione e sulla responsabilità reciproca.

## Riferimenti bibliografici

- Amato Fabio (2019), *Le migrazioni e l'Antropocene*, in Cristiano Giorda, (a cura di), *Geografia e Antropocene: Uomo, ambiente, educazione*, Roma, Carocci, pp. 96-104.
- Amato Fabio e Elena dell'Agnese (a cura di) (2016), *L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità*, in «Geotema», 50.
- Benetti Stefania (2025), *Arte sui muri per salvare il pianeta. Geografie e simbologie ambientali nelle strade italiane*, Milano, Unicopli.
- Benetti Stefania e Giovanni Modaffari (2024), *Environmental Awareness Through Mural Art: A Survey of Iconographic Representations of Whales and Polar Bears on Italian Walls*, in «J-Reading», 13, 2, pp. 113-130.
- Blunt Alison e Robyn Dowling (2022), *Home, Migration, and Diaspora*, in Alison Blunt e Robyn Dowling, *Home*, Londra, Routledge, pp. 247-308.
- Bonati Sara e Marco Tononi (2024), *La natura sociale degli animali nella 'messa in scena' del cambiamento climatico*, in «Geography Notebooks», 7, 2, pp. 115-129.
- Burgess Jacqueline e John R. Gold (a cura di) (2015), *Geography, the Media and Popular Culture*, Londra-New York, Routledge.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics: Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra-New York, Routledge.
- Della Valle Paola (2018), *Antroposcenari nel Pacifico: Crisi ambientale, strategie di resilienza e il concetto di "appartenenza multipla"*,



- in Daniela Fargione e Carmen Concilio (a cura di), *Antroposce-nari: Storie, paesaggi, ecologie*, Bologna, Il Mulino, pp. 243-260.
- Dittmer Jason e Daniel Bos (2019), *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Londra, Bloomsbury Publishing PLC.
- Gilebbi Matteo (2014), *Animal Metaphors, Biopolitics, and the Animal Question*, in Deborah Amberson e Elena Past (a cura di), *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 93-107.
- Gillespie Kathryn e Rosemary-Claire Collard (a cura di) (2015), *Critical Animal Geographies*, Abingdon, Routledge.
- Giubilaro Chiara (2017), *(Un) framing Lampedusa: Regimes of visibility and the politics of affect in Italian media representations*, in Proglia Gabriele e Odasso Laura (a cura di), *Border Lampedusa: Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*, Cham, Springer International Publishing, pp. 103-117.
- Goga Nina, Guanio-Uluru Lykke, Hallås Bjørg Oddrun, Høisæter Sissel M., Nyrnes Aslaug, Rimmereide Hege Emma (2023), *Ecocritical Dialogues in Teacher Education*, in «Environmental Education Research», 29, 10, pp. 1430-1442.
- Graziano Teresa (2016), *La "letteratura migrante" in Italia: una prospettiva geografica*, in «Geotema», 50, pp. 66-71.
- Jokisch Brad D., Radel Claudia, Carte Lindsey, Schmook Birgit (2019), *Migration Matters: How Migration is Critical to Contemporary Human-Environment Geography*, in «Geography Compass», 13, 8, e12460.
- Minca Claudio, Alexandra Rijke, Polly Pallister-Wilkins, Martina Tazzioli, Darshan Vigneswaran, Henk van Houtum e Annelies van Uden (2022), *Rethinking the Biopolitical: Borders, Refugees, Mobilities*, in «Environment and Planning C», 40,1, pp. 3-30.
- Mujagić Mersina e Sanja Berberović (2019), *The IMMIGRANTS ARE ANIMALS Metaphor as a Deliberate Metaphor in British and Bosnian-Herzegovinian Media*, in «Explorations in English Language and Linguistics», 7, 1, pp. 22-51.
- Nazioni Unite (2024), *OIM: Rapporto sui Migranti Climatici*, <https://unric.org/it/oim-rapporto-sui-migranti-climatici/> (ultimo accesso: 8.IV.2026).
- Neri Erica (2026), *Mondi animati. Educazione geografica e cinema d'animazione*, Milano, Guerini.
- O'Neill Saffron (2022), *Defining a Visual Metonym: A Hauntological Study of Polar Bear Imagery in Climate Communication*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 47, 4, pp. 1104-1119.
- Papotti Davide (2011), *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*, in Fulvio Pezzarossa e Ilaria Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, pp. 65-84.
- Philo Chris e Chris Wilbert (2004), *Animal Spaces, Beastly Places: An Introduction*, in Chris Philo e Chris Wilbert (a cura di), *Animal Spaces, Beastly Places*, Londra-New York, Routledge, pp. 1-36.
- Steen Gerard (2015), *Developing, Testing and Interpreting Deliberate Metaphor Theory*, in «Journal of Pragmatics», 90, pp. 67-72.
- Taylor Charlotte (2021), *Metaphors of Migration Over Time*, in «Discourse & Society», 32, 4, pp. 463-481.
- Vaughan-Williams Nick (2015), «We Are Not Animals!» *Humanitarian Border Security and Zoopolitical Spaces in Europe*, in «Political Geography», 45, pp. 1-10.
- Whatmore Sarah (2002), *Hybrid Geographies: Natures Cultures Spaces*, Londra, Sage.
- White Richard J. (2021), *Advancing Trans-Species Social and Spatial Justice through Critical Animal Geographies*, in Alice Hovorka, Sandra McCubbine e Lauren Van Patter (a cura di), *A Research Agenda for Animal Geographies*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, pp. 183-197.
- ## Sitografia del materiale audiovisivo
- Caby, Dupriez, Kubiak, Lermytte e Devise (2020), *Migrants*, <https://youtu.be/5QrkEw7KkJJo?si=a7JmPeJtPRmzVztM> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Carlioni Alessandra (2018), *Mechanical Bird*, [https://www.instagram.com/p/BnhUWv8nNhC/?hl=it&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BnhUWv8nNhC/?hl=it&img_index=1) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Cartoni Morti (2023), *Mai fidarsi di un granchio blu*, <https://www.youtube.com/watch?v=NJWZ7Webc6g> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Damian (2022), *The Island*, <https://youtu.be/Jy-Mxqg3C7A> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Dann (1993-1995), *Le avventure del bosco piccolo (The Animals of Farthing Wood)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2qgnHuRrs-A&list=PLjO9LiWiHtLzRO9FL6v7AFfOkspR1jLeC&index=2> (ultimo accesso: 18.V.2026).
- Ericailcane (2021), [https://www.instagram.com/p/CQYkQ9kKTjQ/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CQYkQ9kKTjQ/?img_index=1) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- MrFijodor (2022), [https://www.instagram.com/p/CdvYKwotoT6/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CdvYKwotoT6/?img_index=1) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Alessandrini Nicola e Gelli Lisa (2017), *Specie migranti*, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/migrare-vivere-%C3%A8-un-diritto-naturale> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Nic.Alessandrini (2018), [https://www.instagram.com/p/BnV\\_SqNHTCF/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BnV_SqNHTCF/?img_index=1) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Orma il Viandante (2019), *La cura*, [https://www.instagram.com/p/B2R4tw4o7Nm/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B2R4tw4o7Nm/?img_index=1) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Pao (2023), *Profugo climatico*, [https://www.instagram.com/p/CrVSYykhVH/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CrVSYykhVH/?img_index=1); [https://www.instagram.com/p/CpOZhtColrG/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CpOZhtColrG/?img_index=2) (p. 2) (ultimo accesso: 11.III.2026).
- The Guardian (2014), *Banksy Wanted Clacton-on-Sea to Confront Racism – Instead It Confronted Him*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/02/banksy-clacton-on-sea-racism-tendring-district-council-destroyed-immigration> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Wedge e Saldanha (2002-2016), *L'Era glaciale (Ice Age)*, <https://youtu.be/i4noiCRJRoe> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Zeta (2022), <https://www.instagram.com/p/CfmZVvTNKg4/?hl=it> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Zeta (2023), *Migrante climatico*, <https://www.instagram.com/p/CuE4rRrtFv/?hl=it> (ultimo accesso: 11.III.2026).
- Zilbalodis (2025), *Flow. Un mondo da salvare*, [https://youtu.be/pZ2hkfcF0Qs?si=6coLkvVV\\_QnyglBW](https://youtu.be/pZ2hkfcF0Qs?si=6coLkvVV_QnyglBW) (ultimo accesso: 11.III.2026).

## Note

- <sup>1</sup> «Mangiano il nostro cibo e ci rubano il lavoro» oppure «Non mi farò sottomettere da quei mangia ketchup blu».
- <sup>2</sup> «Non sarai mai come noi, dentro di te non scorre il nostro sangue».
- <sup>3</sup> Il presente contributo nasce come riflessione congiunta delle autrici e si fonda su precedenti ricerche sviluppate nei campi delle geografie critiche animali e delle rappresentazioni ecocritiche nei media in ambito educativo (Benetti, 2025; Neri, 2026).

## Media geografia e mobilità nel *climate Limbo*: appunti di ricerca

*Non perderemo la terra tutta in una volta. Basta pensare a quanto accade con specie e ghiacciai: il verdetto sarà graduale. Ma la situazione sta precipitando, e il negazionismo, sempre in combutta con le forze di mercato, vive una stagione di maniacale esaltazione*

Judith Butler, *Perdita e rigenerazione*

*La relazione tra cambiamenti climatici e migrazioni è oggi uno dei fenomeni globali in grado di interrogare e sollecitare i nostri modelli geografici e il modo con cui interpretiamo la complessità del mondo. Il dibattito accademico ha già intrapreso nuove prospettive portando la relazione tra migrazioni e cambiamenti climatici oltre la dimensione fattuale e collegandola a una diversa forma di mobilità che nell'epoca dell'Antropocene (o Capitalocene) si lega a una più ampia «rete globalizzata di regimi di mobilità». In questo contesto il contributo vuole problematizzare il ruolo dei media (e in particolare di un documentario ritenuto per certi aspetti esemplare) nella costruzione di un climate Limbo legato a uno spazio di visibilità che riproduce forme ormai riconoscibili di slow violence e mobility [un]justice. L'obiettivo sarà quello di costruire una diversa concettualizzazione in grado di far emergere un capital Limbo come modello e risposta a quel «lutto climatico» che è ancora una trappola rispetto alle forme di rappresentazione del cambiamento climatico e alle possibilità di costruire nuovi immaginari spaziali.*

### **Media Geography and Mobility in the Climate Limbo: Research Notes**

*The relationship between climate change and migration is now one of the global phenomena capable of challenging our geographical models and the ways in which we interpret the complexity of the world. Academic debate has already taken on new perspectives, moving the relationship between migration and climate change beyond its purely factual dimension and linking it to a different form of mobility which, in the era of the Anthropocene (or Capitalocene), is tied to a broader «globalized network of mobility regimes». In this context, this contribution seeks to problematise the role of the media (and in particular of a documentary that is exemplary in several respects) in constructing a climate Limbo connected to a space of visibility that reproduces recognisable forms of slow violence and mobility [un]justice. The aim will be to construct a different conceptualization capable of bringing forth capital Limbo as a model and response to that «climate sorrow» which still acts as a trap in terms of how climate change is represented and of the possibilities for creating new spatial imaginaries.*

**Parole chiave:** slow violence, climate Limbo, lutto climatico, capital Limbo, geografia

**Keywords:** slow violence, climate Limbo, climate sorrow, capital Limbo, geography

Emanuele Frixia, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti (DAR) – emanuele.frixia2@unibo.it

Alessandra Bonazzi, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti (DAR) – alessandra.bonazzi@unibo.it

**Nota:** Benché questo contributo possa essere considerato il risultato di riflessioni comuni, ai fini dell'attribuzione, i paragrafi 1 e 2 si devono a Emanuele Frixia; il paragrafo 3 ad Alessandra Bonazzi; il paragrafo 4 è stato scritto congiuntamente.

### **1. Introduzione**

Problematizzare il rapporto tra media, cambiamenti climatici e mobilità porta necessariamente a interrogarsi su alcuni passaggi che hanno segnato la scena politica degli ultimi anni. Si è infatti assi-

stito a varie forme di rappresentazione<sup>1</sup> che hanno riattualizzato la fragilità del legame che tiene insieme la dimensione scientifica dell'allarme (e della messa in campo di possibili contromisure), con la sua strumentale manipolazione, lasciando spazio a forme ormai riconoscibili di negazionismo climati-



co. In questo contributo vorremmo approfondire il percorso già delineato da Boykoff nella premessa del suo lavoro *Who speaks for climate?* sul come e il perché «media representations of climate change are produced, negotiated and disseminated through unequal power and inequalities of access and resources» (Boykoff, 2011, p. IX). Le dimensioni del potere e dell'accesso alle risorse sono infatti imprescindibili per configurare una geografia critica dei media su cambiamenti climatici e mobilità.

È da queste dimensioni che si vuole partire per legare la presa di coscienza e conoscenza delle cause, alla costruzione di spazi di invisibilità che costringono milioni di persone a spostarsi, a migrare a causa degli effetti di quei cambiamenti. Si tratta di un processo già descritto come «anthropocene mobilities» (Baldwin, Fröhlich e Rothe, 2019) che va strutturandosi nella dimensione storico-geografica della «global migration» (de Haas, 2023 e 2025). Pare esemplare nel contesto dei media e più in generale delle forme di rappresentazione, il film *Don't Look Up* (2021), di Adam McKay, in cui l'intreccio fra scienza, politica e informazione tesse il copione di una brillante satira politica e sociale che prefigura quello che sarebbe accaduto pochi anni dopo negli Stati Uniti. Nel film la dimensione dell'allarme sembra ad appannaggio esclusivo della comunità scientifica, ignorata dalla politica e ridicolizzata dagli interessi economici e dalle esigenze estrattive dell'industria. I media diventano uno strumento di banalizzazione del problema, riducendolo a puro intrattenimento attraverso un *mix* di sensazionalismo e sottomissione alle pressioni politiche ed economiche.

Le numerose suggestioni messe in scena nel lungometraggio anticipano alcuni dei contenuti entrati nel circuito dell'infosfera<sup>2</sup> qualche anno dopo, e più precisamente il 20 gennaio del 2025, durante la seconda cerimonia d'insediamento di Donald Trump presso la Rotonda del Campidoglio a Washington. Tra i vari passaggi di quel discorso spicca l'espressione che ha risuonato come un vero slogan di mandato: «Drill, baby, drill», un'affermazione che condensa in tre parole un vero cambiamento di paradigma dell'amministrazione americana, o almeno ne smaschera ogni possibile forma di compromesso.

È proprio da quel pulpito che risuona l'allarme che qui si vuole riprendere e utilizzare come prospettiva critica in grado di rinnovare alcune indicazioni di ricerca sulle forme di rappresentazione del cambiamento climatico, sugli effetti legati alla mobilità delle persone e sulla possibilità di costruire nuovi immaginari spaziali.

## 2. Dentro il *climate Limbo*

Le prime indicazioni provengono da un documentario scritto da Elena Brunello, con la regia di Paolo Caselli e Francesco Ferri, dal titolo *Climate Limbo*<sup>3</sup>. Il racconto del *Climate Limbo* mette in scena una serie di storie che sembrano problematizzare il nesso tra cambiamenti climatici e migrazioni; tuttavia, il film finisce per riprodurre alcune delle visioni stereotipate e limitanti che contribuiscono alla riproduzione del *Limbo* stesso. Il documentario si apre con il suono di una sirena d'allarme sovrapposta a uno scenario naturale apparentemente incontaminato, quello della montagna e probabilmente di un lago. È chiaro il rimando a un paesaggio fragile, in pericolo, su cui ricadono molti degli effetti del cambiamento climatico. Questo scenario di terra e di acqua fa da copertina alle storie che si susseguiranno.

Il nesso tra cambiamenti climatici e migrazioni non viene esplicitato nelle prime battute. L'allarme, dato dal suono della sirena, sembra parzialmente depoliticizzato lasciando la prima scena a una natura senza le persone. Soltanto in seguito farà la sua comparsa la dimensione politica, estrattiva e dirompente dell'attività umana, dimensione che verrà solo accennata e comunque tenuta sullo sfondo come un assunto mai davvero approfondito. In questa prima configurazione scenica e tematica del film, un ruolo fondamentale viene assegnato alla dimensione della velocità: è la rapidità dei cambiamenti climatici, che sembrano implicitamente seguire la velocità estrattiva del capitale, a diventare oggetto di attenzione. La velocità del cambiamento è tale da non consentire alla *natura* di reagire, di produrre forme temporalmente congiunte di adattamento o di possibile risposta.

È dunque già dai primi minuti che si configura quella dimensione del *Limbo* da cui si vuole partire e che qui s'intende problematizzare: «I'm stuck in a Limbo» viene ripetuto da Queen, una donna nigeriana dello Stato del Bayelsa, mentre introduce la sua storia. La condizione del *Limbo* è anche in parte la nostra che guardiamo il film: non siamo ancora stati costretti a spostarci dai luoghi che abitiamo e siamo nella condizione di privilegio di tentare di comprendere le forme di rappresentazione che abbiamo davanti. Il *Limbo*, secondo una definizione dizionariale che compare sovraesposta alla ripresa di un ghiacciaio (min 3:51), può essere «un luogo immaginario dove vivono oggetti o persone dimenticate, non desiderate, perse». Un *Limbo* può essere «un luogo di confine o una condizione tra due estremi». Un *Limbo* può essere «una prigionia o un confinamento». Forse il *Limbo* climatico è tut-

te queste cose insieme, e il *climate Limbo* configura una fase di transizione ancora incerta in cui le cause e gli effetti, non ancora svelati nell'era del Capitalocene, determinano un'incertezza non solo climatica ma normativa e giuridica che impedisce movimento e riconoscimento.

Il racconto delle storie della stessa Queen (come si vedrà più avanti), e di Rubel, richiedente asilo proveniente dall'isola di Bhola in Bangladesh, sono forse gli unici passaggi in cui l'attenzione vira sulla dimensione del controllo e dello sfruttamento delle risorse naturali. Il caso della regione del Bayelsa mostra il volto violentemente estrattivo di alcune grandi compagnie petrolifere (vengono citate Chevron, Shell e Agip) che non portano alcun beneficio alla popolazione producendo una progressiva distruzione dei tessuti sociali e ambientali<sup>4</sup>. È attraverso questa lente che altri racconti e catastrofi ambientali, come ad esempio per le inondazioni nel Bangladesh (dove «il fiume e il mare s'ingrossano e distruggono», «il mare mangia la terra», «quando il mare entra sulla terra, porta via tutto») possono essere riconsiderate in una prospettiva in cui il *Limbo* assume una connotazione politica<sup>5</sup>. Da *frame* apparentemente neutro a infrastruttura violenta che esclude sistematicamente abitanti e lavoratori dall'accesso alle risorse, da regime discorsivo depolitizzato a sistema estrattivo dell'industria sull'ecosistema. Questi primi frammenti, estrapolati dal *Climate Limbo*, ci consentono una problematizzazione critica di alcuni aspetti sostanziali nel rapporto fra media cambiamenti climatici e mobilità.

### 3. The capital Limbo

«The Anthropocene sounds the alarm – and what an alarm it is!» scrive Jason Moore (2016, p. 4) introducendo la sua *protesta morale e analitica* contro il dualismo *Humanity/Nature* che satura il regime discorsivo nell'era dell'*Anthropos*. Il paradigma è noto: il versante climatologico/geologico del dualismo naturalizza l'operatività infrastrutturale del *realismo capitalista* (Fisher, 2018) mentre il *rebranding* universalizzante del concetto *Humanity* come forza geologica ne legittima l'assoluzione. In buona sostanza, l'*effetto estetico* del costruito Antropocene è una forma ben collaudata di oblio organizzato come tecnica di offuscamento tramite disgiunzione<sup>6</sup>. Lavora insomma come una infrastruttura, non distante per funzione da quella violenta intercettata da Rafeef Ziadah et al. (2025) o dall'orrore infrastrutturale evocato criticamente da Anna Engelhardt e Mark Cinkevich<sup>7</sup>. Come ogni infra-

struttura, raffina l'inesausta operatività necropolitica dell'ecologia del capitale (razzializzante, coloniale, patriarcale, estrattivista) e la trasforma in *cambiamento climatico*, depurato da ogni conflitto, materialità, scoria, corpo e scarto messo in circolazione dai suoi violenti processi estrattivi. Ed è ormai noto che l'infrastruttura(zione) del capitale come forza geologica planetaria (e forma sociale) è esattamente quello che rimane fuori dalla vista nell'ordine estetico «saturato di consenso» (Ranciè, 2016) dell'Antropocene, un *fuori-vista* che il costruito Capitalocene rende presente come o(b)sceno (etimologicamente ciò che rimane fuori vista). Il chiodo d'oro (*golden spike*) – tecnicamente il Punto Stratotipico Globale (GSSP) – dell'Antropocene indica come confine temporale standard la rivoluzione industriale in Europa (Crutzen e Stoermer, 2000). L'archivio geologico consultato dal Capitalocene in Antartico e nei sedimenti lacustri attesta il 1610, anno in cui a livello globale i marcatori segnalano il livello più basso di CO<sub>2</sub> dovuto alla *Great Dying of the Indigenous Peoples of the Americas*<sup>8</sup>. Per tradurre, l'entrata nel nuovo regime climatico si attesta sul genocidio coloniale di 54.000.000 di morti e la terraformazione coloniale della Terra – scoperta e prodotta come deposito amorfo di «cheap nature» da mettere al lavoro (Moore, 2016, p. 78). L'atmosfera di questi primi momenti si esplicita nella tecnopolitica coloniale dell'attuale ecologia multispecie del capitale, strutturalmente in crisi e *offuscata mediante disgiunzione*. Al fondo, il vettore razzializzante dello strategico binarismo *Humanity/Nature* resta violentemente operativo, anche sul piano epistemico. Se lo guardo, è il segno che sta per la ferita coloniale – un taglio. Per Justin McBrien la questione si gioca sul duplice aspetto dell'accumulazione che: «(it) is not only productive; it is necrotic, unfolding a slow violence, occupying and producing overlapping historical, biological, and geological temporalities. [...] Capitalism leaves in its wake the disappearance of species, languages, cultures, and peoples». (McBrien, 2016, pp. 115-116). Per Tianna Bruno invece sta nella «memoria ecologica»:

the notion of a biophysical afterlife of slavery, which I conceptualize as how the precarity and devaluation of Black life have affected the biophysical environments in which these lives exist. This biophysical afterlife is twofold. First, there are long-term ecological impacts of the extractive, expansive, and monocultural practice of slavery. The afterlife of slavery, however, is not only the impact that those practices had on the specific people and places involved in slavery. The afterlife of slavery also encompasses the logics, ideologies, and structures embedded in legal and social systems that legitimated slavery and continue to maintain hierarchies of human life today [Bruno, 2023, p. 1543-1553].



Jason Moore avverte però che l'operatività del regime discorsivo dell'Antropocene è violenta. La forma di violenza più radicale è la mistificazione e l'astrazione dei reali processi di produzione dell'Antropocene stesso e la configurazione di un immaginario sociale radicalmente disconnesso e ubiquitario. In termini lefebvriani, possiamo dire che il feticismo dell'Antropocene struttura una percezione (una coscienza) sociale mistificata che cristallizza il *nostro* modo di esistenza immunitaria affinché rimanga così com'è. E il *così com'è* del mondo-feticcio dell'Antropocene si regge su quello che Paul J. Guernsey definisce «The infrastructures of White settler perception» (2022). La stratigrafia dell'assemblaggio Antropocene, l'alleluia (Moore, 2016) patriarcale e coloniale delle sue trame discorsive, ci dispone ad ammettere l'*osceno* anche quando occupa il centro della scena, a rendere eticamente *sostenibile* la produzione in costante aggiornamento di una gerarchia di corpi/soggettività/narrative/ecologie/illegalismi impunemente e legalmente sacrificabili. Pierre Charbonnier (2020) riferisce questa postura tecnopolitica all'ubiquità propria del *White settler* e al regime territoriale dei paesaggi operativi dell'era dell'*Anthropos*. Da un lato, il territorio giuridico e politico dello Stato nazionale, tutelato da norme e circondato dai confini certificati dalle rappresentazioni cartografiche. Dall'altro, le ecologie spettrali e le zone di sacrificio (Pugliese, 2020) che non godono di alcuna protezione giuridica. Qui si estraggono materialmente le risorse e si abbandonano gli scarti, il *surplus* di profitto è l'illusione di vivere esclusivamente sul territorio statuale identitario (Charbonnier, 2020). Nessuna sorpresa allora che l'esercizio di sovranità dello Stato che si attesta sui confini politico-amministrativi si appelli a un concetto strutturalmente astratto e logoro di territorio che, come nota Bruno Latour, è reale soltanto nello spazio della carta geografica – in fondo, la *matrice-feticcio* socialmente condivisa dell'Antropocene. Se la violenza del dualismo è incapsulata nella logi(sti)ca delle infrastrutture del capitale, quando la crisi (climatica, migratoria, geopolitica, sociale, multispecie) irrompe, la tecnopolitica si surriscalda e ripresenta la crisi come emergenza esogena all'ecosistema del capitale stesso, attivandosi in modalità securitaria.

Pensare con il Capitalocene configura una protesta *estetica* contro l'effetto amnesico dell'Antropocene, contro il silenzio della *slow violence* della territorialità del capitale. È mobilitare l'apofenia di Benjamin Bratton (2013); riconoscere modelli di forme geopolitiche dove c'è soltanto *rumore* e opacità; connettere simultaneamente eventi apparentemente irrelati, costruire per inferenza signifi-

cati da frammenti. L'apofenia ha luogo esattamente nel collasso predittivo che qualifica ogni cartografia che preveda l'autoriferimento a un soggetto. Con le parole di Maria Galindo, *descolonizzare*<sup>9</sup> l'immaginario eteronormato, patriarcale e necrotico è trovare *la mappa del tesoro della sovversione* (Galindo, 2024). E la migliore mappa sul regime climatico decisamente surriscaldato nell'attuale congiuntura del Capitalocene è senza dubbio quella delle fiamme che hanno incendiato i padiglioni della Cop30 a Belem.

La direzione di questa sommaria premessa, indicata dal titolo del paragrafo (*The Capital Limbo*) e dalla citazione di apertura, intercetta le categorie analitiche del regime narrativo del documentario *The Climate Limbo* (2019) che, come abbiamo già detto, si apre e si chiude proprio con un segnale di allarme che profana la Natura di un lago montano, con nuvole basse e placide anatre. Nell'inquadratura iniziale il fischio della sirena aliena il paesaggio e le anatre, in quella finale l'allarme mette in moto il paesaggio e fa da contrappunto sonoro ai dati che scorrono su un fondale di coda nero, attivandolo come teatro della minaccia. Invece dei titoli di coda scorrono questi dati: «entro il 2050 ci potrebbero essere 250 milioni di nuovi migranti – i migranti climatici. Non si possono fare previsioni precise. Ma tra il 2008 e il 2016, milioni di persone sono migrate a causa di disastri ambientali. Il Mediterraneo è una delle zone colpite dal cambiamento climatico». Il tema del racconto è il rapporto tra crisi climatica e nuovi migranti e i numeri quantificano la portata della transizione planetaria in atto. L'allarme produce uno scivolamento strategico che indica come campo dell'ostilità il confine mediterraneo. Alla voce «allarme», il Dizionario Treccani recita «sostantivazione della locuzione all'arme», cioè «comando o segnale per ordinare alle truppe d'impugnare le armi e tenersi pronte per affrontare un pericolo» esterno. E poi: «Nel caso di incursioni aeree e dall'esterno il segnale d'allarme avverte dell'imminenza di una minaccia e dura fino al cessato pericolo». La funzione sonora dell'allarme *cambiamento climatico* abilita un'estetica bellica che configura l'arrivo dei corpi vivi dei migranti come naturale emissione minacciosa e perturbante – alterante – del nuovo regime climatico. Si tratta della *raffinata* ripetizione immunitaria del binarismo primario del Capitalocene, cioè l'esclusione di gran parte degli esseri umani dall'Umanità e la loro inclusione nella Natura come «cheap nature», natura a basso costo (Moore, 2016), la cui lavorazione produce corpi in movimento come scarti. La *disgiunzione* infrastrutturale come violento operatore epistemologico si con-

figura come *Limbo*, reso presente dalla condizione atmosferica nebbiosa di apertura.

*The Climate Limbo* è come un *trailer* dell'ecologia politica secondo il facile paradigma antropocentrico. Il regime discorsivo è in sintonia con l'ordine patriarcale (razzializzante e socialmente naturalizzato) e la disgiunzione: tre scienziati, maschi e bianchi che spiegano il cambiamento climatico, un'avvocata che svolge il ruolo di cura per la riproduzione dell'ordine sociale, due rifugiati in attesa di vedersi riconosciuti come perseguitati dal cambiamento climatico stesso – giuridicamente *l'agente di persecuzione*. Come direbbe Paul Preciado: «il maschilismo appare più sostenibile quando è ecologico. E anche il razzismo può essere verde» (Preciado, 2023, p. 55). In 39 minuti e 10 secondi l'intero registro del regime narrativo del *Capital Limbo* disconnette il rumore dell'assemblaggio parassitario e multispecie dell'ecologia capitalista mentre noi assistiamo all'operatività dell'oblio/*Limbo* come strategica infrastruttura del capitale. Tuttavia, c'è un momento in cui il processo di disgiunzione ha un breve momento di interruzione. Nella già citata testimonianza di Queen:

i nostri giovani ingrossano le file del *bunkering*...i civili, le persone normali come me, che non hanno un lavoro vanno nel bush costruiscono una base e prendono dei bidoni e sabotano l'oleodotto...e in quel posto (point) ... (mio zio) estraeva il petrolio grezzo, rubandolo dagli oleodotti e facendoci finto carburante...Mio cugino è morto nell'oil bunkering nel 2007. Il petrolio non raffinato si riversa nei fiumi e le persone che abitano sulle rive di questi fiumi usano quell'acqua per bere e per cucinare. Quando il petrolio comincia a circolare la gente non può più contare sull'acqua di quei fiumi. Come questo posto qui...magari un tempo sarebbe anche stato possibile coltivare questa terra ma ora è stata avvelenata. Questo petrolio impregna il terreno e non c'è più modo di coltivarci sopra. Non ci crescerà più nulla. Perché il petrolio grezzo uccide il suolo, quindi non puoi coltivare lì. Le persone muoiono ovunque, cominciano ad ammalarsi e non vengono più curate [min 29:25].

Il racconto di Queen misura la violenza implicita del regime discorsivo dell'Antropocene. Un implicito rilevabile nello scarto tra l'economia informale del *bunkering* come esito della radicale ingiustizia socio-ambientale e il sistematico genocidio ambientale di matrice coloniale delle attività estrattive di ENI, Shell, Total, Chevron, ExxonMobil<sup>10</sup>. La prima indicata come causa diretta dell'inquinamento, la seconda soltanto abbozzata, tenuta a distanza, come sfondo silenzioso. L'osceno routinario è quanto emerso nel 2025 dal gruppo di lavoro dell'ONU: «la Nigeria viene utilizzata come banco di prova per il disinvestimento senza bonifica»<sup>11</sup>.

#### 4. Conclusioni: lutto climatico e *slow violence*

Da quanto fin qui detto, la costruzione della categoria *Limbo* si mobilita come una violenta appropriazione attraverso un regime discorsivo insidioso e apparentemente impeccabile. È il *Limbo* che autorizza, riproduce e sostiene quegli spazi di invisibilità da cui siamo partiti. È lo stesso *Limbo* a configurare «The infrastructures of White settler perception» (Guernsey, 2022) in grado di rafforzare una narrativa securitaria che «mira a mantenere i migranti climatici nei loro luoghi di origine» (Boas, Farbotko, Adams e altri, 2019 p. 902), il *così com'è* a cui si è fatto riferimento. Siamo quindi ancora bloccati e intrappolati nel passaggio richiamato da Boykoff sul «defining symbol of our collective relationship with the environment» (Boykoff, 2011, p. 1), e le rappresentazioni dei media non passano indenni da questa necessaria definizione collettiva e dal rischio, già segnalato, dell'astrazione dei reali processi di produzione dell'Antropocene e dalla configurazione di un immaginario sociale disconnesso e ubiquitario. Il riconoscimento della matrice di questa appropriazione pone questo lavoro, sulla scia di quanto già enunciato da Baldwin e altri, nella necessità di «position mobility justice as both a powerful methodological and normative alternative to those who would approach the relationship between the impacts of climate change and migration as a problem that warrants technical solutions» (Baldwin e altri, 2019, pp. 290-291).

Ci sono due concetti che possono aiutarci a districare l'intreccio di modelli, immaginari e rappresentazioni spaziali fin qui richiamati. Ad evocarli, forse inconsapevolmente, è il capitolo sul Ghiacciaio del Morteratsch (min 17:37) in cui si raccontano la sua progressiva ritirata e le conseguenze dirette e indirette sull'ambiente. Ascoltando le parole del fisico glaciologo Enea Montoli emergono i connotati della *slow violence*, definita da Nixon come: «a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all». Il racconto dell'agonia e morte del ghiacciaio (min 36:24), agonia annualmente misurata, si concentra su quello che abbiamo definito il «versante climatologico/geologico dell'Antropocene» e manca del tutto il riconoscimento del bisogno di

engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence [Nixon, 2013, p. 2].



Il concetto di *slow violence* implica una temporalità che interrompe la dimensione lineare del processo, la stessa che Judith Butler intercetta e mette al fondo di *perdita e rigenerazione*. Soltanto con i termini di Butler e la violenza di Nixon riusciamo, almeno in parte, a rendere ragione dell'impossibilità di raccontare e immaginare la nostra attuale crisi ambientale:

Oggi molte persone parlano di lutto climatico, o dolore climatico, una realtà che spesso sfocia in forme d'arte. Non riusciamo ad elaborare il lutto del cambiamento climatico perché la perdita si estende al presente e al futuro. La perdita si è verificata, si sta ancora verificando, e ci aspettano perdite sempre più catastrofiche di forme di vita se il mondo continua ad emettere anidride carbonica al ritmo odierno e non rinuncia ai combustibili fossili... C'è gente che considera inevitabili le richieste del mercato, l'inquinamento industriale, l'estrattivismo, gli attuali ritmi e modalità di produzione, o demanda il problema alle generazioni future: una rimozione maniacale che non solo nega la perdita ma la alimenta, con conseguenze disastrose [Butler, 2023, p. 37].

La dimensione del lutto interroga le nostre possibilità di «riscrivere il presente» e «la perdita del vivente» quando «altre perdite ingombrano la scena del lutto, quando il tempo del lutto coincide ancora con quello della perdita», e, allo stesso tempo, richiama il «bisogno di un racconto diverso su rimozione e melanconia, un racconto adeguato a questa nuova concezione del tempo, nella catastrofe climatica che ci troviamo a vivere» (*ibidem*, p. 36). Il *lutto climatico* e la *slow violence* possono quindi dare conto di cosa possa significare oggi tessere la complessa relazione tra media geografia e mobilità nel *climate/capital Limbo* smascherando la semplificazione e la dimensione del potere intorno al discorso sul *cambiamento climatico*, ancora oggi «depurato da ogni conflitto, materialità, scoria, corpo e scarto messo in circolazione dai suoi violenti processi estrattivi» (cfr. *supra*, p. 38). Per questo pare tanto più urgente concentrarsi su quella *operatività necropolitica dell'ecologia del capitale*, per risignificarne le logiche e le pratiche, per riconnettere l'asimmetrico sfruttamento delle risorse ambientali con gli attuali regimi di mobilità, per scongiurare la possibilità che il *Limbo* consolatorio continui a «negare la perdita futura» (*ibidem*, p. 37) rifiutando di prendere atto della perdita del presente.

## Riferimenti bibliografici

- Baldwin Andrew, Fröhlich Christiane e Delf Rothe (2019), *From climate migration to anthropocene mobilities: shifting the debate*, in «Mobilities», 14(3), pp. 289-297.
- Bettini Giovanni (2013), *Climate Barbarians at the Gate? A critique of apocalyptic narratives on «climate refugees»*, in «Geoforum», 45, pp. 63-72.
- Bettini Giovanni (2019), *And yet it moves! (Climate) migration as a symptom in the Anthropocene*, in «Mobilities», 14(3), pp. 336-350.
- Boas Ingrid, Carol Farbotko, Helen Adams, Harald Sterly, Simon Bush, Kees van der Geest, Hanne Wiegel, Hasan Ashraf, Andrew Baldwin, Giovanni Bettini, Suzy Blondin, Mirjam de Bruijn, David Durand-Delacre, Christiane Fröhlich, Giovanna Gioli, Lucia Guaita, Elodie Hut, Francis X. Jarawura, Machiel Lamers, Samuel Lietaer, Sarah L. Nash, Etienne Piguet, Delf Rothe, Patrick Sakdapolrak, Lothar Smith, Basundhara Tripathy Furlong, Ethemcan Turhan, Jeroen Warner, Caroline Zickgraf, Richard Black e Mike Hulme (2019), *Climate Migration Myths*, in «Nature Climate Change», vol. 9, pp. 901-903.
- Boykoff Maxwell T. (2011), *Who Speaks for Climate? Making Sense of Media Reporting on Climate Change*, New York, Cambridge University Press.
- Bratton Benjamin H. (2013), *Some Trace Effects of the Post-Anthropocene: On Accelerationiboasst Geopolitical Aesthetics*, in «e-flux journal», 49: <https://www.e-flux.com/journal/49/60076/some-trace-effects-of-the-post-anthropocene-on-accelerationist-geopolitical-aesthetics>
- Bruno Tianna (2023), *Ecological Memory in the Biophysical Afterlife of Slavery*, in «Annals of the American Association of Geographers», 113 (7), pp. 1543-1553.
- Buder Judith (2023), *Perdita e rigenerazione: ambiente, arte, politica*, Venezia, Marsilio arte.
- Charbonnier Pierre (2020), *'Where is Your Freedom Now?'. How the Modern Became Ubiquitous*, in Latour Bruno e Weibel Peter (a cura di), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe, ZKM, pp. 76-79.
- Cowen Deborah (2014), *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Crutzen Paul J. e Stoermer Eugene F. (2000), *The 'Anthropocene'*, in «Global Change Newsletter», XLI, pp. 17-18.
- de Haas Hein (2023), *How Migration Really Works: A Factful Guide to the Most Divisive Issue in Politics*, New York, Hachette Book Group.
- de Haas Hein (2025), *Towards a global migration paradigm*, in «CMS» 13, 76.
- Fisher Mark (2018), *Realismo capitalista*, Roma, Nero.
- Galindo Maria (2024), *Femminismo bastardo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Floridi Luciano. (2009), *Infosfera. Etica e filosofia nell'età dell'informazione*. Torino, Giappichelli.
- Guernsey Paul J. (2022), *The infrastructures of White settler perception: A political phenomenology of colonialism, genocide, ecocide, and emergency*, in «Environment and Planning E Nature and Space», 5(2), pp. 588-604.
- Latour Bruno (2020), *'We Don't Seem to Live on the Same Planet' – A Fictional Planetarium*, in Latour Bruno e Weibel Peter, (a cura di) *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe, ZKM, pp. 276-281.
- McBrien Justine (2016), *Accumulating Extinction Planetary catastrophism in the Necrocene*, in Moore Jason W., (a cura di) *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, pp. 115-137.
- Mhalla Asma (2025), *Tecnopolitica. Come la tecnologia ci rende solati*, Torino, Add editore.
- Moore Jason W. (a cura di) (2016), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge (Ma)-Londra, Harvard University Press.

- Preciado Paul B. (2023), *Dysphoria Mundi. Il rumore del mondo che crolla*, Roma, Fandango.
- Pugliese Joseph (2020), *Biopolitics of the More-Than-Human: Forensic Ecologies of Violence*, Durham-Londra, Duke University Press.
- Rancière Jacques (2016), *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Derive Approdi.
- Sheller Mimi (2018), *Mobility Justice: The Politics of Movement in an Age of Extremes*, Londra-New York, Verso.
- Ziadah Rafeef, Henderson Christian, Salamanca Omar Jabary, Plonski Sharry, Chua Charmaine, Al Sanah Riya, El Khazen Elia (2025), *Disruptive Geographies and the War on Gaza: Infrastructure and Global Solidarity*, in «Geopolitics», 31(1), pp. 453–491.

## Riferimenti sitografici in ordine di comparsa

- The Climate Limbo: <https://www.cambalache.it/the-climate-limbo/> (ultimo accesso: 08.IV.2026)
- Anthroecology Lab, «Why I Resigned from the Anthropocene Working Group»: <https://anthroecology.org/why-i-resigned-from-the-anthropocene-working-group/> (ultimo accesso: 08.IV.2026)
- e-flux / architecture: New Silk Roads – Anna Engelhardt et al. – Infrastructural Horror, <https://www.e-flux.com/architecture/new-silk-roads/621479/infrastructural-horror> (ultimo accesso: 08.IV.2026)
- Feral Atlas, «The Great Dying of the Indigenous Peoples of the Americas», in Luminary Essays: Feral Atlas, [eralatlas.supdigital.org/?cd=true&rr=true&cdex=true&text=lewis-and-ma-slin-invasion&ttype=essay](http://eralatlas.supdigital.org/?cd=true&rr=true&cdex=true&text=lewis-and-ma-slin-invasion&ttype=essay) (ultimo accesso: 08.IV.2026)
- Justice for Byesa: <https://report.bayelsacommission.org/> (ultimo accesso: 08.IV.2026)
- Irpimedia: <https://irpimedia.irpi.eu/nigeria-bonifica-petrolio-shell-villaggio-di-bodo-societa-hyprep/> (ultimo accesso: 08.IV.2026)

## Note

- <sup>1</sup> Con forme di rappresentazione s'intendono testi, discorsi, immagini e altre produzioni legate ai media tradizionali e ai nuovi media.
- <sup>2</sup> Con infosfera s'intende l'insieme complessivo di tutte le entità e i processi informativi che costituiscono il mondo dell'informazione; cfr. Floridi (2009).
- <sup>3</sup> Il documentario è del 2019 e liberamente accessibile: <https://www.cambalache.it/the-climate-limbo/>.
- <sup>4</sup> Il riferimento nella storia raccontata da Queen è al fenomeno del *bunkering*, pratica di pirateria nei confronti degli oleodotti che produce lavoro informale, dannoso per le persone che lo praticano e dannoso per l'ambiente. Si veda su questo il prossimo paragrafo.
- <sup>5</sup> Tuttavia, nella testimonianza di Rubel non c'è traccia dell'impatto inquinante della produzione *fast fashion* e dei relativi danni ambientali.
- <sup>6</sup> Sulla fine dell'Antropocene si rimanda alla lettera di dimissioni di Erle Ellis dall'Anthropocene Working Group: <https://anthroecology.org/why-i-resigned-from-the-anthropocene-working-group/>.
- <sup>7</sup> Si veda New Silk Roads – Anna Engelhardt e Mark Cinkevich – Infrastructural Horror. <https://www.e-flux.com/architecture/new-silk-roads/621479/infrastructural-horror>
- <sup>8</sup> Si veda «The Great Dying of the Indigenous Peoples of the Americas» nei Luminary Essays: Feral Atlas.
- <sup>9</sup> È il termine che adopera Maria Galindo.
- <sup>10</sup> Si veda <https://report.bayelsacommission.org>
- <sup>11</sup> <https://irpimedia.irpi.eu/nigeria-bonifica-petrolio-shell-villaggio-di-bodo-societa-hyprep>



## Post-verità e attivismo digitale: un'analisi delle performance corporee nel cyberplace dei flashmob climatici italiani

Questo lavoro esplora la relazione tra post-verità (McIntyre, 2018) e attivismo digitale, concentrandosi sull'analisi delle performance corporee nei flashmob organizzati dai gruppi di attivisti climatici all'interno del cyberplace, uno spazio interstiziale che connette dinamiche spaziali reali e virtuali (Meek, 2012; Albanese e Graziano, 2020). Attraverso l'analisi di quattro mobilitazioni urbane: il flashmob 'oltre l'alluvione' a Forlì, il corteo funebre 'il funerale della Sardegna' a Cagliari, l'azione con fumogeni contro Enel a Milano e il flashmob intersezionale a Firenze, il lavoro indaga come il corpo diventi strumento di veridizione climatica e come tali azioni vengano rilanciate nel circuito digitale. In un contesto segnato dalla polarizzazione e dalla disinformazione, i flashmob realizzati e mediati rappresentano una forma di attivismo che utilizza il corpo come strumento di comunicazione (Nash, 2000) per sfidare le narrazioni dominanti sul cambiamento climatico e promuovere una consapevolezza collettiva attraverso l'azione visibile (Albanese e Graziano, 2024). L'articolo analizza come queste performance corporee, veicolate attraverso piattaforme digitali e social media, creino momenti di visibilità pubblica e mobilitazione emotiva, trasformando il corpo in un mezzo per esprimere e rafforzare la causa ambientale in quattro azioni concepite come eventi brevi ad alta densità visiva e rilanciate su Instagram, TikTok e YouTube. L'approccio si concentra sul modo in cui le dinamiche performative dei flashmob affrontano le sfide della post-verità, utilizzando il corpo come veicolo per una comunicazione diretta ed emotiva (González-Hidalgo, Zografos, 2020) che supera la frammentazione delle informazioni. Vengono indagate anche le strategie comunicative adottate da questi movimenti per contrastare la disinformazione, promuovendo una narrazione autentica, ancorata a evidenze scientifiche, che stimoli una risposta sociale e politica verso il cambiamento climatico (Edensor, 2020).

### ***Post-truth and Digital Activism: An Analysis of Bodily Performances in Italian Climate Flashmobs within the Cyberplace***

This paper explores the relationship between post-truth (McIntyre, 2018) and digital activism, focusing on the analysis of bodily performances in flashmobs organized by climate activist groups within the cyberplace—an interstitial space connecting real and virtual spatial dynamics (Meek, 2012; Albanese e Graziano, 2020). Through the examination of four urban mobilizations, the flashmob *Oltre l'alluvione* in Forlì, the funeral march *Il funerale della Sardegna* in Cagliari, the smoke bomb action against Enel in Milan, and the intersectional flashmob in Florence, the study investigates how the body becomes an instrument of climate veridiction and how these actions are amplified within digital circuits.

In a context marked by polarization and disinformation, both live and mediated flashmobs represent a form of activism that uses the body as a communicative tool (Nash, 2000) to challenge dominant narratives about climate change and foster collective awareness through visible action (Albanese e Graziano, 2024). The article examines how these bodily performances, circulated through digital platforms and social media, create moments of public visibility and emotional mobilization, transforming the body into a medium to express and reinforce the environmental cause. All four actions were conceived as short, high-visual-density events immediately disseminated on Instagram, TikTok, and YouTube. The approach focuses on how the performative dynamics of flashmobs address the challenges of post-truth, using the body as a vehicle for direct and emotional communication (González-Hidalgo e Zografos, 2020) that transcends the fragmentation of information. The paper also explores the communicative strategies adopted by these movements to counter disinformation by promoting an authentic narrative, anchored in scientific evidence, that stimulates social and political responses to climate change (Edensor, 2020).

**Parole chiave:** performance, flashmob, cyberplace, post-verità, cambiamento climatico

**Keywords:** performance, flashmob, cyberplace, post-truth, climate change

Valentina E. Albanese, Università dell'Insubria, Dipartimento di Diritto Economia e Culture – [ve.albanese@uninsubria.it](mailto:ve.albanese@uninsubria.it)

## 1. Post-verità, corpi e cyberplace: coordinate per una lettura geografica dell'attivismo climatico

Nel dibattito contemporaneo sul cambiamento climatico, l'intreccio fra post-verità e attivismo digitale configura un campo di frizione in cui corpi, media e luoghi ridefiniscono incessantemente la sfera pubblica. La post-verità, intesa come regime cognitivo e comunicativo in cui la forza persuasiva delle narrazioni prevale sulla verificabilità dei fatti, è un dispositivo socio-materiale che si sedimenta nelle pratiche e nelle infrastrutture della comunicazione (McIntyre, 2018). L'attivismo climatico espone la disinformazione e la rielabora, misurandosi con ambienti comunicativi esposti a polarizzazione e ricontestualizzazione (Albanese, 2021, pp. 125-134).

In questo lavoro, per veridizione performativa si intende il processo attraverso cui il corpo, agendo pubblicamente e circolando poi nel circuito digitale, rende un fatto climatico percepibile, esperibile e credibile, senza sostituirsi alla prova scientifica ma affiancandola come forma di conoscenza situata.

È possibile indagare i flashmob climatici italiani, dal flashmob *Oltre l'alluvione* organizzato a Forlì dopo l'emergenza idrogeologica in Romagna (ottobre 2023), al corteo funebre *Il funerale della Sardegna* a Cagliari (ottobre 2023), fino all'azione con fumogeni davanti alla sede Enel a Milano (aprile 2024) e al flashmob intersezionale di *Fridays for Future* a Firenze (ottobre 2024), come pratiche di comunicazione incarnata, in cui il corpo agisce come dispositivo pubblico di visibilità e significazione. La forza comunicativa del corpo manifestante risiede nella capacità di attivare una scena ibrida, un cyberplace, dove presenza fisica e diffusione digitale si co-determinano (Albanese e Graziano, 2020).

La categoria di cyberplace nomina gli spazi interstiziali che nascono quando i media riorganizzano il rapporto con il territorio e permette di leggere la protesta come evento esteso, che si mette in scena su un duplice piano, a cavallo tra online e offline. Infatti, la protesta si prepara in rete tramite svariate azioni di digital activism, si compie nello spazio pubblico e rientra nel circuito mediale sotto forma di racconto, e anche come promessa delle mobilitazioni che verranno (Meek, 2012; Wellman, 2001). In questa direzione, la letteratura geografica sulle *digital geographies* mostra come le tecnologie e le piattaforme plasmino nuove geografie relazionali e situate, facendo dei media un fatto eminentemente geografico (Ash, Kitchin e Leszczynski, 2019; Kitchin e Dodge, 2011) poiché ridefinisce scale, prossimità, visibilità e connessioni tra luoghi.

Nel caso italiano, osservato attraverso una pluralità di mobilitazioni urbane, emergono con partico-

lare evidenza due dimensioni. Da un lato, la densità semiotica ed emotiva di immagini e gesti (cartelli, posture, coreografie estemporanee messe in scena dai corpi occupanti) che agiscono come marcatori visuali capaci di catalizzare identificazioni e appartenenze temporanee; dall'altro, la circolazione transcalare dei contenuti, che connette luoghi specifici della protesta a pubblici più ampi, rilanciando eventi locali entro circuiti di visibilità sovralocali. Pertanto, è possibile affermare che le piattaforme rendono visibili e reperibili repertori d'azione e reti, mentre tendono a uniformare i registri espressivi e a ripetere gli stessi cicli di attenzione mediatica a ogni nuova espressione (Graziano, 2017), per ogni nuovo flashmob o manifestazione.

Alla luce di queste prime considerazioni, la performatività del corpo rende pubblicamente visibile l'impegno civico e può rafforzare la percezione di credibilità in un'epoca in cui l'autorità epistemica è, invece, continuamente sottoposta a negoziazione. L'azione coordinata del flashmob, fatta di posture, silenzi, movimento, immobilità e coreografie, acquista forza comunicativa anche perché è immediatamente traducibile in immagini e quindi in memorie condivise e replicabili. Il gesto, mediatizzato e rilanciato, sedimenta una memoria emotiva dei luoghi, attivando riconoscimenti e appartenenze che, per quanto effimere, risultano decisive nel consolidare comunità di senso e reti di mobilitazione (Nash, 2000; Meek, 2012).

Le digital geographies e gli studi sulle pratiche connettive invitano a leggere questi processi con lenti capaci di cogliere la materialità delle infrastrutture e la loro potenza di governo degli immaginari. La vecchia dicotomia spazio reale/spazio virtuale, ormai da lungo tempo superata, ha lasciato stabilmente il passo ad un paradigma di ibridazione che include ormai i locative media e le geografie onlife, care a Floridi (2015), dove la continuità delle pratiche connette e trasforma reciprocamente spazi e media (Albanese e Graziano, 2020, pp. 59-60; Kitchin, Dodge, 2011).

La sfera pubblica digitale opera in effetti come un vero e proprio dispositivo di montaggio che collega eventi distanti, rende comparabili esperienze locali e invita alla replica di gesti e forme nelle piazze e attraverso i media (Papacharissi, 2002; Albanese e Graziano, 2020, pp. 48-49).

La relazione fra post-verità e attivismo digitale può allora essere riformulata come dialettica tra vulnerabilità informativa e potenza performativa. Se la prima espone le mobilitazioni a delegittimazione e cattura algoritmica, la seconda indica la capacità di alcune azioni di rendere il messaggio più tangibile e più facilmente condivisibile, pur senza



sottrarsi a contro-framing e ri-contestualizzazioni. (González-Hidalgo e Zografos, 2020). L'ibridazione di registri comunicativi differenti quali narrazione, rappresentazione visuale, storytelling, performance, sottrae il discorso climatico all'alternativa sterile fra tecnicismo e spettacolo, mostrando come la *verità del clima* sia, prima ancora che collezione di dati, condizione vissuta e condivisa (Edensor, 2020; Albanese, 2021, pp. 126-129).

Questa condizione, resa operativa dal cyberplace, fa sì che la protesta torni a iscriversi nello spazio urbano, intercettando anche pubblici non già coinvolti nella circolazione algoritmica dei contenuti e riattivando la densità politica dei luoghi (Zook e altri, 2004).

L'ipotesi che orienta questo contributo è che i flashmob climatici negozino credibilità pubblica attraverso dati e argomenti, e insieme attraverso un montaggio tra corpo, luogo e circolazione mediale. Il flashmob, evento e insieme immagine, danza, racconto, diventa così un laboratorio di cittadinanza ecologica capace di misurarsi con le ambivalenze del presente. (Albanese e Graziano, 2020).

## 2. Stato dell'arte e posizionamento del lavoro

Gli studi recenti su attivismo climatico digitale convergono nel riconoscere una crescita rapida e una parziale riconfigurazione teorico-metodologica del campo. La centralità del cambiamento climatico rispetto ad altre istanze ambientali, l'emergere dei movimenti giovanili transnazionali e l'uso pervasivo delle piattaforme hanno spostato l'attenzione su cornici interpretative legate al framing, alla connective action e ai regimi di (in)visibilità (Bennett e Segerberg, 2011; 2013; Dhaher e Gümüş, 2022; Hansen, 2011). Se la letteratura segnala un campo tradizionalmente dominato da approcci della comunicazione e da disegni metodologici relativamente conservativi, al contempo registra un'accelerazione e una maggiore eterogeneità, pur con persistenti bias geografici verso l'Occidente e con una spiccata attenzione per casi e dati facilmente accessibili, spesso centrati su singole piattaforme (Agin e Karlsson, 2021; Comfort e Park, 2018; Pearce e altri, 2018; Özkula e altri, 2022). Nel solco di questi studi, ulteriori lavori focalizzati su *Fridays for Future* ed *Extinction Rebellion* hanno mostrato come l'organizzazione connettiva abiliti intrecci scalari tra locale e globale e come la personalizzazione della partecipazione riscriva i confini tra azione individuale, reti di movimento e attenzione mediale, ridefinendo anche le modalità di presenza e visibilità nello spazio urbano (Boulianne e altri, 2020; Be-

lotti e altri, 2022; Bennett e Segerberg, 2011; 2013).

Questo orientamento di ricerca presenta tuttavia limiti noti che si riscontrano principalmente nella propensione a privilegiare piattaforme e formati testuali o para-testuali e nel dare, viceversa, un'attenzione comparativamente minore alle forme visuali e coreografiche dell'azione. Emerge, infatti, una chiara predilezione per studi a singola piattaforma o per indagini sul singolo caso e una relativa rarefazione di approcci comparativi e relazionali capaci di cogliere le ecologie inter-piattaforma e le traduzioni fra scene digitali e pratiche offline (Özkula e altri, 2022; Williams et al., 2015; Wonneberger e altri, 2021).

Sul piano teorico, l'enfasi su framing e connective action ha prodotto importanti chiarificazioni, dalla personalizzazione dell'engagement alla circolazione di repertori, tuttavia, il quadro non è ancora completo e richiede maggiore sintesi a cui si abbini prospettive in grado di tematizzare l'invisibilità strategica e la governance algoritmica della visibilità, entrambe dimensioni cruciali utili a comprendere tanto le opportunità quanto i rischi dell'attivismo negli ambienti delle piattaforme (Thompson, 2005; Uldam, 2016; 2018; DeLuca e altri, 2016).

In particolare, per governance algoritmica della visibilità si intende l'insieme delle logiche di selezione e circolazione dei contenuti attraverso cui le piattaforme modulano ciò che diventa visibile, rilevante e condivisibile. Parallelamente, la dimensione onlife dello spazio urbano digitale cui si faceva cenno poco indietro e nella quale contenuti e pratiche si co-producono e si sedimentano in memorie visuali, invita a spostare il fuoco dalle sole reti discorsive ai montaggi socio-materiali che rendono l'azione visibile, imitabile e valutabile (Albanese e Graziano, 2020; Meek, 2012).

I flashmob climatici italiani offrono un caso empirico e concettuale capace di colmare almeno tre vuoti nella letteratura sul tema.

I casi analizzati di Forlì, Cagliari, Milano e Firenze, mostrano forme distinte di messa in scena del corpo (die-in, corteo funebre, coreografie con fumogeni, presidi intersezionali in piazza) e modalità diverse di rilancio digitale. Al tempo stesso, convergono nella produzione di attenzione pubblica attraverso la traducibilità immediata del gesto, in contesti urbani specifici che contribuiscono alla leggibilità dell'azione. Così, invitano a spostare lo sguardo dall'unità analitica del tweet alla materialità della performance, valorizzando il corpo come dispositivo semiotico e affettivo. Attraverso la sua presenza sensibile e la sua traducibilità mediale, il corpo performante rende il problema climatico più percepibile e più facilmente inscrivibile nello spazio del

dibattito pubblico (Nash, 2000; González-Hidalgo e Zografos, 2020; Edensor, 2020). In secondo luogo, tali pratiche permettono di esplorare configurazioni inter-piattaforma che superano l'impostazione centrata su singole piattaforme testuali, includendo ambienti visivi e audiovisivi come Instagram, TikTok e YouTube, dove *affordance*, logiche imitativo-mimetiche e architetture della replica strutturano i circuiti dell'indignazione e della cura (Hautea e altri, 2021; Basch e altri, 2022; Pearce e altri, 2018).

Infine, questi flashmob offrono una prospettiva situata sulla spazialità dell'azione, in cui retoriche globali e ancoraggi locali si intrecciano nel cyberplace mostrando come luoghi specifici (piazze, stazioni, sedi aziendali) partecipino attivamente alla costruzione della scena pubblica della protesta. Qui si delineano pendolarismi costanti tra scena urbana e scena digitale, che danno forma a specifiche economie della visibilità (Boulianne e altri, 2020; Albanese e Graziano, 2020).

Il posizionamento delle riflessioni proposte risponde anche all'esigenza di produrre disegni di ricerca più comparabili e più relazionali, superando sia il monografismo del singolo caso, sia la dipendenza da un unico ambiente di dati (Agin e Karlsson, 2021; Özkula e altri, 2022). In questa direzione, l'analisi assume i flashmob come eventi estesi: azioni che vengono preparate nelle reti digitali, messe in atto nello spazio urbano e poi ri-assemblate sulle piattaforme. Questo approccio si combina con un dispositivo metodologico multicanale e multimodale che osserva congiuntamente tre registri. Il registro performativo, che comprende posture, pratiche come il die-in, e l'uso di oggetti-simbolo; il registro discorsivo, fatto di *claim*, cornici scientifiche e lessici della giustizia; e l'asse socio-tecnico, cioè le dinamiche di risonanza e interazione, lette con le cautele interpretative del caso. Tutti e tre questi registri consentono di osservare come la credibilità pubblica venga negoziata in un contesto dominato dalla post-verità (Meek, 2012; Williams et al., 2015; Albanese, 2021).

Questo approccio, radicato nelle geografie digitali e della comunicazione, riporta l'e-activism dentro la sua natura eminentemente geografica. Le piattaforme redistribuiscono prossimità e potere d'attenzione, ma sono i corpi, e i luoghi che questi corpi costruiscono mediaticamente nel momento stesso dell'azione, a decidere che cosa viene riconosciuto come *fatto pubblico*, e con quale durata di legittimità (Albanese e Graziano, 2020; Ash, Kitchin e Leszczynski, 2019; Kitchin e Dodge, 2011). Nel quadro così delineato, il contributo si differenzia su due assi poichè da un lato propone una integrazione tra *connective action* e teoria della performance, an-

corandola alla materialità del cyberplace e dall'altro adotta una lettura critica dei regimi di visibilità che governano l'attivismo climatico digitale, includendo le zone d'ombra (silenzi, invisibilità strategiche, temporalità dell'attenzione) come elementi costitutivi della mobilitazione (Uldam, 2016; 2018; Thompson, 2005). In tal modo, la prospettiva avanzata qui indaga come specifiche forme dell'azione, tra cui le performance corporee dei flashmob climatici italiani, contribuiscono a costruire visibilità, e credibilità pubblica all'interno di un'ecologia mediale segnata da polarizzazione e disinformazione (McIntyre, 2018; Albanese, 2021).

### 3. Ibridazioni online/offline e repertori connettivi: una cornice per l'attivismo climatico

Nel momento in cui consideriamo la post-verità come orizzonte interpretativo dell'azione collettiva allora stiamo anche riconoscendo che la crisi dell'epistemologia pubblica investe la materialità dei dispositivi e delle pratiche comunicative dato che l'autorità della prova, la supposta veridicità, si negozia in ambienti nei quali visibilità e memorabilità sono modulati dalle stesse infrastrutture tecnico-algoritmiche che selezionano a monte l'accesso e, di conseguenza, anche ciò che diventa *fatto pubblico* (McIntyre, 2018). Pertanto, l'attivismo climatico non può limitarsi ad accumulare dati, bensì deve produrre forme di veridizione capaci di tradurre l'evidenza in esperienza condivisibile e ripetibile, coniugando registri cognitivi ed emotivi (González-Hidalgo e Zografos, 2020; Edensor, 2020).

La performatività, osservata tramite la lente della geografia culturale, mette in luce come il gesto e la scena eccedano la rappresentazione per farsi pratica generativa di spazio, relazione e significato. La performance non dice semplicemente il politico, lo fa accadere come evento incorporato che lascia tracce, regola distanze e istituisce gerarchie provvisorie di attenzione (Nash, 2000).

Traslata nel repertorio dei flashmob climatici, questa impostazione consente di leggere posture, ritmi, die-in, oggetti-simbolo e micro-coreografie come sintassi di un discorso corporeo che, rilanciato sulle piattaforme, si sedimenta in memorie visuali e pratiche imitabili. Ne risulta una politicità della forma breve che, pur esposta al rischio di estetizzazione, dispone di un'elevata capacità di trasduzione affettiva e di sollecitazione qui-e-ora (Meek, 2012).

Per tematizzare tale montaggio, la categoria di cyberplace è euristicamente decisiva. Con cyberplace si intende un'interfaccia ibrida che connette mediaspace e territorialità, un interstizio in cui pra-



tiche, narrazioni e infrastrutture digitali co-producono luoghi e legano scale e pubblici. È qui che la protesta si prepara, si rende visibile e si archivia, in una continuità che dissolve la dicotomia ingenua online/offline (Albanese e Graziano, 2020). Le digital geographies hanno mostrato come le piattaforme siano fatti geografici, capaci di distribuire prossimità, modulare accessi e disegnare frizioni e facilitazioni, informando i repertori d'azione e le loro auto-rappresentazioni, influenzando anche le modalità con cui le azioni prendono forma nello spazio urbano (Ash, Kitchin e Leszczynski, 2019; Kitchin e Dodge, 2011). In chiave post-veritativa, ciò rende strategiche forme brevi, coreografie replicabili, oggetti iconici e dispositivi di storytelling che possano sostare nel tempo lungo degli archivi digitali e nel tempo breve della viralità (Zook e altri, 2004).

Questa spirale ibrida si comprende anche alla luce della genealogia dei locative media, che mostra come contenuti digitali agganciati ai luoghi generino continuità di pratiche fra onlife e offline, trasformando lo spazio urbano in un palinsesto di tracce, convocazioni e micro-pubblici (Floridi, 2015). Si capisce meglio come i flashmob, a questo punto, si addestrino nelle reti sociali, per poi dispiegarsi nelle piazze e infine ritornare in piattaforma. Questa vita ibrida, che copre l'online e l'offline senza soluzione di continuità, fa sì che si possa utilizzare, per il flashmob, il concetto di evento esteso. Gli eventi estesi in generale, e i flashmob in particolare, hanno un'efficacia semiotica selettiva, breve, intensiva, che s'innesta su un più ampio narrative turn (Ryan e altri, 2016) che, nell'incontro con lo spatial turn (Ash e altri, 2019), considera i media non solo come banale rappresentazione estetica dei luoghi, ma dispositivi di place-making in grado di modulare aspettative rispetto ai luoghi e generare immaginari, prototipi mentali del territorio (Govers e Go, 2009; Albanese e Graziano, 2020).

Nel caso italiano, la scena digitale contribuisce a formattare le mobilitazioni predisponendo standard di espressività e partecipazione, repertori di indignazione e figure retoriche condivise; la città, attraverso le sue stazioni, le sue piazze, le strade, i parchi e tutte le sue ramificazioni spaziali restituisce alla protesta un'ancora materiale che interroga anche pubblici marginali rispetto ai circuiti dell'attenzione algoritmica. La genealogia dei movimenti connessi mostra come l'e-activism si sia sviluppato dal primo entusiasmo cyber-utopistico a consapevolezze più critiche su sorveglianza, disciplinamenti urbani e nuove diseguaglianze di visibilità (Curran e Gibson, 2012; Van Laer e Van Aelst, 2010; Graziano, 2015). Ecco come la questione post-veritati-

va si gioca su un doppio registro che mette in primo piano i temi della vulnerabilità informativa e della potenza performativa. Il corpo opera come dispositivo di autenticazione dal basso quando è iscritto in ecologie mediali che ne permettono circolazione e replicazione, e funziona così come ancoraggio sensibile del messaggio. (González-Hidalgo e Zografos, 2020; Edensor, 2020). Le geografie dell'emozione ricordano che gli affetti sono forze relazionali che configurano gli spazi, regolano prossimità e distanza e sanno sostenere pratiche di cura e conflitto; nel cyberplace, tali affettività sono veicolate da formati visuali brevi che condensano e distribuiscono intensità (Davidson e Milligan, 2004). Il flashmob, evento ad alta densità affettiva e visiva, sistematizza questa logica contribuendo a produrre una relazione sensibile con il luogo, rendendo il messaggio percepibile attraverso l'esperienza; in questo nesso l'evidenza scientifica si traduce in esperienza, riducendo la distanza cognitiva tipica degli ambienti post-veritativi, rendendo il problema meno astratto e più facilmente riconoscibile. Da qui, emerge l'idea di provare a leggere i flashmob climatici italiani come pratiche di veridizione performativa nel cyberplace, in cui la combinazione tra presenza corporea e circolazione digitale produce non solo visibilità, ma anche credibilità pubblica.

#### 4. Disegno della ricerca e metodologia

L'indagine esposta più avanti ha adottato un disegno qualitativo-comparativo, a cui sono state fatte delle integrazioni descrittive, volte a ricostruire come le performance corporee dei flashmob climatici producano veridizione nel cyberplace.

Il corpus comprende quattro eventi chiave: (1) il flashmob 'oltre l'alluvione' a Forlì (6 ottobre 2023), che ha tematizzato il nesso tra crisi climatica e devastazione idrogeologica in Romagna; (2) il corteo funebre *il funerale della Sardegna* a Cagliari (6 ottobre 2023), che ha inscenato la morte dell'isola come vittima della crisi eco-climatica; (3) l'azione con fumogeni e striscioni davanti alla sede Enel a Milano durante lo sciopero globale per il clima (19 aprile 2024); (4) il flashmob intersezionale di Fridays for Future in Piazza Santissima Annunziata a Firenze (11 ottobre 2024), che ha esplicitato l'intreccio tra giustizia climatica e giustizia sociale. Questi casi sono stati selezionati per la varietà dei contesti urbani, dei repertori corporei e delle modalità di circolazione digitale.

Gli eventi sono stati individuati mediante ricognizione inter-piattaforma e criteri di rilevanza (visibilità pubblica, presenza di componenti coreogra-

fiche/oggetti-simbolo, disponibilità di materiali digitali primari) e per la disponibilità di materiali visuali, testuali e interattivi utili all'analisi.

Per ciascun caso sono stati raccolti tra 15 e 25 contenuti primari (video, post, thread) pubblicati nell'arco delle due settimane successive all'evento, integrati da una selezione di commenti pubblici rilevanti ai fini del frame discorsivo. I commenti citati nel testo sono stati anonimizzati, rimuovendo username e riferimenti identificativi, in linea con le pratiche etiche correnti per l'analisi di contenuti social a scopo di ricerca.

Per evitare l'effetto centrato su singole piattaforme testuali segnalato dalla letteratura, la raccolta privilegia ambienti visuali e di short video su Instagram, TikTok e YouTube, integrando, ove utile, tracce su X per la ricostruzione dei frame discorsivi (Pearce e altri, 2018; Özkula e altri, 2022; Hautea e altri, 2021; Basch e altri, 2022). L'unità d'analisi è il *contenuto-evento*, inteso come accoppiamento tra la performance in presenza e le sue iscrizioni digitali (video, immagini, didascalie, hashtag, rimontaggi), così da trattare il flashmob come *evento esteso* che si prepara in rete, si compie nello spazio urbano e rientra in piattaforma come racconto e archivio (Meek, 2012; Albanese e Graziano, 2020).

L'analisi si dipana lungo tre assi integrati. Il primo, visual-performativo, descrive posture, ritmi, die-in, formazione dei corpi nello spazio, uso di oggetti-simbolo, relazioni con soglie e flussi urbani, con attenzione alla traducibilità mediale del gesto (Nash, 2000) e al rapporto tra configurazione dei corpi e caratteristiche dello spazio urbano. Il secondo, discorsivo, esamina claim, lessici e cornici scientifiche, di giustizia climatica e di cura, la regia degli hashtag e le forme di *pre-/de-bunking* adottate per contrastare la disinformazione (McIntyre, 2018; González-Hidalgo e Zografos, 2020), incluse caption e forme di commento. Il terzo, socio-tecnico, ricostruisce le economie di visibilità derivate dall'infrastruttura piattafornica (affordance di replica, mimetismo, montaggio algoritmico, ri-contestualizzazione dei contenuti), trattando le metriche di risonanza (visualizzazioni, commenti, condivisioni) come indizi contestuali, non come proxy di efficacia, in linea con le cautele metodologiche della letteratura (Williams e altri, 2015; Özkula e altri, 2022). La triangolazione dei tre assi consente di legare forme del corpo, forme del discorso e condizioni di visibilità in una stessa griglia interpretativa, coerente con l'ipotesi della credibilità pubblica negoziata.

Sul piano operativo, il campionamento combina la massima variazione (Nord/Centro/Sud; piazze, stazioni, strade) con il principio di saturazione te-

orica. La strategia comparativa, tra diversi casi italiani e tra piattaforme, risponde alle lacune identificate dalle rassegne (bias geografici, dipendenza da singole piattaforme, scarsa integrazione tra forme testuali e visuali) e colloca l'analisi in dialogo con gli approcci mixed-methods che hanno contribuito a consolidare il campo (Comfort e Park, 2018; Agin e Karlsson, 2021; Özkula e altri, 2022), consentendo di osservare variazioni legate sia ai contesti urbani sia alle ecologie mediali. Per ciascun caso sono stati considerati contenuti visuali (video e immagini), elementi discorsivi (caption, hashtag) e interazioni (commenti e rilanci), selezionati in base a pertinenza, accessibilità e rilevanza analitica.

## 5. Risultati: grammatiche del corpo, regimi di (in) visibilità e montaggi socio-tecnici

I risultati, articolati lungo i tre assi integrati, visual-performativo, discorsivo e socio-tecnico, mostrano come la loro triangolazione sostenga la veridizione performativa nel cyberspazio.

Dal punto di vista visual-performativo, i casi italiani restituiscono una grammatica ricorrente che



Fig. 1. Forlì, azione FFF post-alluvione: “Non è maltempo, è crisi climatica”. Fonte: Vimeo.



Fig. 2. Firenze — die-in, flash-mob FFF che simula un'alluvione. Fonte: Agenzia DIRE.

combina posture codificate, micro-coreografie ad alta citabilità e oggetti-simbolo. Sequenze come immobilità sincronizzata e die-in a Forlì in uno spazio urbano segnato da flussi quotidiani interrotti (ottobre 2023, Fig. 1) inscenano l'impatto materiale dell'evento climatico; cerchi di corpi e movimenti lenti a Firenze in una piazza che favorisce prossimità e composizione visiva (ottobre 2024, Fig. 2) costruiscono campi visivi di prossimità e inclusione; fumogeni e striscioni essenziali davanti alla sede Enel a Milano (aprile 2024, Fig. 3) aumentano la saturazione cromatica e la riconoscibilità frame by frame a Cagliari, il corteo funebre *il funerale della Sardegna* (ottobre 2023, Fig. 4) mette in scena un'andatura lenta e cadenzata, abiti scuri e una bara simbolica portata a spalla lungo il tragitto urbano, traducendo il lutto collettivo in una sequenza facilmente riconoscibile e riproducibile, condivisibile e citabile. In tutti i contesti, la disposizione dei corpi lavora su soglie e snodi di flusso, quali stazioni, attraversamenti, marciapiedi aziendali e piazze di transito, trasformando luoghi d'uso in scene ad elevata filmabilità.

Tali forme, già tematizzate nella geografia della performance come pratiche generative di spazio



Fig. 3. Milano — Fonte: <https://ecoinformazioni.com/2023/10/06/milano-tenta-la-resistenza-climatica/>



Fig. 4. Corteo funebre per il clima con bara simbolica. Fonte: ANSA (Green/Blue).

(Nash, 2000) risultano ottimizzate per formati brevi, con densità semantica concentrata in pochi secondi che favorisce ripresa, replica e archiviazione.

La brevità coreografica facilita la ripresa e la condivisione in clip brevi, rendendo il gesto rapidamente visibile e il messaggio più facilmente percepibile (McIntyre, 2018; González-Hidalgo e Zografos, 2020; Edensor, 2020).

Sul piano discorsivo, i contenuti associati alle performance presentano una triade relativamente stabile: ancoraggi a evidenze tramite rinvii a report, soglie termiche e grafici semplificati; lessici di giustizia climatica e di cura, spesso intrecciati a cornici femministe e intersezionali, come nel caso di Firenze con l'enunciato “non c'è giustizia climatica senza giustizia sociale”; claim situati che specificano scala e responsabilità, come a Forlì nel nesso tra alluvione e crisi climatica, a Milano nella tematizzazione delle responsabilità energetiche e a Cagliari (Fig. 4) nell'uso del lutto climatico.

Ad esempio, caption e hashtag come ‘Non è maltempo, è crisi climatica’, #ClimateJusticeNow, #FridaysForFuture o #AlluvioneRomagna mostrano come il messaggio venga sintetizzato e reso circolabile, mentre nei commenti emergono sia forme di supporto (es. riconoscimento e condivisione del frame climatico) sia contro-letture critiche (es. accuse di politicizzazione o riduzione a propaganda). La regia degli hashtag connette dimensione locale e transnazionale con uso globale e talora bilingue, mentre pratiche di pre e de-bunking compaiono in didascalie e thread come dispositivi di traduzione tra dato ed esperienza (McIntyre, 2018). Su Instagram e TikTok si osservano retoriche prevalentemente visivo-affettive tramite voice-over e caption breve; su YouTube si riscontrano montaggi narrativi che documentano preparazione, esecuzione e reazioni; su X si concentrano cornici argomentative e rimandi a fonti (Bennett e Segerberg, 2011; 2013; Pearce e altri, 2018; Hautea e altri, 2021; Basch e altri, 2022).

La co-occorrenza di dato e lessico affettivo-situato contribuisce a rafforzare la leggibilità e la plausibilità pubblica del messaggio senza collassare nel tecnicismo né nello spettacolo, allineando prova e risonanza.

La messa in scena del lutto traduce simbolicamente la crisi climatica in una forma immediatamente riconoscibile.

L'asse socio-tecnico evidenzia pattern coerenti con un'architettura di piattaforme incentrata su replica, remix e montaggio algoritmico. I picchi di attenzione risultano brevi e scalabili, con prosecuzione della circolazione in pagine tematiche e raccolte prodotte dagli utenti. Anche qui le metriche re-

stano indizi contestuali, come indicato in metodologia (Williams e altri, 2015; Özkula e altri, 2022).

Si rilevano al contempo ambivalenze riconosciute in letteratura, tra cui echo chamber, contro-framing e ricontestualizzazioni ironiche o ostili (Thompson, 2005; Uldam, 2016; 2018).

Come indizio contestuale di questa negoziazione, nei quattro casi il rapporto tra commenti di supporto (riconoscimento del frame, condivisione, solidarietà) e commenti di contro-framing (accuse di politicizzazione, ironia, delegittimazione) oscilla in modo significativo tra i casi, risultando più favorevole nei contenuti a forte ancoraggio locale (Forlì) e più eroso nei contenuti percepiti come conflittuali (Milano). Questo rapporto, pur non assunto come proxy di efficacia, offre una lettura empirica del concetto di credibilità pubblica negoziata.

Il *funerale della Sardegna* viene talvolta derubricato a teatro, ad esempio attraverso commenti che ne minimizzano la portata politica o lo riducono a spettacolo simbolico, mentre i video dell'azione milanese risultano re-incorniciati come attacco ideologico al lavoro e all'energia, con interpretazioni che lo presentano come attacco ideologico piuttosto che come critica climatica. Parallelamente, oggetti-simbolo quali bara, lastre di ghiaccio, coperte termiche, sabbia o terra e termometri improvvisati operano come traduttori materiali tra astrazione scientifica e tattilità, con potenziamento della micro-narrazione e della memorizzazione pubblica (Ash, Kitchin e Leszczynski, 2019; Kitchin e Dodge, 2011; Albanese e Graziano, 2020).

La visibilità risulta risorsa ambivalente: abilità scalabilità e prova condivisa e, insieme, espone a sorveglianza e delegittimazione. La veridizione performativa emerge quando scena urbana verificabile e circuito digitale si sostengono reciprocamente.

L'incastro dei tre assi mostra che corpo, discorso e infrastruttura della piattaforma co-producono una forma di credibilità situata e contendibile. Ne deriva non solo visibilità, ma credibilità situata, nel tempo breve della visione e nel tempo lungo dell'archivio digitale, predisponendo il terreno per la discussione sui regimi di (in)visibilità e sulle loro implicazioni politiche.

## 6. Discussione: veridizione performativa, regimi di (in)visibilità e montaggi socio-tecnici

I risultati suggeriscono che la triangolazione tra sintassi del gesto, cornici discorsive e regimi di visibilità contribuisca a costruire visibilità e credibilità pubblica nel cyberplace. La messa in forma cor-

porea della protesta agisce come dispositivo di veridizione in ambienti post-veritativi, non perché sostituisca l'evidenza scientifica, ma perché la rende immediatamente esperibile e trasferibile in formati brevi ad alta densità semantica. La brevità delle coreografie, costruite su sequenze riconoscibili, oggetti-simbolo e ritmi facilmente riproducibili, agisce come elemento immediatamente riconoscibile e come veicolo affettivo, contribuendo a ridurre la distanza cognitiva tipica dei contesti in cui la convinzione emotiva tende a prevalere sulla verifica dei fatti (McIntyre, 2018; González-Hidalgo e Zografos, 2020; Edensor, 2020) rendendo il messaggio meno astratto e più facilmente comprensibile. In termini di geografia della performance, ciò conferma la tesi secondo cui i gesti non si limitano a rappresentare il politico: lo fanno accadere come evento incorporato che produce spazio, attenzione e memoria (Nash, 2000), trovando nel cyberplace un'estensione che dissolve la dicotomia online/offline (Meek, 2012; Albanese e Graziano, 2020).

Questa efficacia è tuttavia mediata da regimi di visibilità non neutrali. Le piattaforme distribuiscono opportunità e vincoli. L'architettura del remix e dell'imitazione di TikTok o Instagram Reels amplifica l'azione corale e la sua replicabilità, ma apre anche varchi a ricontestualizzazioni ironiche o ostili. I thread testuali favoriscono contro-framing e retoriche di delegittimazione, con effetti di echo chamber descritti ampiamente nella vasta letteratura computazionale (Hautea e altri, 2021; Basch e altri, 2022; Williams e altri, 2015). In questa prospettiva, la visibilità va letta come risorsa ambivalente: abilità la scalabilità dell'azione, ma espone a sorveglianza, cattura e usura dell'attenzione (Thompson, 2005; Uldam, 2016; 2018). Nei casi analizzati, i frame ostili emergono soprattutto nella circolazione secondaria mostrando come le stesse forme visive che rendono l'azione riconoscibile possano essere riutilizzate per delegittimarla. Questo rinforza l'idea che la stessa coreografia che produce veridizione può essere riassorbita in circuiti di delegittimazione. Ne discende che le tattiche che appaiono più rilevanti combinano montaggi che tengono insieme prova corporea, ancoraggi a evidenze e micro-narrazioni situate, senza assumere la metrica come proxy di efficacia sociale.

Il pendolarismo scalare emerso, dalla città alla piattaforma globale e ritorno, dialoga con la logica della connective action, ma la eccede sul piano materiale: i flashmob non solo connettono individui e reti, bensì riformattano luoghi d'uso in scene di visibilità, producendo place-making attraverso coreografie e props che fungono da traduttori tra scienza e esperienza (Bennett e Segerberg, 2011; 2013;



Albanese e Graziano, 2020). L'intreccio tra cornici globali e claim locali come *heat islands*, mobilità, alberature, spiega perché la credibilità pubblica si addensasse nelle composizioni che rendono comparabili i problemi e assegnabili le responsabilità, in linea con quanto osservato sugli immaginari climatici centrati sulle piattaforme (Pearce e altri, 2018). Così intesa, la veridizione performativa non elude il rischio di estetizzazione, ma lo governa: la *forma breve* diventa un compromesso produttivo tra *attention economy* e profondità cognitiva, a patto che l'oggetto-simbolo rimandi a procedure di pre-/de-bunking e a fonti verificabili.

Sul piano metodologico e politico, i risultati sollecitano un cambio di fuoco rispetto alla nuova ortodossia degli studi social: occorre spostare l'analisi dall'unità post/tweet all'evento esteso che comprende preparazione, esecuzione e archiviazione, e che si dispiega in ecologie inter-piattaforma. Ciò implica comparazioni dentro e tra piattaforme, e un'attenzione micro-etnografica alle condizioni materiali della scena (soglie, flussi, accessi), affiancata da un uso parco ma riflessivo delle metriche come indizi contestuali. In questa chiave, il corpo, reso registrabile e archiviabile, diventa uno strumento che depolarizza il discorso aggiungendo esperienza situata alla catena della prova, e riconnette dati e luoghi entro regimi di visibilità continuamente negoziati (Meek, 2012; Williams e altri, 2015; Uldam, 2018).

## 7. Conclusioni: il corpo come infrastruttura di verità

L'analisi dei flashmob climatici italiani mostra come l'attivismo digitale, lungi dal dissolvere la dimensione materiale della protesta, la rilocalizzi nel corpo e nella sua traducibilità algoritmica. Nei casi osservati, dal die-in di Forlì dopo l'alluvione del 2023, al funerale climatico di Cagliari, dall'azione con fumogeni e striscioni davanti alla sede Enel di Milano fino alla piazza intersezionale di Firenze, il corpo performato agisce come una vera e propria infrastruttura di verità, capace di far sentire il fatto climatico e di farlo circolare nella rete.

La veridizione risiede nell'intensità relazionale del gesto, nella sua capacità di costruire attenzione condivisa e di trasformare luoghi d'uso, come stazioni e piazze, in scene di visibilità pubblica. Le piattaforme, pur segnate da logiche estrattive e architetture di sorveglianza, diventano in questi casi territori di negoziazione affettiva e politica: il cyberplace emerge come spazio liminare dove la materialità dei corpi, la retorica delle immagini e la sintassi algoritmica producono forme ibride di conoscenza

pubblica. A Forlì, la registrazione collettiva del die-in ha reso la vulnerabilità pubblicamente visibile; a Cagliari, la bara simbolica ha traslato la perdita in memoria condivisa; a Milano, il rosso dei fumogeni ha reso visibile la responsabilità energetica; a Firenze, i cerchi di corpi e i cartelli sulla cura hanno performato un'idea di giustizia intersezionale.

In ciascun caso, la politicità della forma sta nell'apertura di un campo percettivo e affettivo in cui la crisi ecologica può essere riconosciuta come esperienza comune. Ne deriva una ridefinizione del rapporto tra attivismo e comunicazione, un montaggio continuo tra piano corporeo e piano digitale, che trasforma la performance in metodo di conoscenza e la visibilità in campo di lotta. In questo senso, i flashmob climatici italiani si configurano come laboratori di giustizia spaziale e cognitiva, nei quali la ricerca della verità non si esaurisce nella verifica, bensì costituisce una vera e propria pratica di relazione, capace di connettere corpi, dati e affetti in una stessa ecologia sensibile.

La sfida teorica che si apre riguarda allora la possibilità di leggere questi montaggi socio-tecnici come ecologie della veridizione: sistemi in cui affetti, infrastrutture e linguaggi si co-determinano, rendendo il sapere condivisibile e situato e, attraverso le persone partecipanti all'evento, può dirsi anche incarnato e politico. È su questo piano, quello dei corpi che fanno luogo e dei luoghi che diventano prova, che l'attivismo climatico digitale contribuisce, oggi, a ridesegnare la geografia pubblica della verità.

## Riferimenti bibliografici

- Agin Sol e Michael Karlsson (2021), *Mapping the field of climate change communication 1993–2018: Geographically biased, theoretically narrow, and methodologically limited*, in "Environmental Communication", 15, 4, pp. 431–446.
- Albanese Valentina (2021), *Environmental crisis and Climate Change: Social Mobilisation and Digital Activism Arisen from Territorial Identities*, in Oana Ramona Ilovan (a cura di), *Territorial Identities in Action*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, pp. 123–147.
- Albanese Valentina (2023), *L'approccio more-than-cyberplace nei casi di attivismo per l'ambiente. La storia della riserva naturale di Glen of the Downs (Irlanda)*, in «Geography Notebooks», 6, 2, pp. 49–62.
- Albanese Valentina, e Teresa Graziano (2020), *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, Bologna, Bononia University Press.
- Albanese Valentina, e Teresa Graziano (2024), *Media Narratives and Activists' Digital Practices About Climate Change in Italy*, in Valentina Albanese, Stefano Fanetti, Roberta Minazzi (a cura di) *Social Mobilisation for Climate Change*, Routledge, pp. 1–16.
- Ash James, Rob Kitchin, Agnieszka Leszczynski A. (2019), *Digital Geographies*, London, SAGE.

- Basch Corey H., Bhavya Yalamanchili, e Joseph Fera (2022), *#ClimateChange on TikTok: A content analysis of videos*, in «Journal of Community Health», 47, 1, pp. 163–167.
- Belotti Francesca, Arianna Bussolotti, e Francesca Comunello (2022), *Youth activism for climate on and beyond social media: Insights from Fridays for Future–Rome*, in «The International Journal of Press/Politics», 27, 3, pp. 718–737.
- Bennett Lance, e Alexandra Segerberg (2011), *Digital media and the personalization of collective action*, in «Information, Communication & Society», 14, 6, pp. 770–799.
- Bennett Lance, Alexandra Segerberg (2013), *The Logic of Connective Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Boulianne Shelley, Mireille Lalancette., David Ilkiw (2020), «School strike 4 climate»: *Social media and the international youth protest on climate change*. «Media and Communication», 8, 2, pp. 208–218.
- Comfort Suzannah, e Young Eun Park (2018), *On the field of environmental communication: A systematic review of the peer-reviewed literature*, in «Environmental Communication», 12, 7, pp. 862–875.
- Curran Giorel, e Morgan Gibson (2012), *WikiLeaks, Anarchism and Technologies of Dissent*, in «Antipode», 45, pp. 1–21.
- Davidson Joyce, e Christine Milligan (2004), *Embodying emotion, sensing space: Introducing emotional geographies*, in «Social & Cultural Geography», 5, 4, pp. 523–532.
- DeLuca Kevin Michael, Elizabeth Brunner, e Ye Sun (2016), *Weibo, WeChat, and the transformative events of environmental activism on China's wild public screens*, in «International Journal of Communication», 10, pp. 321–339.
- Dhaheer Cjyar Nazar Dhaheer, Agah Gümüş (2022), *Lessons from media-centered climate change literature*, in «Sustainability», 14, 3.
- Edensor Tim (2020), *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, New York, Routledge.
- Floridi Luciano (2015), *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*, Cham, Springer Open.
- González-Hidalgo Marien, Christos Zografos (2020), *Emotions, power, and environmental conflict: Expanding the 'emotional turn' in political ecology*, in «Progress in Human Geography», 44, 2, pp. 235–255.
- Govers Robert, e Frank Go (2009), *Place Branding: Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Graziano Teresa (2015), *Dalle banlieues parigine a piazza Taksim: spazi fisici e virtuali dei movimenti di protesta*, in «Memorie Geografiche», Firenze, Società di Studi Geografici, pp. 49–54.
- Graziano Teresa (2017), *Citizen e-Participation in Urban Planning: Achievements and Future Challenges in a Mediterranean City*, in «International Journal of E-Planning Research», 6, 3, pp. 1–18.
- Hansen Anders (2011), *Communication, media and environment: Towards reconnecting research on the production, content and social implications of environmental communication*, in «The International Communication Gazette», 73, 1–2, pp. 7–25.
- Hautea Samantha, Perry Park, Bruno Takahashi, e Jing Zeng (2021), *Showing they care (or don't): Affective publics and ambivalent climate activism on TikTok*, in «Social Media + Society», 7, 2, pp. 1–14.
- Kitchin Rob, e Martin Dodge (2011), *Code/Space: Software and Everyday Life*, Cambridge, MIT Press.
- McIntyre Lee (2018), *Post-Truth*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Meek David (2012), *YouTube and social movements: A phenomenological analysis of participation, events and cyberspace*, in «Antipode», 44, 4, pp. 1429–1448.
- Nash Catherine (2000), *Performativity in practice: Some recent work in cultural geography*, in «Progress in Human Geography», 24, 4, pp. 653–664.
- Özkula Suay, Paul J. Reilly, e Jenny Hayes (2022), *Easy data, same old platforms? A systematic review of digital activism methodologies*, in «Information, Communication & Society», 26, 7, pp. 1470–1489.
- Papacharissi Zizi (2002), *The virtual sphere: The Internet as a public sphere*, in «New Media & Society», 4, 1, pp. 9–27.
- Pearce Warren, Sabine Niederer, Suay Özkula S. e Natalia Sánchez Querubín (2018), *The social media life of climate change: Platforms, publics, and future imaginaries*, in «WIREs Climate Change», 10, 2.
- Ryan Marie-Laure, Kenneth Foote, e Maoz Azaryahu (2016), *Narrating Space/Spatializing Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Thompson John B. (2005), *The new visibility*, in «Theory, Culture & Society», 22, 6, pp. 31–51.
- Uldam Julie (2016), *Corporate management of visibility and the fantasy of the post-political: Social media and surveillance*, in «New Media & Society», 18, 2, pp. 201–219.
- Uldam Julie (2018), *Social media visibility: Challenges to activism*, in «Media, Culture & Society», 40, 1, pp. 41–58.
- Van Laer Jeroen, Peter Van Aelst (2010), *Internet and social movement action repertoires*, in «Information, Communication & Society», 13, 8, pp. 1146–1171.
- Wellman Barry (2001), *Physical place and cyberspace: The rise of personalized networking*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 25, 227–252.
- Williams Hywel T. P., James R. McMurray, Tim Kurz T, e F. Hugo Lambert (2015), *Network analysis reveals open forums and echo chambers in social media discussions of climate change*, in «Global Environmental Change», 32, pp. 126–138.
- Wonneberger Anke, Lina Hellsten., e Sandra Jacobs (2021), *Hashtag activism and the configuration of counterpublics: Dutch animal welfare debates on Twitter*, in «Information, Communication & Society», 24, 12, pp. 1694–1711.
- Zook Matthew A., Martin Dodge, Yuko Aoyama, e Anthony M. Townsend (2004), *New Digital Geographies: Information, Communication, and Place* in Brunn Stanley D., Susan L. Cutter, JW Harrington (a cura di) *Geography and Technology*, Dordrecht, Springer, pp. 155–176.



# Le piattaforme *streaming* come ambienti mediali di sensibilizzazione al cambiamento climatico.

## Due narrazioni visuali a confronto

*All'interno dell'attuale contesto globale, il cambiamento climatico si configura sicuramente come una delle sfide più significative e complesse che il gruppo umano sta tentando di fronteggiare, richiedendo azioni transcalari riparative, previsionali e applicative tanto a livello ecologico, quanto politico e sociale. I media, in particolare i prodotti audiovisivi, grazie anche alla diffusione tramite piattaforme digitali di streaming, giocano un ruolo cruciale nei processi di sensibilizzazione e comunicazione. Questi strumenti, precedentemente accessibili solo in contesti specifici, svolgono oggi una funzione fondamentale nella traduzione culturale della complessità scientifica: attraverso l'uso dell'immagine, della testimonianza e delle emozioni, essi rendono tangibili fenomeni che spesso restano astratti o lontani dall'esperienza quotidiana. La presente ricerca esplora, dunque, il ruolo dei documentari sul cambiamento climatico come strumenti educativi e di mobilitazione sociale, concentrandosi su due casi studio emblematici: *Before the Flood* - Punto di non ritorno (2016) e *2040 - Salviamo il pianeta!* (2019). Tali documentari si muovono lungo due principali traiettorie contemporanee delle eco-narratives: quella catastrofica, che enfatizza la dimensione di crisi e di urgenza, e quella propositiva, che privilegia le soluzioni, l'adattamento e la speranza. Pur avendo approcci differenti offrono spunti di riflessione sulle sfide globali e locali, stimolando azioni politiche e individuali per contrastare la crisi climatica.*

### ***Streaming Platforms as Media Outlets for Raising Awareness of Climate Change. A Comparison of two Visual Narratives***

*In the current global context, climate change undoubtedly stands as one of the most significant and complex challenges humanity is attempting to address, requiring transcalar reparative, predictive, and applied actions at ecological, political, and social levels. Media, particularly audiovisual products, play a crucial role in awareness-raising and communication processes, especially with the widespread use of streaming digital platforms. These tools, previously accessible only in specific contexts, now perform an essential function in the cultural translation of scientific complexity: through the use of images, testimonies, and emotions, they make tangible phenomena that are often abstract or distant from everyday experience. This research thus explores the role of climate change documentaries as educational and social mobilization tools, focusing on two emblematic case studies: *Before the Flood* (2016) and *2040* (2019). These documentaries follow two major contemporary trajectories of eco-narratives: the catastrophic, which emphasizes crisis and urgency, and the solution-oriented, which privileges adaptation, feasible responses, and hope. Despite their differing approaches, both offer valuable insights into global and local challenges, fostering political and individual action aimed at addressing the climate crisis.*

**Parole chiave:** cambiamento climatico, documentari, piattaforme streaming, narrazioni, relazioni locale-globale

**Keywords:** climate change, documentaries, streaming platforms, storytelling, local-global relationships

Sara Nocco, Università Telematica Pegaso, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filosofici –sara.nocco@unipegaso.it

Gustavo D'Aversa, Università del Salento, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali – gustavo.daversa@unisalento.it

**Nota:** i paragrafi 1, 2 e il sottoparagrafo 3.3 vanno attribuiti a Sara Nocco; i sottoparagrafi paragrafi 3.1, 3.2 e il paragrafo 4 a Gustavo D'Aversa.

## 1. Introduzione

Il cambiamento climatico si è affermato come una delle sfide più complesse e pervasive del XXI secolo, capace di ridefinire le relazioni tra società,

ambiente e territorio. L'intensificarsi di eventi meteorologici estremi, la perdita di biodiversità, la perturbazione degli ecosistemi e l'alterazione dei cicli biogeochimici non rappresentano soltanto questioni ambientali, ma sono fenomeni che hanno ri-

cadute anche dal punto di vista sociale, politico e culturale, in grado di incidere sulle geografie materiali e simboliche del pianeta<sup>1</sup>. In tale contesto, la comprensione pubblica della crisi climatica non può prescindere dal ruolo dei media, che si pongono attualmente come spazi fondamentali di costruzione dell'immaginario e della consapevolezza ambientale (Hansen, 2009; Schäfer, 2015). Da questo punto di vista, il cambiamento climatico appare, dunque, anche come il prodotto delle narrazioni attraverso cui viene interpretato: le «geo-storie» dell'Antropocene attribuiscono significati, individuano cause e orientano soluzioni, configurandosi come dispositivi performativi che influenzano il modo in cui società e istituzioni agiscono nei confronti della crisi ambientale (Bonneuil, 2015).

Le piattaforme digitali di *streaming* – come Netflix, Disney+, Prime Video o altre realtà *on demand* – rappresentano spazi mediali all'interno dei quali, attraverso differenti forme di produzioni audiovisive (film, documentari etc.), le narrazioni sul cambiamento climatico vengono diffuse ed esperite. Questi *cyberspazi*, apparentemente smaterializzati<sup>2</sup>, possiedono una forte dimensione geografica: attraverso la circolazione globale di immagini e storie, contribuiscono a creare connessioni transcolari tra i territori e, in potenza, possono contribuire a ingenerare un senso di partecipazione planetaria. La mediatizzazione della crisi climatica, infatti, non agisce soltanto come strumento informativo, ma come dispositivo culturale capace di orientare comportamenti e percezioni dello spazio. Come sottolinea Tagliapietra, infatti, l'evento mediatizzato spinge chi guarda (che congiuntamente è anche interprete di ciò che sta guardando) a focalizzarsi, più che sulla concettualizzazione del fenomeno, su quello che sta accadendo; dal momento che «non può più conservare il vantaggio di posizione del suo distacco teoretico [...] viene letteralmente gettato al centro dell'evento, viene coinvolto nella tensione delle forze che istituiscono e dominano la realtà in questione che, tuttavia, ormai non sono più in grado, da sole, di giustificarla» (Tagliapietra, 2005, p. 8).

In questo quadro, il documentario ambientale assume un valore strategico. La sua natura ibrida, a metà tra resoconto giornalistico, testimonianza viva e narrazione estetica, lo rende un mezzo privilegiato di educazione ecologica e di spinta alla mobilitazione sociale (Marcus, 2016; Bieniek-Tobasco e altri, 2019; Rosyidin, Ayu e Kusumawardhana, 2022). Attraverso l'intreccio di linguaggi audiovisivi e scientifici, i documentari sul cambiamento climatico costruiscono mappe simboliche del rischio, dell'urgenza e della possibilità, traducendo

fenomeni complessi in «esperienze» accessibili al pubblico generalista. Quando diffusi tramite piattaforme di *streaming*, tali prodotti si collocano in un ecosistema comunicativo globale, dove la ricezione individuale si intreccia con processi collettivi di apprendimento e azione.

In tale contesto, dunque, la presente ricerca analizza il ruolo delle piattaforme di *streaming* come luoghi mediali di sensibilizzazione al cambiamento climatico, attraverso un confronto tra due documentari emblematici: *Before the Flood – Punto di non ritorno* (2016), diretto dal regista Fisher Stevens, prodotto e interpretato da Leonardo DiCaprio, distribuito da National Geographic e presente, al momento della scrittura dell'articolo, per la visualizzazione in *streaming* su cinque diverse piattaforme – incluso tra i contenuti in abbonamento su Disney+ e caricato da diversi utenti su YouTube (tanto nella versione integrale in lingua inglese, quanto in quella in italiano), è anche disponibile per l'acquisto o il noleggio su Prime Video, Apple TV e Rakuten TV (fino al 2020 è stato presente anche tra i contenuti di Netflix) – e *2040 – Salviamo il pianeta!* (2019), del regista e interprete Damon Gameau, presente tra i contenuti in abbonamento su Prime Video e disponibile per l'acquisto o il noleggio su Apple TV e Rakuten TV. Entrambi affrontano la questione climatica, ma da prospettive differenti: il primo adotta un approccio investigativo e si rivolge agli spettatori attraverso i toni dell'urgenza, evidenziando l'esigenza di rapide azioni a scala globale; al contrario, il secondo propone una visione propositiva e orientata al futuro, mettendo al centro il tema del contesto in cui vivono e vivranno le nuove generazioni, combinando testimonianze reali e possibili scenari futuri e ponendo l'accento sulle soluzioni locali e sulle buone pratiche già ad oggi esistenti.

Tali documentari, pertanto, sono stati presi in considerazione sulla base dei diversi elementi che li rappresentano: rilievo e caratteristiche dei personaggi; disponibilità su piattaforme di *streaming* internazionali che assicurano un'ampia diffusione agli stessi<sup>3</sup>; rilevanza tematica e contrasto narrativo. Entrambi, infatti, rappresentano tipologie distinte di *eco-documentary* e, grazie alla diffusione *online*, permettono di riflettere su alcune delle forme contemporanee di comunicazione ambientale.

L'obiettivo di questo lavoro di ricerca è, dunque, duplice: da un lato, esplorare le modalità con cui questi documentari rappresentano le geografie del cambiamento climatico e costruiscono narrazioni visuali di responsabilità ambientale; dall'altro, riflettere su come la loro diffusione digitale con-



tribuisca alla configurazione di uno spazio aperto di discussione globale, legato ai temi della salvaguardia ambientale, all'interno del quale le distanze geografiche si riducono e il coinvolgimento emotivo e cognitivo si amplifica. Attraverso un approccio qualitativo e comparativo<sup>4</sup>, la ricerca intende quindi indagare, da un lato, il potenziale dei prodotti audiovisivi in *streaming* come strumenti di *geographical awareness*, capaci di tradurre la crisi climatica in esperienza condivisa, promuovendo nuovi immaginari territoriali di sostenibilità e cooperazione, e al tempo stesso costruendo narrazioni geografiche sul cambiamento climatico; dall'altro, il ruolo delle piattaforme di *streaming* come mezzi di veicolazione di specifiche narrazioni sul cambiamento climatico. L'analisi è stata condotta attraverso una triangolazione di fonti (visione diretta dei docu-film, revisione della letteratura scientifica e raccolta di materiali complementari già esistenti – interviste ai registi, recensioni, siti web ufficiali, campagne di sensibilizzazione correlate ai documentari, etc.) ed è stata articolata su tre livelli principali:

a) analisi semiotico-discorsiva, che a sua volta ha previsto l'identificazione dei temi dominanti (crisi, responsabilità, emozioni prevalenti, chiamata all'azione); l'analisi dei codici visivi e verbali (colori, simboli, tono, retoriche narrative) e lo studio delle strategie comunicative (uso della voce narrante, testimoni, interviste, luoghi);

b) analisi spaziale e geografica, articolata attraverso la rilettura dei luoghi rappresentati (aree di crisi, soluzioni locali, connessioni transcolari), l'esame della costruzione visiva delle «geografie climatiche» (mappature, spostamenti, contrasti Nord/Sud presentati all'interno della narrazione dei due documentari); la valutazione del rapporto tra globale e locale come asse narrativo e politico;

c) analisi contestuale e mediale, realizzata attraverso lo studio della piattaforma di distribuzione (modalità di accesso, target, linguaggi promozionali); l'attenzione nei confronti delle dinamiche di fruizione (dal consumo individuale alla discussione collettiva *online*) e la lettura della funzione educativa e mobilitante dei documentari come strumenti di *public engagement*.

L'indagine si colloca nell'alveo tanto della geografia culturale dei media, quanto in quello della geopolitica critica, integrando prospettive di analisi semiotica, discorsiva, ecocritica e visuale. L'obiettivo, pertanto, non è verificare un'ipotesi causale, ma comprendere le modalità con cui le immagini, le parole e i dispositivi narrativi producono significati geografici e valori ecologici.

## 2. Geografia dei media e *cyberspace*: narrazioni ambientali e sensibilizzazione ecologica

Negli ultimi decenni, la riflessione geografica ha progressivamente esteso il proprio campo d'indagine alla dimensione mediale, riconoscendo nei media non solo strumenti di comunicazione, ma veri e propri agenti spaziali. La cosiddetta *media geography* (Falkheimer e Jansson, 2006; Adams, 2009) analizza come le pratiche di produzione, distribuzione e fruizione dei contenuti audiovisivi contribuiscano a modellare la percezione e la rappresentazione dello spazio. In questa prospettiva, i media non sono entità astratte o immateriali, ma influenzano i processi di territorializzazione: essi creano luoghi o li trasformano – non solo dal punto di vista pratico, ma anche percettivo –, strutturano relazioni e ingenerano mobilità.

In tale contesto, le piattaforme di *streaming* rappresentano una forma di spazialità mediale, definita da Couldry e McCarthy (2004) come *media space*: un ambito in cui le tecnologie digitali organizzano esperienze collettive e individuali di appartenenza e partecipazione. Lo spazio digitale, infatti, non elimina la dimensione geografica, ma la trasforma, producendo connessioni globali (Robertson, 1995; Walmsley, 2000) e nuove territorialità simboliche. In particolare, la circolazione globale di contenuti audiovisivi ambientali contribuisce alla costruzione di un immaginario climatico condiviso, dove luoghi più o meno lontani dai potenziali spettatori – ghiacciai, foreste, città costiere etc. – diventano parte di una narrazione comune, all'interno di un'interconnessione che non è più esclusivamente ecologica.

In tal senso, le piattaforme di *streaming* possono essere interpretate come spazi mediali, ovvero spazi relazionali in cui, pur mancando l'interazione diretta *online* tra gli utenti, è possibile l'incontro tra differenti scale geografiche e culturali. Questi spazi digitali favoriscono una fruizione transnazionale, ma anche esperienze localizzate di visione e riflessione, grazie alla possibilità di personalizzare tempi, lingue e contesti di consumo. Da un punto di vista geografico, la loro rilevanza risiede nella capacità di mediatizzare la crisi climatica in forme sensibili, rendendola visibile e comprensibile al di là dei confini fisici.

Entrando nel merito della rappresentazione del cambiamento climatico nei media, essa è da tempo oggetto di analisi interdisciplinare, in particolare nell'ambito della *climate communication* e delle *environmental humanities* (Schäfer e Schlichting, 2014; Hansen, 2011, 2015). Più nello specifico, i prodotti audiovisivi, con particolare riferimento ai docu-

mentari, svolgono una funzione cruciale nella traduzione culturale della complessità scientifica: attraverso l'uso dell'immagine, della testimonianza e delle emozioni, essi rendono tangibili fenomeni che spesso restano astratti o lontani dall'esperienza quotidiana.

Le *eco-narratives* contemporanee si muovono lungo due principali traiettorie: quella catastrofica, che enfatizza la dimensione di crisi e di urgenza, e quella propositiva, che privilegia le soluzioni, l'adattamento e la speranza (Nisbet, 2009; O'Neill e Nicholson-Cole, 2009). Entrambe le forme agiscono come dispositivi di sensibilizzazione, ma producono effetti emotivi e cognitivi differenti. La prima tende a mobilitare l'attenzione attraverso l'allarme e la denuncia; la seconda attraverso la partecipazione e la costruzione di immaginari positivi. Nel contesto della geografia culturale dei media, tali narrazioni assumono un valore territoriale: i luoghi rappresentati nei documentari non sono meri sfondi, ma spazi discorsivi in cui si articolano relazioni di potere, responsabilità e appartenenza.

La geografia del cambiamento climatico, dunque, non si esaurisce esclusivamente all'interno di analisi legate a dati climatici di tipo quantitativo e georeferenziati, ma include parimenti l'analisi qualitativa (che può riguardare, altresì, aspetti semiologici come simboli, significati ed emozioni, veicolate e/o implementate dai media e non solo) connessa a fattori sociali, economici e politici spazialmente definiti. Come sottolinea Schäfer (2015), la dimensione mediale del discorso climatico influenza la percezione dello spazio globale e le forme di *agency* che ne derivano.

Il ruolo delle piattaforme digitali, inoltre, rafforza la componente partecipativa delle narrazioni ambientali. L'accesso immediato e personalizzato ai contenuti permette una democratizzazione della consapevolezza ecologica, facilitando la formazione di comunità virtuali e la circolazione di discorsi climatici oltre i confini di queste piattaforme e, parimenti, di quelli tradizionali della comunicazione scientifica. In questa prospettiva, dunque, le piattaforme di *streaming* si configurano come veri e propri ecosistemi comunicativi, dove le immagini del cambiamento climatico diventano strumenti di educazione, riflessione e mobilitazione politica. In questo senso, esse rappresentano nuove forme di spazio pubblico digitale, dove la visione individuale si intreccia con pratiche collettive di riflessione, discussione e apprendimento. Queste piattaforme agiscono come spazi globali: globali nella distribuzione e nel linguaggio, locali nella ricezione e nell'interpretazione. Lo stesso contenuto può generare letture differenti a seconda dei contesti geogra-

fici, socioculturali e linguistici di fruizione, ma resta un punto di contatto simbolico che unisce comunità distanti attraverso un discorso ambientale condiviso (Robertson, 1995; Jansson, 2013). In tal modo, il luogo della visione diventa parte integrante del messaggio: la casa, la scuola, la *community* diventano *micro-arene* della cittadinanza ecologica, dove l'incontro con le immagini del pianeta produce consapevolezza, discussione e, in alcuni casi, azione. La piattaforma non è dunque un semplice supporto tecnologico, ma un ambiente esperienziale che media la percezione dello spazio e dell'alterità ambientale.

Del resto, il rapporto tra media, ambiente e cittadinanza ha portato a un ripensamento del concetto di spazio pubblico. In un'epoca segnata dalla crisi climatica e dalla crescente interconnessione digitale, l'informazione ambientale non circola più soltanto nei luoghi tradizionali del dibattito politico o scientifico, ma anche nei nuovi spazi e luoghi mediali partecipativi (Couldry, 2012). Questi ambienti digitali – piattaforme *social*, siti/app di *streaming*, forum, circuiti educativi *online*, – generano uno «spazio pubblico ambientale» (Hansen, 2011, 2015; Pezzullo e Cox, 2025), dove cittadini, esperti e istituzioni negoziano significati, responsabilità e possibili soluzioni.

All'interno di questo spazio ibrido, le narrazioni audiovisive svolgono un ruolo decisivo nel trasformare la conoscenza scientifica in esperienza sensibile e condivisa. I documentari ambientali si configurano, in questa prospettiva, come strumenti di mediazione cognitiva e affettiva: attraverso il linguaggio visivo, rendono tangibili processi climatici globali, stimolando empatia e coinvolgimento (Ivakhiv, 2013). In altre parole, puntano sulle cosiddette reazioni «vicarie» (Léger-Goodes e altri 2022; Nocco e Rinella, 2025), trovano ossia un aggancio in quelle che Albrecht (2011) ha definito «emozioni psicoterratiche» – forme di risposta emotiva alla percezione del cambiamento climatico e ai modi in cui esso viene narrato – connettendo in tal modo la sfera psicologica individuale e il potenziale di azione alla sostenibilità ecologica. Essi non si limitano a rappresentare la crisi, ma invitano alla riflessione e all'azione, costruendo forme di partecipazione ecologica che si radicano nelle emozioni e nella responsabilità collettiva.

In tale dimensione, richiamare il concetto di *narrative transportation* (Merry e Payne, 2025) risulta particolarmente utile, in quanto consente di comprendere in modo più preciso i meccanismi attraverso cui i prodotti audiovisivi incidono sugli atteggiamenti del pubblico: l'immersione narrativa non si limita a generare coinvolgimento emotivo, ma ri-



duce la contro-argomentazione e favorisce l'identificazione con il racconto, aumentando così la probabilità che il messaggio venga interiorizzato e tradotto in orientamenti ambientalmente sostenibili.

Dal punto di vista educativo, inoltre, il documentario in *streaming*, rappresenta un dispositivo formativo diffuso (Rosyidin, Ayu e Kusumawardhana, 2022; Bendl, 2023). La sua accessibilità transnazionale, unita alla possibilità di visione individuale e condivisa, consente di raggiungere pubblici eterogenei, favorendo un apprendimento non formale e situato. Questo tipo di fruizione promuove la *eco-literacy*, ovvero la capacità di comprendere le relazioni ecologiche e le conseguenze spaziali delle proprie azioni (Clavin, 2023).

Nel caso specifico, prodotti come *Before the Flood* e *2040* operano come attori culturali nella costruzione di una cittadinanza climatica: il primo attraverso la denuncia e la visibilità delle disuguaglianze ambientali globali; il secondo proponendo una visione trasformativa e pedagogica basata su «pratiche di speranza». Entrambi, distribuiti su piattaforme di *streaming*, partecipano alla formazione di un immaginario planetario condiviso, in cui lo spettatore è al tempo stesso destinatario e agente del cambiamento.

### 3. Analisi dei casi di studio

#### 3.1. *Before the Flood* – Punto di non ritorno (2016)

Diretto da Fisher Stevens, *Before the Flood* (96 min.), che annovera tra i propri produttori l'*eco-celebrità* Leonardo DiCaprio e tra i produttori esecutivi il regista Martin Scorsese, rappresenta una delle narrazioni più emblematiche della comunicazione climatica di stampo catastrofico e globale. Il film segue il noto attore DiCaprio in un viaggio attraverso diversi luoghi del pianeta – dalla Groenlandia all'Indonesia, dall'India agli Stati Uniti – in un percorso di scoperta e testimonianza che combina scienza, politica e attivismo. Il documentario si apre (e si chiude) con il celebre trittico di Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie*, un'opera legata ai ricordi di infanzia del protagonista, il cui significato all'interno della narrazione filmica viene esteso all'impatto delle pratiche antropiche sull'ambiente. A queste prime immagini ne seguono altre legate strettamente all'immaginario sul cambiamento climatico (camini industriali, ghiacciai che si sciogliono etc.), il cui impatto viene accentuato attraverso le voci fuoricampo di diversi cronisti, le quali descrivono dati e fenomeni legati al riscaldamento globale. Le scene della catastrofe vengono interrotte

dal primo incontro di DiCaprio, quello con l'allora Segretario generale delle Nazioni Unite Ban Ki-Moon, che sancisce di fatto l'apertura del cerchio narrativo che si chiuderà nello stesso luogo alla fine del documentario. Nel 2014, nella sala dell'assemblea generale dell'ONU (New York), infatti, l'attore viene insignito della nomina a «messenger di pace» delle Nazioni Unite contro i cambiamenti climatici e, in quella stessa sala, nel 2016, in occasione dell'apertura alla firma dell'Accordo di Parigi, terrà il discorso con il quale si chiude il docu-film. Questi due momenti, assieme alla tappa legata alla COP21 – tenutasi a Parigi nel 2015 –, ad alcune delle interviste condotte dall'attore nel corso del documentario (Barack Obama, Papa Francesco etc.) e a specifiche scene legate a personaggi politici statunitensi, mettono in luce un elemento interessante: la volontà di attenzionare non solo i dati, i fenomeni e le ricadute della crisi climatica, ma anche il panorama politico legato a questo tema.

Dal punto di vista geografico, tale documentario costruisce una sorta di cartografia visuale della crisi climatica, in cui il viaggio funge da dispositivo narrativo per connettere luoghi distanti in un'unica trama di interdipendenze. Le immagini satellitari, i panorami devastati dalla deforestazione o dallo scioglimento dei ghiacci e i volti delle popolazioni colpite, delineano una geografia del rischio che travalica i confini nazionali. La dimensione spaziale, così come rappresentata, si carica di un significato morale: ogni luogo diventa prova tangibile dell'impatto umano sull'ambiente.

Sul piano comunicativo, *Before the Flood* adotta una retorica della testimonianza e dell'urgenza all'interno della quale il ruolo di DiCaprio è centrale: in quanto figura pubblica riconosciuta, egli funge da intermediario tra il sapere scientifico e il grande pubblico, conferendo al discorso ambientale una forte visibilità mediatica. Questa scelta rientra nella logica del *celebrity activism* (Boykoff e Goodman, 2009; Doyle, Farrell e Goodman, 2017), che utilizza la notorietà come leva per amplificare il messaggio.

L'estetica del documentario si fonda su un linguaggio visivo, realistico e immersivo: la colonna sonora e la fotografia ad alto contrasto contribuiscono a creare un'atmosfera di urgenza e inquietudine. Tale impostazione, tuttavia, non è puramente allarmistica: il film si conclude con un appello alla responsabilità politica e individuale, proponendo un modello di cittadinanza ecologica globale.

Un contesto narrativo, dunque, che consente a *Before the Flood* di attivare le emozioni *psicoterratiche* legate alla percezione della perdita ambientale e della vulnerabilità planetaria: chi guarda sperimenta

ta sentimenti di solastalgia, inquietudine e senso di impotenza, che in assenza del messaggio finale, inhibirebbero l'azione, mentre in tal modo costituiscono la premessa per un potenziale risveglio della coscienza ecologica; al tempo stesso, esso si inserisce in quel quadro di narrazioni della catastrofe che, secondo Bulfin (2017), rendono culturalmente percepibile la crisi climatica, traducendola in una condizione umana immediata, emotivamente intensa e storicamente condivisa. La rappresentazione della distruzione e del rischio agisce, così, come dispositivo di «shock emotivo», mentre il messaggio finale apre un ventaglio di possibilità attraverso cui ogni individuo può agire singolarmente e collettivamente. Elemento quest'ultimo non necessariamente scontato, in quanto, come sottolineato da Sakkellari (2014), il ricorso a rappresentazioni catastrofiche e al *fear framing*, ampiamente utilizzato nella comunicazione climatica, produce effetti ambivalenti: se da un lato, aumenta la percezione del rischio; dall'altro, difficilmente genera un coinvolgimento duraturo e può favorire disimpegno o resistenza. Si tratta di un fenomeno che segnala come la dimensione affettiva sia centrale, ma non automaticamente trasformativa.

In definitiva, *Before the Flood* si configura come una narrazione indubbiamente *top-down* della crisi climatica: il discorso parte dall'alto (scienziati, esperti, figure istituzionali) e si rivolge a un pubblico internazionale attraverso una prospettiva universalizzante. La sua forza risiede nella capacità di rendere visibile la scala planetaria del problema; il suo limite, nella difficoltà di rappresentare le specificità locali e le esperienze quotidiane del cambiamento climatico, nonché nell'assenza di problematizzazione della struttura economica che ha prodotto la crisi. Il capitalismo, infatti, compare solo in forma indiretta o attenuata, attraverso riferimenti alle industrie fossili, agli interessi economici o ai consumi occidentali, ma non viene tematizzato come sistema. Ne deriva una discontinuità tra la scala sistemica del problema e la scala limitata delle soluzioni proposte: una tensione che rischia di tradursi in una forma di *eco-opportunismo* moderato, in cui la gravità della crisi è riconosciuta, ma neutralizzata da una risposta blandamente riformista e individualizzata che ne limita la portata trasformativa (Truscillo, 2018).

### 3.2. 2040 - Salviamo il pianeta! (2019)

Diretto e interpretato da Damon Gameau, *2040* (92 min.) propone un approccio radicalmente diverso rispetto a *Before the Flood*, orientato verso la speranza e la trasformazione positiva. Il film nasce

come una lettera del regista (che è anche l'interprete principale del docu-film) indirizzata alla figlia, immaginando il mondo che potrebbe esistere nel 2040 se venissero applicate immediatamente le soluzioni già disponibili per contrastare la crisi climatica (energie rinnovabili, istruzione femminile, permacultura marina, agricoltura rigenerativa, elettrificazione dei trasporti con particolare attenzione al trasporto pubblico e ai veicoli a guida autonoma, economia circolare).

Da un punto di vista narrativo, il documentario adotta una struttura pedagogica e propositiva, che intreccia testimonianze, animazioni, interviste<sup>4</sup> e ricostruzioni futuristiche. L'estetica luminosa, la grafica colorata e l'uso di un linguaggio accessibile mirano a trasmettere un messaggio di fiducia e possibilità, contrapponendosi alle retoriche della catastrofe tipiche dei documentari tradizionali.

Sul piano geografico, il film mette in luce la dimensione globale delle soluzioni climatiche. Le esperienze virtuose raccontate provengono da contesti differenti – Bangladesh, Svezia, Australia, Stati Uniti, Africa Orientale –, ma vengono presentate come tasselli di un mosaico comune. L'obiettivo non è mostrare la scala della crisi, bensì la pluralità dei luoghi del cambiamento, sottolineando che l'azione locale può generare impatti globali.

In termini comunicativi, *2040* costruisce un immaginario partecipativo e inclusivo. La narrazione diretta del regista, che si rivolge costantemente al pubblico e alla figlia, crea una relazione empatica e intima, stimolando l'identificazione. Il documentario, inoltre, a cui è seguita anche la pubblicazione di un *e-book* dal titolo *2040: A Handbook for the Regeneration* (Gameau, 2019)<sup>5</sup>, è parte del progetto *The Regenerators*, una piattaforma interattiva creata da Regen Studios, «una società di produzione cinematografica e d'impatto con sede in Australia, dedicata alla produzione e all'amplificazione di contenuti per lo schermo che informano, ispirano e attivano il pubblico», che offre materiali educativi e opportunità di attivismo: un esempio di estensione transmediale del messaggio ecologico<sup>6</sup>.

L'estetica della speranza, centrale nel film, contribuisce a ridefinire la percezione dello spazio ambientale come campo di possibilità, non solo di minaccia; il sentimento dominante non è la *solastalgia* o una delle altre *emozioni psicoterratiche* negative (Albrecht, 2011; Innocenti, 2022), bensì una forma di desiderio di rigenerazione, che traduce l'angoscia per la crisi in una sorta di immaginazione progettuale verso nuovi e più sostenibili scenari. In questo caso, il coinvolgimento narrativo si attiva attraverso l'identificazione empatica e la proiezione in futuri desiderabili, facilitando – in termini di *narrati-*



ve transportation – l’adesione a visioni maggiormente sostenibili in termini ambientali (Merry e Payne, 2025). *2040* stimola, quindi, una risposta emotiva orientata alla speranza e alla possibilità, trasformando l’ansia ecologica in energia propositiva e senso di appartenenza planetaria. In questo senso, il documentario propone una visione *geo-pedagogica* del cambiamento climatico: lo spettatore è invitato a riconoscersi come attore di un futuro collettivo e sostenibile. Ulteriore elemento di rimarco, che distanzia tale documentario da altre narrazioni eco-opportunistiche e anti-catastrofiste (Truscello, 2018), riguarda l’introduzione di elementi di critica al paradigma economico dominante, in particolare attraverso il riferimento esplicito alla teoria della *doughnut economics* sviluppata da Kate Raworth (2012, 2017; cfr. nota 1). Elemento che mette in luce, almeno parzialmente, il carattere sistemico della crisi ecologica e della necessità di ripensare i modelli economici oltre la logica della crescita illimitata. Tuttavia, tale apertura non viene sviluppata fino a una piena problematizzazione delle strutture di potere e delle dinamiche del capitalismo globale. Il riferimento alla *doughnut economics* resta, infatti, integrato in una narrazione complessivamente orientata all’ottimismo, alla praticabilità e alla compatibilità con assetti esistenti, senza assumere una valenza esplicitamente conflittuale o trasformativa.

Il documentario privilegia un repertorio di soluzioni basato su innovazione tecnologica, iniziativa locale e cambiamenti comportamentali, mantenendo una forte enfasi sull’azione individuale e sulla possibilità di un cambiamento graduale. Da questo punto di vista, *2040* rappresenta un esempio di integrazione non sviluppata della critica sistemica, la

quale viene introdotta, ma al tempo stesso assorbita e neutralizzata all’interno di una narrazione rassicurante.

### 3.3. Le due retoriche della sensibilizzazione: confronto critico tra urgenza e speranza

Il confronto tra *Before the Flood* e *2040* evidenzia due paradigmi narrativi complementari, riconducibili a due distinte geografie della rappresentazione ambientale (tab. 1). Queste due narrazioni delineano una tensione fondamentale nella comunicazione climatica contemporanea: da un lato, la necessità di visualizzare il rischio globale e la dimensione di responsabilità nei confronti della crisi ambientale; dall’altro, quella di stimolare l’azione attraverso uno sforzo, anche immaginifico, nei confronti di un futuro non necessariamente catastrofico, ma realizzato attraverso una presa di coscienza, anche materiale, in grado di cambiare una deriva che, ad oggi, sembra quasi inevitabile. Entrambe le strategie producono geografie simboliche: *Before the Flood* costruisce una «mappa della colpa e dell’urgenza», mentre *2040* disegna una «mappa della possibilità e della cura».

In tal senso, i due documentari incarnano forme complementari di cittadinanza ecologica – la prima basata sulla consapevolezza critica; la seconda sulla speranza attiva –, nel mentre congiuntamente contribuiscono a popolare lo spazio pubblico ambientale con immagini, voci e storie che stimolano non solo la conoscenza, ma anche l’empatia e la responsabilità verso il pianeta. In entrambi i casi, le emozioni *psicoterratiche* provate dagli spettatori agiscono come dispositivi di mediazione tra la rappresen-



Fig. 1. Locandine cinematografiche dei due documentari analizzati

Tab. 1. Comparazione analitica dei due casi di studio.

| Titolo               | Before the Flood                           | 2040                                                    |
|----------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Tono narrativo       | Allarmistico, testimoniale, politico       | Costruttivo, ottimistico, educativo                     |
| Scala geografica     | Globale e macro-territoriale               | Glocale e comunitaria                                   |
| Protagonismo         | Figura celebrità-mediatore (DiCaprio)      | Figura genitoriale-pedagogica (Gameau)                  |
| Obiettivo principale | Sensibilizzare sull'urgenza dell'azione    | Mostrare la praticabilità delle soluzioni già esistenti |
| Spazio rappresentato | Luoghi del disastro, frontiere della crisi | «Luoghi della speranza» e dell'innovazione              |
| Effetto sul pubblico | Shock cognitivo ed emotivo                 | Coinvolgimento empatico e proattivo                     |

Fonte: elaborazione degli autori

tazione audiovisiva e l'esperienza soggettiva degli stessi, rendendo la visione un atto di partecipazione emotiva.

Il confronto tra i due documentari mostra, dunque, come la comunicazione climatica si muova lungo un *continuum* che va dall'urgenza catastrofica alla speranza trasformativa. Un contesto all'interno del quale le emozioni *psicoterratiche* assumono un ruolo centrale: dalla solastalgia al desiderio rigenerativo, le reazioni affettive dello spettatore delineano due forme di risposta *psicoterritoriale* al mutamento climatico, entrambe funzionali alla costruzione di consapevolezza e partecipazione ecologica.

In entrambi i casi, la capacità di coinvolgere lo spettatore attraverso il racconto si configura come elemento chiave. *Before the Flood* utilizza la retorica della crisi globale: attraverso l'impatto emotivo delle immagini e la testimonianza diretta, costruisce una geografia del disastro e della colpa. Il film punta a un effetto di *shock* cognitivo, volto a mobilitare la responsabilità individuale e politica. *2040*, invece, adotta una retorica costruttiva e pedagogica, orientata verso la progettualità e la partecipazione. La speranza non è rappresentata come ingenuo ottimismo, ma come strategia narrativa capace di rendere il cambiamento desiderabile e attuabile. In questo senso, *2040* può essere interpretato come una risposta critica alle narrazioni catastrofiste, proponendo un immaginario alternativo in cui la crisi non è solo collasso, ma anche opportunità di trasformazione socio-ecologica, in linea con le più recenti riflessioni sugli immaginari della transizione e dell'innovazione ambientale. Differenze, quelle appena delineate, rimarcate anche dallo stile adottato per la realizzazione delle locandine dei due documentari (Fig. 1).

Queste due modalità, pur divergenti, svolgono entrambe una funzione educativa: la prima stimola la consapevolezza del rischio e la necessità dell'azione; la seconda propone visioni e pratiche di futuro sostenibile. Tuttavia, in entrambi i casi emer-

ge la difficoltà di articolare una narrazione capace di coniugare efficacemente la rappresentazione della crisi con la proposta di trasformazioni sistemiche. Da un punto di vista geografico, dunque, potremmo definirle due forme complementari di «cartografie emotive del clima»: l'una volta a mappare la paura e la vulnerabilità, mentre l'altra la possibilità e la resilienza.

#### 4. Conclusioni

L'analisi comparativa dei due documentari consente di riflettere sul ruolo delle piattaforme di *streaming* come spazi mediali di costruzione dell'immaginario e della consapevolezza ambientale. Questi prodotti audiovisivi, infatti, non sono semplicemente veicoli di informazione, ma strumenti di produzione culturale che plasmano l'immaginario geografico del cambiamento climatico. In entrambi i casi, il film documentario diventa un dispositivo di territorializzazione simbolica: attraverso le immagini e le narrazioni, il pianeta è reinterpretato come luogo condiviso di crisi e possibilità, in cui i confini tra locale e globale si dissolvono per lasciare spazio a una percezione interconnessa dell'ecosistema terrestre.

Il confronto tra gli stessi ha evidenziato la coesistenza di due strategie discorsive e visive complementari: retorica dell'urgenza, centrata sulla rappresentazione del rischio e della crisi globale, e retorica della speranza, incentrata sulle soluzioni e sulla capacità umana di rigenerazione. Entrambe le prospettive, pur con toni differenti, concorrono alla formazione di una cittadinanza ecologica consapevole, dove la conoscenza del rischio si intreccia alla responsabilità e alla speranza.

Le due opere dimostrano che la rappresentazione visuale del cambiamento climatico non si limita a descrivere il mondo, ma contribuisce a produrre spazi di cittadinanza ecologica, rendendo al con-



tempo evidente come i prodotti audiovisivi non siano meri strumenti di divulgazione, ma veri e propri agenti spaziali e culturali, capaci di modellare l'immaginario collettivo e di ridefinire il rapporto tra società, ambiente e territorio. Attraverso le piattaforme digitali, queste «narrazioni geologiche» del presente (Bonneuil, 2015) entrano nella quotidianità degli spettatori, rendendo visibili le trasformazioni profonde del sistema Terra e il ruolo dell'azione umana, stimolando contestualmente processi di *eco-literacy* e di partecipazione simbolica alla cura del pianeta. Il documentario diventa così uno strumento di apprendimento informale che intreccia emozione e conoscenza, etica e geografia, invitando lo spettatore a riconoscersi come parte di un ecosistema globale.

L'educazione ambientale mediata dalle immagini<sup>7</sup> trova qui una dimensione spaziale precisa: il *media space* e i *media place* del digitale si configurano come ambiente di apprendimento distribuito, dove l'esperienza visiva favorisce l'interiorizzazione di valori ecologici. Tale processo contribuisce alla costruzione di un senso di appartenenza planetaria, componente essenziale della sostenibilità (Puttilli, 2019). Effettivamente, in tale contesto, i concetti di *media space* e *media place* si configurano come estremamente rilevanti e divengono uno strumento fondamentale all'interno dell'analisi della comunicazione ambientale contemporanea: i media digitali non sono più solo veicoli di contenuti, ma ambienti esperienziali in cui si costruiscono identità, appartenenze e relazioni spaziali. In questo senso, i prodotti audiovisivi in *streaming* non si limitano a raccontare il cambiamento climatico, ma lo situano nello spazio e nel vissuto umano, trasformando lo spettatore in parte attiva di un racconto planetario condiviso.

Infine, i due documentari rivelano il potenziale della geografia visuale come strumento di indagine della crisi climatica. Le immagini, più delle parole, traducono la complessità del fenomeno in forme percepibili e affettivamente significative.

In definitiva, come già evidenziato, *Before the Flood* e *2040* mostrano indubbiamente due modalità opposte di rappresentare il mondo (l'una come spazio di perdita; l'altra come spazio di rigenerazione), ma entrambe mettono in atto una riconfigurazione dell'immaginario geografico, proponendo una visione del pianeta come entità viva, interdipendente e vulnerabile. Pur collocandosi su poli differenti del *continuum* tra catastrofismo e speranza, condividono infatti la capacità di tradurre il cambiamento climatico in una forma narrativa esperibile, emotivamente significativa e socialmente comunicabile, la quale contribuisce a rendere percepibile la «nuova condizione umana» (Bulfin, 2017) prodotta dal mu-

tamento ambientale globale. Questa duplicità riflette tensioni più ampie, proprie del discorso sull'Antropocene, in cui si confrontano narrazioni della crisi e narrazioni della trasformazione: da un lato, la rappresentazione catastrofica del collasso ecologico; dall'altro, la costruzione di immaginari rigenerativi e post-catastrofici. In tal senso, i documentari analizzati possono essere letti come espressioni mediali di questo passaggio, contribuendo a ridefinire il rapporto tra conoscenza scientifica, immaginario culturale e azione politica.

Dal punto di vista metodologico, l'approccio comparativo adottato ha permesso di evidenziare come la rappresentazione visiva del cambiamento climatico produca geografie emotive e discorsive, che orientano la percezione pubblica e l'azione sociale. In tale contesto, le piattaforme di *streaming* emergono come spazi globali di apprendimento e partecipazione, nei quali la dimensione tecnologica si intreccia con quella geografica. La visione individuale, resa possibile dall'accesso digitale, si traduce in esperienze collettive di riflessione e mobilitazione, contribuendo alla costruzione di uno spazio pubblico ambientale diffuso e interconnesso, nel quale i documentari analizzati si configurano come narrazioni visuali del mondo in cambiamento, capaci di veicolare non solo informazioni scientifiche, ma anche emozioni, valori e visioni del futuro. Tali piattaforme si affermano, dunque, come veri e propri spazi di mediazione ecologica, in cui la conoscenza scientifica incontra la sensibilità estetica e dove la narrazione visiva contribuisce a tradurre il cambiamento climatico in esperienza condivisa e responsabilità collettiva.

In prospettiva futura, tale ricerca potrebbe essere sviluppata ulteriormente al fine di indagare più in profondità la ricezione dei pubblici digitali e le metriche di interazione (commenti, condivisioni, visualizzazioni), per comprendere come i messaggi visivi si traducano in pratiche ecologiche concrete, così come la funzione delle piattaforme di *streaming* nella selezione, produzione, distribuzione e monetizzazione dei contenuti audiovisivi. Nel ruolo di distributori, infatti, tali piattaforme esercitano un potere di selezione e visibilità – spesso mediato da logiche algoritmiche – che contribuisce a costruire gerarchie di attenzione; nella funzione di produttori, esse incidono direttamente sulle scelte narrative, sui formati e sui *frame* attraverso cui il cambiamento climatico viene rappresentato. Nel caso dei documentari ambientali, tale distinzione implica che i contenuti semplicemente distribuiti e quelli commissionati o prodotti dalle piattaforme possano rispondere a logiche differenti, sia in termini di costruzione narrativa sia di posizionamento all'in-

terno dei cataloghi. In questo senso, le piattaforme non si limitano a veicolare narrazioni preesistenti, ma partecipano attivamente alla loro configurazione e diffusione, contribuendo a definire l'orizzonte di visibilità e di intelligibilità della crisi climatica. Più in generale, una delle sfide future per la geografia consisterà certamente nel continuare a interrogare questi spazi – ibridi, transcolari e partecipativi – per comprendere come la cultura digitale stia ridisegnando le mappe simboliche del pianeta e le forme del nostro abitare la Terra.

## Riferimenti bibliografici

- Adams Paul C. (2009), *Geographies of Media and Communication: A Critical Introduction*, Chichester (UK), Wiley-Blackwell.
- Albanese Valentina (2019), *Web semantico e Sentiment Analysis per indagare l'immagine territoriale. Aggiornamenti sul caso salentino*, in «Documenti Geografici», 2, pp. 39-66.
- Albanese Valentina e Teresa Graziano (2020), *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, Bologna, Bononia University Press.
- Albrecht Glenn (2011), *Chronic Environmental Change: Emerging 'Psycho-Terratic' Syndromes*, in Inka Weissbecker (a cura di), *Climate Change and Human Well-Being: Global Challenges and Opportunities*, New York, Springer, pp. 43-56.
- Bendl Tomáš (2023), *Storytelling within Documentaries as a Tool for Teaching Climate Change Impacts*, in «The Geography Teacher», 20, 3, pp. 136-140.
- Bieniek-Tobasco Ashley, Sabrina McCormick, Rajiv N. Rimal, Cherise B. Harrington, Madelyn Shafer e Hina Shaikh (2019), *Communicating Climate Change Through Documentary Film: Imagery, Emotion, and Efficacy*, in «Climatic Change», 154, pp. 1-18.
- Bonneuil Christophe (2015), *The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene*, in Clive Hamilton, François Gemenne e Christophe Bonneuil (a cura di), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking Modernity in a New Epoch*, Londra, Routledge, pp. 17-31.
- Boos Tobias (2017), *Inhabiting Cyberspace and Emerging Cyberplaces. Geographies of Media*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Boykoff Maxwell T. e Michael K. Goodman (2009), *Conspicuous redemption? Reflections on the promises and perils of the 'celebritization' of climate change*, in «Geoforum», 40, 3, pp. 395-406.
- Bulfin Ailise (2017), *Popular Culture and the New Human Condition: Catastrophe Narratives and Climate Change*, in «Global and Planetary Change», 156, pp. 140-146.
- Clavin Alma (2023), *Ecological Literacy*, in Filomena Maggino (a cura di), *Encyclopedia of Quality of Life and Well-Being Research*, Cham, Springer.
- Cristante Stefano (2005), *Media Philosophy. Interpretare la comunicazione-mondo*, Napoli, Liguori Editore.
- Couldry Nick (2012), *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*, Londra, Polity Press.
- Couldry Nick e Anna McCarthy (a cura di) (2004), *MediaSpace: Place, Scale and Culture in a Media Age*, Londra, Routledge.
- Devriendt Lomme, Ben Derudder e Frank Witlox (2008), *Cyberplace and Cyberspace: Two Approaches to Analyzing Digital Inter-city Linkages*, in «Journal of Urban Technology», 15, 2, pp. 5-32.
- Doyle Julie, Nathan Farrell e Michael K. Goodman (2017), *Celebrities and Climate Change*, in «Oxford Research Encyclopedia of Climate Science», pp. 1-27.
- Gameau Damon (2019), *2040: A Handbook for the Regeneration*, Macmillan Australia.
- Falkheimer Jesper e André Jansson (a cura di) (2006), *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*, Göteborg, Nordicom.
- Hansen Anders (2009), *Media and environmental change*, in «Media Development», 56, 2, pp. 3-8.
- Hansen Anders (2011), *Communication, Media and Environment: Towards Reconnecting Research on the Production, Content and Social Implications of Environmental Communication*, «International Communication Gazette», 73(1-2), pp. 7-25.
- Hansen Anders (2015), *Communication, Media and the Social Construction of the Environment*, in Hansen Anders (a cura di), *The Routledge Handbook of Environment and Communication*, Londra, Routledge, pp. 46-58.
- Innocenti Matteo (2022), *Ecoansia. Cambiamenti climatici tra attivismo e paura*, Trento, Erickson.
- Ivakhiv Adrian J. (2013), *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Jansson André (2013), *Mediatization and Social Space: Reconstructing Mediatization for the Transmedia Age*, in «Communication Theory», 23, 3, pp. 279-296.
- Léger-Goodes Terra, Catherine Malboeuf-Hurtubise, Trinity Mastine, Mélissa Gagnéux, Pier-Olivier Paradis e Chantal Camden (2022), *Eco-Anxiety in Children: A Scoping Review of the Mental Health Impacts of the Awareness of Climate Change*, in «Frontiers in Psychology», 13, p. 872544.
- Marcus Daniel (2016), *Documentary and Video Activism*, in Marcus Daniel, Selmin Kara (a cura di), *Contemporary documentary*, Londra, Routledge, pp. 187-201.
- Meek David (2012), *YouTube and Social Movements: A Phenomenological Analysis of Participation, Events and Cyberplace*, in «Antipode», 44, 4, pp. 1429-1448.
- Merry Melissa K. e Rodger A. Payne (2025), *Narrative Transportation and the Persuasive Power of the Film Don't Look Up*, in «Politics & Policy», 53, e70014.
- Nisbet Matthew C. (2009), *Communicating Climate Change: Why Frames Matter for Public Engagement*, in «Environment: Science and Policy for Sustainable Development», 51, 2, pp. 12-23.
- Nocco Sara, Rinella Antonella (2025), *Emozioni e fumetti per piccoli eco-gesti perfetti. Educazione geografica alla sostenibilità nella scuola primaria con vignette e balloon*, Bari, WIP Edizioni.
- O'Neill Saffron J. e Sophie Nicholson-Cole (2009), *'Fear Won't Do It': Promoting Positive Engagement with Climate Change Through Visual and Iconic Representations*, in «Science Communication», 30, 3, pp. 355-379.
- O'Neill Saffron J., Maxwell Boykoff, Simon Niemeyer e Sophie A. Day (2013), *On the Use of Imagery for Climate Change Engagement*, in «Global Environmental Change», 23, 2, pp. 413-421.
- Pezzullo Phaedra C. e Robert Cox (2025), *Environmental Communication and the Public Sphere*, Londra, Sage Publications.
- Puttilli Matteo (2019), *Educare geograficamente all'Antropocene. Una proposta di agenda a partire dalla Carta Internazionale sull'Educazione Geografica*, in Cristiano Giorda (a cura di), *Geografia e Antropocene. Uomo, ambiente, educazione*, Roma, Carrocci Editore, pp. 61-70.
- Raworth Kate (2012), *A Safe and Just Space for Humanity, Can We Live Within the Doughnut?*, Oxfam Discussion Paper.
- Raworth Kate (2017), *L'economia della ciambella. Sette mosse per pensare come un'economista del XXI secolo*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Robertson Roland (1995), *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (a cura di), *Global Modernities*, Sage, pp. 25-44.
- Rockström Johan, Will Steffen, Kevin Noone, Asa Persson, F. Stuart Chapin III, Eric F. Lambin, Timothy M. Lenton, Marten Scheffer, Carl Folke, Hans Joachim Schellnhuber, Björn Nykvist, Cynthia A. de Wit, Terry Hughes, Sander van der



- Leeuw, Henning Rodhe, Sverker Sörlin, Peter K. Snyder, Robert Costanza, Uno Svedin, Malin Falkenmark, Louise Karlberg, Robert W. Corell, Victoria J. Fabry, James Hansen, Brian Walker, Diana Liverman, Katherine Richardson, Paul Crutzen e Jonathan A. Foley (2009a), *A Safe Operating Space for Humanity*, «Nature», 461, pp. 472-475.
- Rockström Johan, Will Steffen, Kevin Noone, Åsa Persson, F. Stuart Chapin III, Eric F. Lambin, Timothy M. Lenton, Marten Scheffer, Carl Folke, Hans Joachim Schellnhuber, Björn Nykvist, Cynthia A. de Wit, Terry Hughes, Sander van der Leeuw, Henning Rodhe, Sverker Sörlin, Peter K. Snyder, Robert Costanza, Uno Svedin, Malin Falkenmark, Louise Karlberg, Robert W. Corell, Victoria J. Fabry, James Hansen, Brian Walker, Diana Liverman, Katherine Richardson, Paul Crutzen e Jonathan A. Foley (2009b), *Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity*, in «Ecology and Society», 14, 2, p. 32.
- Rosyidin Mohamad, Sabrina Ayu e Indra Kusumawardhana (2022), *One Film, Many Perspectives: Understanding the Issue of Climate Change in the Documentary Film Before the Flood*, in «Mandala: Jurnal Ilmu Hubungan Internasional», 5, 1, pp. 64-85.
- Sakellari Maria (2014), *Cinematic Climate Change. A Promising Perspective on Climate Change Communication*, in «Public Understanding of Science», 24, 7, pp. 827-841.
- Sakschewski Boris, Levke Caesar, Lauren S. Andersen, Max Bechthold, Lotta Bergfeld, Arthur Beusen, Maik Billing, Benjamin Leon Bodirsky, Svetlana Botsyun, Donovan P. Dennis, Jonathan F. Donges, Xinyu Dou, Axel Eriksson, Ingo Fetzer, Dieter Gerten, Tiina Häyhä, Sophie Hebden, Tim Heckmann, Adrian Heilemann, Willem Huiskamp, Annika Jahnke, Jonas Kaiser, Niklas H. Kitzmann, Jonathan Krönke, Dana Kühnel, Nicole C. Laureanti, Chaohui Li, Zhu Liu, Sina Loriani, Josef Ludescher, Sabine Mathesius, Albert Norström, Friederike Otto, Anja Paolucci, Dimitry Pokhotelov, Kasra Rafiezadeh Shahi, Emmanuel Raju, Masoud Rostami, Sibyll Schaphoff, Christian Schmidt, Norman J. Steinert, Fabian Stenzel, Vili Virkki, Katrin Wendt-Potthoff, Nico Wunderling e Johan Rockström (2025), *Planetary Health Check 2025 A Scientific Assessment of the State of the Planet*, Potsdam, Potsdam Institute for Climate Impact Research (PIK).
- Schäfer Mike S., Schlichting Inga (2014), *Media Representations of Climate Change: A Meta-Analysis of the Research Field*, in «Environmental Communication», 8, 2, pp. 142-160.
- Schäfer Mike S. (2015), *Climate Change and the Media*. Londra, Routledge.
- Steffen Will, Katherine Richardson, Johan Rockström, Sarah E. Cornell, Ingo Fetzer, Elena M. Bennett, Reinette Biggs, Stephen R. Carpenter, Wim de Vries, Cynthia A. de Wit, Carl Folke, Dieter Gerten, Jens Heinke, Georgina M. Mace, Linn M. Persson, Veerabhadran Ramanathan, Belinda Meyers e Sverker Sörlin (2015), *Planetary Boundaries: Guiding Human Development on a Changing Planet*, in «Science», 347 (6223), pp. 1259855 (1-10).
- Tagliapietra Andrea (2005), *Filosofia per i media: un'ermeneutica del futuro, un'ontologia del presente. Prefazione* in Stefano Cristante (a cura di), Media Philosophy. Interpretare la comunicazione-mondo, Napoli, Liguori Editore, pp. 1-12.
- Truscello Michael (2018), *Catastrophism and Its Critics: On the New Genre of Environmentalist Documentary Film*, in Jan Jagodzinski (a cura di), *Interrogating the Anthropocene*, Palgrave Studies in Educational Futures. Cham, Palgrave Macmillan, pp. 257-275.
- Walmsley D. Jim (2000), *Community, Place and Cyberspace*, in «Australian Geographer», 31, 1, pp. 5-19.
- Wellman Barry (2001), *Physical Place and Cyberplace: the Rise of Personalized Networking*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 25, 2, pp. 227-252.
- ## Riferimenti filmografici
- Fisher Stevens (2016). *Before the Flood* [Film]. RatPac Documentary Films; National Geographic.
- Gameau Damon (2019). *2040* [Film]. GoodThing Productions; Regeneration Foundation.
- ## Note
- <sup>1</sup> Rispetto a tale prospettiva, interessante risulta il modello teorizzato dall'economista Raworth (2012; 2017), la quale ha associato ai nove limiti planetari (Rockström e altri, 2009a, 2009b; Steffen e altri, 2015), undici confini sociali, derivanti dai *Sustainable Development Goals* (SDG) individuati dall'ONU nel 2015: acqua, cibo, salute, istruzione, reddito e lavoro, pace e giustizia, diritto di espressione, equità sociale, equità di genere, abitazioni, network, energia. Tetto ambientale e base sociale minima divengono, in tal modo, i due margini di una ciambella nel mezzo dei quali è posto uno spazio equo e sicuro per l'umanità. Ad oggi, sette dei limiti planetari sono già stati oltrepassati: cambiamento climatico, tasso di perdita della biodiversità (terrestre e marina), interferenza con i cicli dell'azoto e del fosforo, uso globale di acqua dolce, cambiamento nell'uso del suolo, inquinamento chimico, acidificazione degli oceani (Sakschewski e altri, 2025).
- <sup>2</sup> Rispetto alla concettualizzazione dei termini *cyberspace* e *cyberplace* in via non esaustiva si rimanda a: Walmsley, 2000; Wellman, 2001; Devriendt, Derudder e Witlox, 2008; Meek, 2012; Boos, 2017; Albanese, 2019; Albanese e Graziano, 2020.
- <sup>3</sup> Ad oggi non sono disponibili dati quantitativi relativi al numero di visualizzazioni totali nette dei due documentari; tuttavia, la presenza su piattaforme di *streaming* internazionali con un ampio numero di utenti – oltre 150 milioni Disney+, oltre 300 milioni Prime Video, oltre 2 miliardi YouTube (thewaltdisneycompany.com; tivubiz.it; wearesocial.com) –, è indubbiamente significativa. In assenza di dati ufficiali, Google Trends permette di accedere ad alcune informazioni utili: inserendo come parole chiave i titoli in italiano dei due documentari, restituisce un confronto tra gli stessi, mettendo in luce la dimensione geografica (alle diverse scale) e diacronica dell'interesse manifestato nelle ricerche dagli utenti Google; mentre YouTube consente di accedere alle visualizzazioni per ciascun video caricato.
- <sup>4</sup> Tra gli intervistati compaiono diversi esperti come Paul Hawken e Kate Raworth e oltre 100 bambini di età compresa tra 6 e 11 anni provenienti da sette diverse località del mondo, i quali hanno condiviso le proprie preoccupazioni, speranze e idee rispetto al futuro del pianeta e orientato il processo ideativo del documentario (theregenerators.org).
- <sup>5</sup> Tale pubblicazione approfondisce i temi trattati all'interno del documentario, dando al lettore spunti immediati di azione.
- <sup>6</sup> Tale piattaforma, inoltre, consente di accedere ad alcuni dati legati al film, come per esempio i fondi raccolti per finanziare soluzioni climatiche (1.758.961 dollari australiani), il numero di piani d'azione attivati (39.924), di alberi piantati (59.450), di studenti coinvolti (1.402.410), di agricoltori registrati (560) e di partner d'azione (49).
- <sup>7</sup> A tal proposito interessante risulta lo studio condotto da O'Neill e altri (2013).

## *Climate denial*, impersonificazione e delegittimazione collettiva: i *memes* su Greta Thunberg

Il tema della comunicazione dei cambiamenti climatici è ormai un oggetto di ricerca molto comune nelle scienze sociali e nella geografia dei media. Al contempo, l'evidenza legata alla complessa realtà che si cela dietro l'inazione politica in questo campo, non può essere ridotta alla concettualizzazione di un contro-movimento per il clima e/o al mero negazionismo. Per questo motivo, l'inerzia intorno alle politiche di mitigazione dei cambiamenti climatici meriterebbe di essere inquadrata in un frame analitico più articolato. Questo tipo di approccio presuppone anche l'identificazione di pratiche e spazi della comunicazione di massa, spesso in grado di veicolare narrazioni disinformate «dal basso» e che possono concorrere alla costruzione di una cultura collettiva denigratoria. A tal proposito, questo contributo si propone di analizzare i *memes*, nell'ambito degli spazi virtuali della comunicazione, realizzati sulla svedese Greta Thunberg, globalmente identificata come simbolo delle mobilitazioni per il clima, fornendo una tassonomia delle rappresentazioni mediatiche costruite intorno alla figura di Greta. L'impersonificazione dell'attivista non è infatti sempre concepita in ottica virtuosa, bensì sembrerebbe diventare il medium attraverso cui diffondere fake news sulle alterazioni meteorologiche in atto e climate denial, normalizzando prassi insultanti dirette alla persona che si fa metonimia della mobilitazione transcalare per il clima.

### ***Climate Denial, Impersonation and Collective Delegitimation: Memes about Greta Thunberg***

The topic of climate change communication has become a well-established area of research within the social sciences and media geography. However, the complex realities underlying political inaction on climate issues cannot be fully explained by the concept of a climate counter-movement or by simple denialism. Therefore, the inertia surrounding climate change mitigation policies calls for a more nuanced and comprehensive analytical framework. Such an approach also necessitates identifying the mass communication practices and spaces that often disseminate misinformed narratives «from below», contributing to the formation of a collective culture of denigration. In this context, the present paper investigates the circulation of memes within virtual communication spaces that feature the Swedish activist Greta Thunberg, widely recognized as a global symbol of climate mobilization. The study offers a taxonomy of media representations constructed around Greta's image. These portrayals do not always present the activist in a virtuous light; instead, her personification frequently serves as a vehicle for spreading misinformation about climate change and for legitimizing climate denial. Ultimately, such representations help normalize derogatory practices aimed at a figure who has come to personify transnational climate activism.

**Parole chiave:** climate denial, Greta Thunberg, spazi virtuali, meme

**Keywords:** climate denial, Greta Thunberg, virtual space, meme

Annachiara Autiero, ricercatrice indipendente – annachiara.autiero@gmail.com

Eleonora Guadagno, Università e-Campus, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, GeoRiskEcoLab – eleonora.guadagno@uniecampus.it

**Nota:** nonostante il presente contributo sia frutto di un lavoro comune, sono da attribuirsi ad Annachiara Autiero i paragrafi 2, 4 e a Eleonora Guadagno 1 e 3. Le conclusioni sono in comune. Si ringraziano vivamente i revisori per gli spunti bibliografici e i suggerimenti di impianto.

### **1. Introduzione e inquadramento teorico**

I cambiamenti meteorologici in atto, nonostante siano una realtà acclarata dal punto di vista delle alterazioni globali di *pattern* di temperature, di

perdita di biodiversità e dell'aumento di fenomeni estremi, come si evince dai rapporti dell'*Intergovernmental Panel on Climate Change*, risultano essere ancora un tema molto strumentalizzato a fini politici. Questa manipolazione concettuale si esplici-



ta sia in termini di «deresponsabilizzazione» politica – articolata a diversi livelli di governo del territorio (van der Linden e altri, 2015; Lewandowsky, Ecker e Cook, 2017) – sia attraverso pratiche di crescente «polarizzazione» del dibattito pubblico, cornici interpretative attraverso cui veicolare opinioni e baccini di voti tra chi è «pro» e chi è «contro» uno specifico tema (Dunlap, McCright e Yarosh, 2016). La strumentalizzazione, quindi, è particolarmente evidente nella costruzione di narrative orientate al cosiddetto *climate change denial*, un contromovimento negazionista che contesta la tendenza, l'attribuzione, l'impatto e le implicazioni civiche del cambiamento climatico, ben sedimentato anche in Italia (Grasso, Levantesi e Beqja, 2024).

In studi recenti, questo fenomeno viene interpretato come un insieme di strategie discorsive e narrative orientate a banalizzare e delegittimare le azioni per il clima<sup>1</sup>: in tale prospettiva il concetto di «diniego», pur essendo un termine potenzialmente controverso, offre un quadro analitico più robusto, inquadrando lo scetticismo climatico non soltanto come una negazione esplicita del cambiamento climatico, ma come un movimento ideologico strutturato che oscura i suoi obiettivi e confonde la comprensione del pubblico, spostando l'attenzione dal piano scientifico a quello identitario, e che si riverbera in un *consensus gap* (Lewandowsky, Ecker e Cook, 2017; van der Linden e altri, 2015) basato, oltre che sull'enfatizzazione dell'incertezza, sull'esaltazione dei benefici del riscaldamento globale e sulla messa in guardia contro i rischi economici delle politiche di mitigazione (McCright e Dunlap, 2000), anche su strategie, tecniche, tattiche, paradigmi e modelli narrativi (Brulle, Roberts e Spencer, 2024; Roberts e altri, 2025).

Per questo motivo, i discorsi di *denial* possono operare non solo contestando dati e interpretazioni, ma anche ridicolizzando gli attori sociali che danno visibilità alla crisi, insinuando la non autenticità o la non veridicità delle mobilitazioni, trasformando il dissenso in scherno e sostituendo il confronto argomentativo con pratiche di delegittimazione personale. Questo processo, secondo quanto viene indicato da Oreskes e Conway (2010) e Dunlap e Brulle (2020) è stato facilitato da decenni di promozione di ideologia neoliberista e, più recentemente, da attacchi mediatici a istituzioni ed esperti (Nichols, 2017), producendo e diffondendo una miscultura istituzionale (Brenan, 2019) che ha in qualche modo suffragato l'emergere di una «società della post-verità» (D'Ancona, 2017; McIntyre, 2018).

Per questo, il ruolo dei media diventa dirimente per comprendere quanto la costruzione della disinformazione sia artificiosamente strutturata, at-

traverso una diffusione intenzionale di contenuti che sono orientati da teorie negazioniste e cospirative, ma anche da una disinformazione più insidiosa, sostenendo che il cambiamento climatico non è causato dall'essere umano o che non è così grave (Bettini, 2013; O'Neill e altri, 2013; Rebich-Hespanha e altri, 2015; Tuitjer e Dirksmeier, 2021), tanto che la Commissione Europea nel 2024 ha proposto delle linee guida proprio per tutelarsi dalla disinformazione sui rischi climatici (Comunità Europea, 2024).

Inoltre, negli ultimi decenni si è assistito a uno spostamento del consumo mediatico, dai media tradizionali ai *social network* (tra cui Twitter, Facebook, Instagram, X ecc.) (Boykoff, 2011), diventati anche veicolo per la comunicazione di aziende, enti istituzionali e giornali (Özkent, 2022): è proprio in questo ambito che ha trovato spazio il negazionismo climatico e, sebbene alcune piattaforme prevedano *disclaimer* per limitare le *fake news*, Björnberg e altri (2017) e Treen, Hywel e Saffron (2020) hanno dimostrato quanto questo sia un fenomeno ancora concreto. Tale costruzione narrativa si articola su due binari: innanzitutto, nel fatto che i contenuti «negativi» spesso ricevono più *like*; in secondo luogo, che gli algoritmi presenti nelle piattaforme creano consenso, generando connessioni indipendentemente dalla veridicità (Jones e altri, 2011; Huszár e altri, 2021), riproducendo un *bias* importante sul quantitativo di contenuti controllati alla fonte, e rendendo tutti potenzialmente capaci di esprimere un'opinione ipersemplificata e quindi lontana dall'analisi scientifica della complessità.

Nel solco di queste prime riflessioni, e utilizzando una metodologia qualitativa, in questo *paper* cercheremo di porre in rilievo quanto l'uso dei *meme* sulle piattaforme digitali possa essere parte del processo di costruzione del negazionismo climatico e quanto, a propria volta, il *climate denial* sia corroborato dalla personificazione di contenuti in figure di militanti, politici ecc. Questo *shifting* sembrerebbe spostare l'attenzione su altre categorie e mistificare e appiattire i discorsi fondanti. Per cercare di evidenziare questi elementi, ci soffermeremo sulla figura mediatizzata di Greta Tintin Eleonora Ernman Thunberg, nota attivista, conosciuta per le sue manifestazioni tenute regolarmente davanti al Parlamento di Stoccolma e diventata «simbolo» delle battaglie per contrastare i cambiamenti climatici<sup>2</sup> (Thunberg, 2019; Konyaeva, 2021).

In un ambiente culturale caratterizzato da pratiche discorsive postmoderne come la infodemia, il presente contributo, trasponendo anche un approccio legato alla geopolitica ecocritica, il quale ritiene che «il significato di un'opera non dipenda solamente da ciò che chi produce quel testo vuole esprimere-

re, ma sia mediato dal genere narrativo e “negoziato” da parte di chi fruisce dell’opera stessa» (dell’Agnese, 2022, p. 114), mira a leggere una selezione di *meme* su Greta Thunberg non soltanto come semplici «oggetti» umoristici, bensì come degli elementi costitutivi del negazionismo climatico, orientati alla personificazione del conflitto.

Nello specifico, l’analisi è stata organizzata mobilitando quattro modalità ricorrenti che emergono con forza dal *corpus* (quali: disprezzo, sessismo, discredito e scorrettezza politica) che non intendiamo qui come categorie sufficienti, bensì come *transfert* comunicativi che rimandano a più ampie strategie di banalizzazione, aggressione simbolica, sfiducia, discredito e – soprattutto – depoliticizzazione del discorso sul clima. Per questo motivo, la tassonomia proposta non si sostituisce a un quadro teorico sul concetto di *climate denial*, bensì ne costituisce un’articolazione empirica, nel contesto specifico della comunicazione digitale. Infine, sebbene la dimensione territoriale possa certamente costituire un decisivo sviluppo nell’analisi sinora condotta, considerando l’insieme degli effetti che queste forme retoriche possono avere sulla percezione pubblica della crisi climatica sull’orientamento di scelte politiche *green*, nella versione attuale il saggio vuole soltanto interpretare i *meme* come strumenti che partecipano attivamente alla produzione e alla circolazione di specifici regimi di reificazione di ideologie negazioniste circa il cambiamento climatico.

## 2. I *meme* come prodotto culturale

I *meme* possono essere considerati come degli artefatti ibridi e mutevoli, capaci di veicolare specifici significati attraverso delle reti partecipative (più o meno informali) mediate a livello digitale. Il termine *meme* risale agli anni Settanta, quando Richard Dawkins li definì delle unità di trasmissione culturale assimilabili ai geni (1976 e 1982): se originariamente tale termine era stato concepito per indicare idee e comportamenti che si diffondono per imitazione, nel corso del tempo la definizione si è ampliata fino a includere tutte quelle immagini, video e testi con didascalie che sono condivisi e adattati sulle piattaforme digitali e diventano essi stessi dei dispositivi mediatici. Al contempo, Hebdige (1979) ha sottolineato quanto le espressioni controculturali si manifestino proprio a livello di segni, rendendo proprio i *meme* dei potenti veicoli di opinioni e commenti subculturali e politici. Kuipers (2002 e 2005) considera che proprio questo genere di elementi rappresenti una forma quintessenziale del discorso popolare, legata alla loro rapida mutazio-

ne e circolazione, nonché all’impossibilità di risalire all’origine del prodotto: tale fluidità sembrerebbe poter interagire con il discorso pubblico e plasmarlo, confondendo il confine tra umorismo e dileggio; seguendo Bourdieu (1984), quindi si potrebbe considerare che i *meme*, sebbene sembrino essere prodotti culturali «banali», veicolino capitale simbolico essendo incorporati in strutture di potere.

Questa plasticità semiotica rende così i *meme* degli oggetti estremamente significativi della produzione e rappresentazione dello spazio: questi, infatti, da una parte riflettono gli immaginari spaziali, ma – al contempo – li costruiscono e rafforzano, stereotipando o esotizzando alcuni luoghi, deridendo alcune persone e le idee che veicolano e diffondono narrazioni riduttive e semplificate di temi complessi. In questo senso, diventano essi stessi degli strumenti di *soft power* e risultano centrali per comprendere il modo in cui lo spazio e il territorio è immaginato, contestato e performato (Kuper, 2000).

D’altronde, come suggerito da Hanks (1989), questi «testi sociali» non sono soltanto forme di *entertainment*, bensì diventano pratiche discorsive che collegano le attività digitali quotidiane alle macrostrutture della *governance* e del potere in quanto la loro replicabilità, interattività e portata (Baym, 2010) fa sì che i *meme* diventino tecnologie culturali che non solo rappresentano, ma intervengono attivamente nella produzione sociale dello spazio (Shifman, 2014). In questo modo, crisi e conflitti sembrerebbero essere banalizzati e/o spettacolarizzati, depoliticizzandone e distorcendo le dimensioni critiche (Baym, 2010; Murphie e Potts, 2003): la tensione aporetica che si delinea tra espressione democraticizzata e violenza simbolica rende così i *meme* un terreno di indagine interessante per analizzare il modo in cui le grammatiche spaziali del discorso digitale si riverberino sugli spazi fisici, veicolando opinioni, voti e azioni concrete soprattutto di fronte a sfide globali come quella del cambiamento climatico in atto.

## 3. Metodologia della ricerca

Nonostante le diverse e in parte sovrapponibili definizioni teoriche (Knobel e Lankshear, 2007; Davison, 2012), attualmente ci sono poche indicazioni su come affrontare empiricamente lo studio dei *meme* (Schiazza, 2021; Giorgi, 2022). La ricerca che qui presentiamo ha, così, adottato una metodologia qualitativa e interpretativa, con l’obiettivo di fare luce sui meccanismi culturali e discorsivi che possono contribuire a strutturare e dare voce al



contro-movimento orientato al *climate denial*, così come sono veicolati all'interno di spazi virtuali; nello specifico, per analizzare questi processi, ci siamo concentrati sull'immagine di Greta Thunberg e la sua distorsione, con l'intento di delegittimare sia il consenso scientifico sul *climate change* sia il movimento sociale che si è attivato intorno al concetto di giustizia ambientale. La selezione dei contenuti analizzati si è così concentrata sul periodo in cui si è iniziato a parlare del «fenomeno Greta», privilegiando *meme* che avessero avuto un elevato tasso di interazione a catena (ad es. *like*, condivisioni, commenti) (Fiadotava, 2023); inoltre, piuttosto che basarsi su un'analisi a larga scala, che avrebbe potuto appiattire le differenze e le *nuances* di significato e di contesto, lo studio ha optato per una selezione manuale dei contenuti<sup>3</sup>, senza pretesa di esaustività, proprio considerando che – come affermato in letteratura – la ricerca su questa tipologia di dispositivi non può non basarsi che prevalentemente su campioni selezionati (Denisova, 2019; Ross e Rivers, 2019), i quali difficilmente possono tenere conto dell'ampia gamma di possibili *layout* e modelli di *meme* che circolano sul *web*.

Sulla base di questo criterio meramente «illustrativo», il *corpus* empirico è stato costruito a partire da *meme* in lingua italiana che sono circolati su Facebook tra il 2019 e il 2023 (periodo che crediamo coincida con la massima visibilità dell'attivista nel dibattito mediatico italiano). La scelta di concentrarci su Facebook è dipesa da tre ragioni fondamentali: la forte circolazione di contenuti visuali sulla piattaforma; la facilità di rilancio di immagini già rese virali in precedenza; la possibilità di osservare anche il quadro discorsivo, come costituito da commenti, condivisioni e reazioni. Questo *focus* ha permesso di identificare *pattern* semiotici, retorici e ideologici che si strutturano attraverso l'utilizzo di artefatti digitali. Siccome, come anticipato, i *meme* sono considerati quale prodotto culturale che avoca a sé aspetti politici e immaginari sociali, trasformandoli in narrative ironiche, irriverenti, accessibili e ipersemplicate, abbiamo cercato di analizzare come queste immagini diventino un veicolo di disinformazione, traducendosi in elementi concreti che avvalorano una narrativa critica nei confronti del concetto stesso di cambiamento climatico, proprio attraverso la presa in giro nei confronti della figura di Greta utilizzando quattro categorie, disprezzo<sup>4</sup>, sessismo<sup>5</sup>, discredito<sup>6</sup> e scorrettezza politica<sup>7</sup>; tali categorie non sono state definite in maniera aprioristica, ma sono l'esito dell'osservazione del *corpus*. Sono, così, usate come griglia di lettura necessaria per classificare le strutture lessicali ricorrenti e orientate alla delegittimizzazione perso-

nale quale via indiretta per depotenziare la questione climatica, coerente con il quadro teorico del negazionismo.

La ricerca ha così privilegiato l'analisi di tropi ricorrenti, simboli, strutture lessicali che contribuiscono alla normalizzazione di discorsi irriverenti e la diffusione di informazioni false o fuorvianti sul *climate change*. Questo ha permesso di comprendere le eco ideologiche che potenzialmente sono generate dai *meme* nelle comunità digitali e non solo, per cercare di avere un punto di vista privilegiato su come si crei, rafforzi e propaghi la delegittimazione di un concetto e di un fenomeno attraverso la personificazione. Più che «misurare» la frequenza dei *meme*, l'obiettivo dell'indagine condotta è stato, dunque, quello di cercare di ricostruire i tropi e le logiche ricorrenti attraverso cui la cultura visuale contribuisce, nei fatti, a risemantizzare il discorso sul clima dal terreno della complessità scientifica a quello della derisione.

#### 4. Risultati dell'indagine e discussione

L'esito dell'analisi condotta sul *corpus* di *meme* dedicati a Greta Thunberg comprende elementi selezionati sulla base della loro rilevanza in termini di circolazione e interazioni, come segnalato in precedenza; questo studio porta alla luce la presenza di una cospicua quantità di materiali, principalmente ancorati a quattro macro-categorie discorsive – «disprezzo», «sessismo», «discredito» e «scorrettezza politica» – che operano come quadri semantici e retorici capaci di strutturare processi di delegittimazione pubblica: in altre parole, i *meme* non si limitano soltanto a ridicolizzare una personalità, ma riconducono la crisi climatica all'interno di *frame* semplificati e polarizzanti, nelle quali l'attacco alla figura pubblica sostituisce il confronto con il contenuto.

Metodologicamente, un approccio qualitativo ci ha consentito di provare a cogliere una densità semiotica, correlarla alle sfumature contestuali, in linea con le riflessioni di Denisova (2019) e Ross e Rivers (2019), secondo cui il valore dell'indagine sui *meme* risiede non tanto nella quantità di fonti, quanto, piuttosto, nella possibilità di decostruire i tropi e le grammatiche emergenti: in questo senso, le quattro categorie individuate non sono qui presentate come delle caselle tassonomiche, bensì, come dei prismi attraverso cui osservare le modalità tramite le quali il discorso *memetico* traduce il negazionismo climatico. Per ogni categoria si è scelto di prendere in considerazione non soltanto gli elementi illustrativi del *meme*, ma anche il contesto e il tipo di commenti, per cercare di inquadrare il mec-



Fig. 1. Esempi di *meme*, inclusi per il loro carattere esemplificativo, relativi alla categoria del «disprezzo», selezionati dal *corpus* qualitativo di contenuti in italiano circolati su Facebook.  
Fonte: elaborazione del *collage* a cura di Annachiara Autiero

canismo logico-discorsivo che sostiene l'effetto di delegittimazione.

La categoria del «disprezzo» è emersa in maniera pervasiva e manifestandosi soprattutto attraverso la deformazione caricaturale dei tratti fisici e delle espressioni di Greta Thunberg, con l'obiettivo di ridicolizzare e infantilizzare la persona a partire dal suo aspetto. In questo senso, la corporeità della giovane attivista diventa il vettore privilegiato di una strategia semiotica che tende a sottrarle credibilità e statuto di attore politico legittimo. Tali rappresentazioni, che si appoggiano a fotomontaggi, giochi linguistici – come l'assonanza fra «gretina» e «cretina» – e manipolazioni grafiche, veicolano implicitamente l'idea di una radicale inadeguatezza rispetto al dibattito sul cambiamento climatico. L'immagine di Greta appare così svuotata della sua dimensione argomentativa per essere ridotta a un feticcio iconografico da deridere. In questo caso, il meccanismo

di delegittimazione non consiste nella contestazione di un contenuto scientifico specifico, ma nello spostamento del discorso sul piano della derisione personale. La forza del *meme* risiede precisamente in questo slittamento: la crisi climatica scompare come oggetto di discussione, mentre il corpo, il tono o la presunta incoerenza dell'attivista (e in alcuni casi anche a condizioni personali come la sindrome di Asperger), diventano il vero centro semantico del contenuto, con i commenti che rafforzano questa dinamica marginalizzante.

La dimensione del «sessismo» aggiunge un ulteriore livello di complessità: in questo caso la derisione non si limita alla persona di Greta, ma si intreccia con stereotipi e repertori culturali di genere sedimentati che la rappresentano come «ragazza isterica», «troppo emotiva» o, in altri casi, la sessualizzano, con l'obiettivo di ridurre il suo attivismo a un mero epifenomeno della sua condizione femmini-



Fig. 2. Esempi di *memes* associabili alla categoria del «sessismo». Fonte: elaborazione del *collage* a cura di Annachiara Autiero

le. Questo tipo di produzione discorsiva, che risuona con le riflessioni di Butler (1990) sulla performatività di genere e sulla sua normatività, evidenzia come i *memes* diventino strumenti di violenza simbolica (Bourdieu, 1984), capaci di inscrivere la delegittimazione in strutture sociali più ampie, riproducendo e normalizzando un immaginario patriarcale in cui gli epiteti denigratori pongono l'attivista in un piano di irrilevanza politica.

La categoria del «discredito» rivela un orientamento più propriamente politico, in quanto tende a inscrivere Greta Thunberg entro narrazioni cospirative o complottiste. La sua figura viene rappresentata come manipolata da poteri occulti (multinazionali, ONG, élite politiche e/o progressiste), riducendo così l'intero movimento *Fridays for Future* e, più in generale, la scienza del cambiamento climatico a un artificio strategico eterodiretto. Tali *memes* non agiscono in una logica di insulto diretto, ma attraverso una retorica della sfiducia generalizzata, che, come osserva Fiadotava (2023), si traduce in un potente dispositivo di delegittimazione collettiva, ca-

pace di spostare il discorso dal contenuto scientifico alla dismissione dell'autenticità delle mobilitazioni. Quando il contenuto assume la forma di una *gag*, non è neutrale. La cornice ironica permette di far circolare un messaggio aggressivo, banalizzante nei confronti della crisi ecologica e che getta discredito sull'attivismo, presentandolo come un orpello: in alcuni casi compaiono addirittura riferimenti e associazioni discorsive e/o visuali con figure altamente polarizzanti (si pensi, in Italia, al generale Vannacci) oppure alla mobilitazione di repertori polemici già presenti nel discorso pubblico (tali da fomentare il sospetto verso discorsi progressisti). In altri casi, il discredito viene costruito attraverso la retorica dell'incoerenza e della contraddittorietà (ad esempio, nei modelli di consumo), spostando il discorso dalla crisi ecologica all'inaffidabilità morale dei suoi portavoce.

Infine, la «scorrettezza politica» si configura come una categoria trasversale che trova legittimazione nella cornice culturale dell'umorismo *politically incorrect*. Tali *memes*, facendo leva sulla tra-



Fig. 3. A sinistra, esempi di meme riconducibili alla categoria del «discredito»; a destra, esempi associabili alla categoria della «scorrettezza politica».

Fonte: elaborazione del collage a cura di Annachiara Autiero.

sgressione deliberata delle norme linguistiche e sociali, producono contenuti offensivi, razzializzati o volgari che diventano, tuttavia, socialmente accettabili proprio in quanto incapsulati nella dimensione dell'ironia. In questa categoria rientrano anche quei *meme* che fanno uso di epiteti colloquiali, storpiature o espressioni marcatamente popolari, localistiche o dialettali: tali elementi non sono secondari, in quanto radicano il contenuto in comunità ricettive già sensibili nel condividere questo genere di approccio immediatamente appropriabile. La maschera dell'umorismo svolge, quindi, una funzione ambivalente: da un lato amplifica la viralità del contenuto, dall'altro normalizza discorsi aggressivi e negazionisti. Come osserva Shifman (2014), questa plasticità semiotica trasforma i *meme* in vere e proprie tecnologie culturali capaci di produrre effetti concreti sul discorso pubblico.

L'analisi mostra che la delegittimazione dell'attivista non si esaurisce in singoli episodi di ironia o scherno, ma viene organizzata in forme discorsive strutturate. Nel loro insieme, le categorie che emergono contribuiscono a costruire una vera e propria mappatura della delegittimazione, in cui il corpo e l'immagine di Greta diventano elementi discorsivi attraverso cui proiettare immaginari collettivi, soprattutto attraverso la derisione, di rifiuto e ostilità. Nel loro insieme, questi materiali, seppur non del tutto esaurienti, ci mostrano i *meme* come esempi-

ficativi di una strutturazione discorsiva in cui le immagini, le didascalie, i commenti e le condivisioni contribuiscono alla produzione di significati denigratori, consolidando la funzione di delegittimazione. L'analisi conferma l'ipotesi metodologica iniziale: una selezione qualitativa e manuale dei contenuti fosse necessaria per cogliere la densità culturale e simbolica dei *meme*, piuttosto che appiattirne il significato in una prospettiva meramente quantitativa. I risultati evidenziano come i *meme* non rappresentino un semplice fenomeno di intrattenimento digitale, ma costituiscano pratiche discorsive con una rilevanza politica significativa, in grado di banalizzare e spettacolarizzare una questione globale come il cambiamento climatico, contribuendo alla diffusione di forme di negazionismo culturale e scientifico (Ross e Rivers, 2019).

La delegittimazione della figura dell'attivista emerge, così, come una strategia discorsiva multiscale: innanzitutto, sul piano individuale, ridicolizzando e sessualizzando l'attivista; poi, sul piano politico, inscrivendola in narrazioni complottiste; infine, sul piano culturale, normalizzando un linguaggio aggressivo e svalutante sotto forma di «ironia». Questa multidimensionalità rende evidente come i *meme* siano forme di *soft power* in grado di banalizzare e spettacolarizzare questioni globali (Murphie e Potts, 2003), contribuendo così a una depoliticizzazione del cambiamento climatico che si

traduce in pratiche di negazionismo culturale, politico e sociale.

In ottica più propriamente geografica, i *meme* si presentano come dispositivi che riflettono opinioni diffuse che contribuiscono alla produzione di geografie immaginate del cambiamento climatico. Infatti, non intendendo lo spazio digitale come un contenitore neutro, esso si converte nell'arena di produzione di simboli e rappresentazioni in cui si sedimentano dinamiche spaziali e politiche. I *meme* sono in grado di tracciare linee di conflitto tra la scienza dei cambiamenti climatici e chi sostiene e nega la crisi ecologica, producendo effetti tangibili anche sugli spazi fisici: opinioni, comportamenti elettorali, mobilitazioni e/o disimpegno sociale.

I *meme* operano dunque come ponti discorsivi tra spazio digitale e spazio materiale, mostrando che le rappresentazioni della cultura di massa circolante sui media hanno il potere di modellare la percezione del territorio e di orientare azioni concrete. Questo processo è stato evidenziato anche da Angelo Turco (2020) nel saggio *Geografia pubblica: la scienza del territorio nel dibattito sociale e nel governo dei processi spaziali*, in cui l'autore osserva le dinamiche simboliche che contribuiscono a performare i processi di territorializzazione. In tal senso, essi diventano strumenti centrali per comprendere le dinamiche di produzione sociale dello spazio, confermando la necessità per la geografia di indagare il ruolo dei media, in questo caso dei *social network*, in qualità di attori determinanti nella costruzione del mondo contemporaneo.

## 5. Conclusioni

Questo studio ha esplorato il ruolo dei media digitali e in particolare dei *meme* rispetto alla delegittimazione dell'attivismo climatico, utilizzando la figura di Greta Thunberg come caso di studio emblematico. Come è stato dimostrato, la negazione del cambiamento climatico nell'era del digitale non può intendersi unicamente nei termini di opposizione ideologica o disaccordo fattuale; i *meme* sull'attivista non costituiscono, così, un repertorio marginale o puramente ludico, ma una forma ordinaria di circolazione dell'ostilità climatica nello spazio digitale, dove disprezzo, sessismo, discredito e scorrettezza politica non sono soltanto registri linguistici differenti, ma modalità complementari attraverso cui la cultura memetica contribuisce a banalizzare la crisi climatica e a normalizzare forme di sfiducia, aggressione simbolica e depoliticizzazione.

D'altro canto, questo dovrebbe essere ripensato come un fenomeno materiale, simbolico e comuni-

cativo – già integrato a pieno titolo nella cultura digitale – che performa l'impegno pubblico nei confronti del discorso sul clima; se i *meme* sono liquidati spesso come banali o semplicemente umoristici, diventano in qualche modo dirimenti per comprendere queste dinamiche che determinano posizionamento ideologico e violenza simbolica (Fiadotava, 2023; Johann, 2022). Nel caso di Greta Thunberg, la diffusione di *meme* derisori sembrerebbe riflettere una confusione legata a una visione polarizzata delle sfide poste dal clima, riducendo le complesse lotte politiche a caricature basate su immagini ridicole (White, 2021; Zhang e Pinto, 2021) che, spesso, nel caso analizzato, celano anche violenza, essendo cariche di disprezzo, sessismo, discredito e scorrettezza politica.

Se i *meme* operano in un ambiente infrastrutturale algoritmico, basato su provocazioni emotive piuttosto che su accuratezza informativa, le piattaforme social amplificano i contenuti che provocano interazione, privilegiando l'indignazione, ma anche la derisione, e veicolando disinformazione (Treen, Hywel e Saffron, 2020; Huszár e altri, 2021). In questo contesto, la negazione relativa alla semantica del cambiamento climatico non è un «argomento» scientifico e/o di dibattito, ma diventa soltanto un contenitore di giudizi e pregiudizi che generano un'atmosfera di scetticismo scientifico, che è chiaramente intensificata dalla personalizzazione dei discorsi sul clima. La visibilità di Greta l'ha resa, per questo, un bersaglio di risentimento e cinismo che accomuna sia i negazionisti sia chi accetta la realtà dei cambiamenti climatici ma deride ciò che la figura dell'attivista, in parte, simboleggia: urgenza d'azione e un'accusa morale verso specifici comportamenti che sono derisi e considerati «pesanti» (Mede e Schroeder, 2024; Wong, Priniski e Holyoak, 2022).

Per concludere, dunque, si può affermare che la depoliticizzazione della crisi climatica veicolata dai *meme*, e inquadrata in un *frame* banale e satirico sulle persone che la combattono, promuova inoltre una sorta di distacco performativo in cui la «preoccupazione» e la «cura» diventano qualcosa di cui vergognarsi; in questo senso, come avverte McIntyre (2018), in un mondo post-verità, è proprio il ridicolo a sostituire la confutazione e la dialettica costruttiva. Per riparare a questo tipo di problematiche, in letteratura è stato dimostrato quanto i contro-*meme* possano promuovere un messaggio positivo, trasformando la derisione in una metamorfosi valoriale (Zhang e Pinto, 2021; Johann, Höhnlee e Dombrowski, 2023); tuttavia, sembrerebbe necessario effettuare dei mutamenti strutturali alla comunicazione negli spazi virtuali che unisca ad algo-

ritmi più trasparenti, un'educazione critica ai media e pratiche comunicative inclusive, le quali innanzitutto amplifichino le voci emarginate e, d'altro canto, mettano al centro le dimensioni politiche e scientifiche della giustizia climatica (Bulatovic, 2019), prendendo sul serio sia gli effetti materiali sia le narrazioni negli spazi virtuali in cui si estrinsecano pratiche, narrative e territori (Albanese e Graziano, 2020). Questi effetti, che rivelano sia una crisi profonda dei diritti di informazione e di cittadinanza sia un *deficit* democratico nella costruzione dell'immaginario politico globale e locale, spingono a riflettere sul fatto che la comunicazione relativa a temi complessi – come quello del cambiamento climatico – necessita di un approccio multisituato e transcalare, lento e cumulativo (Kulkarni, 2017; Cook, 2019).

## Riferimenti bibliografici

- Albanese Valentina e Teresa Graziano (2020), *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione*, Bologna, Bologna University Press.
- Baym Nancy K. (2010), *Personal Connections in the Digital Age*, Cambridge, Polity Press.
- Bettini Giovanni (2013), *Climate Barbarians at the Gate? A critique of apocalyptic narratives on «climate refugees»*, in «Geoforum», 45, pp. 63-72.
- Björnberg Karin E., Mikael Karlsson, Michael Gilek e Sven O. Hansson (2017), *Climate and environmental science denial: A review of the scientific literature published in 1990-2015*, in «Journal of Cleaner Production», 167, pp. 229-241.
- Bourdieu Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londra, Routledge.
- Boykoff Maxwell T. (2011), *Who Speaks for Climate? Making Sense of Media Reporting on Climate Change*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bulatovic Marina (2019), *The imitation game: The Memefication of Political Discourse*, in «European View», 18(2), pp. 250-253.
- Butler Judith (1990), *Gender trouble, Feminism and the Subversion of Identity*; ed. ital. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Brenan Megan (2019), *Americans' trust in government to handle problems at new low*, Gallup Poll, 31 gennaio, testo disponibile al sito: <https://news.gallup.com/poll/246371/americans-trust-government-handle-problems-new-low.aspx> (ultimo accesso: 28.VII.2025).
- Brulle Robert J., J. Timmons Roberts., Miranda C. Spencer (a cura di) (2024), *Climate Obstruction across Europe*. Oxford, Oxford University Press.
- Climate Social Science Network (2025), [https://cssn.org/event/understanding-countering-climate-change-misinformation-and-disinformation?utm\\_source=chatgpt.com](https://cssn.org/event/understanding-countering-climate-change-misinformation-and-disinformation?utm_source=chatgpt.com) (ultimo accesso: 28.VII.2025).
- Commissione Europea (2024), *Linee guida proprio per tutelarsi dalla disinformazione sui rischi climatici*, disponibile al link: [https://climate.ec.europa.eu/eu-action/climate-disinformation\\_en](https://climate.ec.europa.eu/eu-action/climate-disinformation_en) (ultimo accesso: 28.VII.2025).
- Cook John (2019), «Understanding and countering misinformation about climate change», in Innocent Chilwa e Sergei E. Samoilenko (a cura di), *Handbook of Research on Deception, Fake News, and Misinformation Online*, Hershey, IGI-Global, pp. 281-306.
- D'Ancona Matthew (2017), *Post Truth: The New War on Truth and how to Fight Back*, Londra, Ebury Press.
- Davison Patrick (2012), *The Language of Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts*, in Matthew Mandiberg (a cura di), *The Social Media Reader*, New York, New York University Press, pp. 120-134.
- Dawkins Richard (1976), *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press.
- Dawkins Richard (1982), *The Extended Phenotype: The Gene as the Unit of Selection*, Oxford, Oxford University Press.
- Denisova Anastasia (2019), *Internet Memes and Society Social, Cultural, and Political Contexts*, New York, Routledge.
- dell'Agnese Elena (2022), *La Climate Fiction secondo l'Ecocritical Geopolitics: un'agenda per la ricerca*, in «Rivista Geografica Italiana» (2), pp. 110-126.
- Dunlap Riley E. e Robert J. Brulle (2020), «Sources and Amplifiers of Climate Change Denial», in David C. Holmes e Lucy M. Richardson (a cura di) *Research Handbook on Communicating Climate Change*, Cheltenham, Edward Elgar, pp. 49-61.
- Dunlap Riley E., Aaron M. McCright e Jerrod H. Yarosh (2016), *The Political Divide on Climate Change: Partisan Polarization Widens in the U.S.*, in «Environment: Science and Policy for Sustainable Development», 58 (5), pp. 4-23.
- Fiadotava Anastasiya (2023), «When you try to tell people about climate change, and they start making memes about you: The meaning-making in Greta Thunberg internet memes», in «Folklore», 134, pp. 304-322.
- Giorgi Giulia (2022), *Methodological directions for the study of memes*, in Gabriella Punziano e Angela Delli Paoli (a cura di), *Handbook of Research on Advanced Research Methodologies for a Digital Society*, IGI Global, pp. 627-666.
- Grasso Marco, Stella Levantesi Serena Bejia (2024), «Climate Obstruction in Italy: From Outright Denial to Widespread Climate Delay», in Robert J. Brulle, J. Timmons Roberts. e Miranda C. Spencer (a cura di), *Climate Obstruction across Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- Hanks William F. (1989), *Text and Textuality*, in «Annual Review of Anthropology», 18, pp. 95-127.
- Hebdige Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Methuen.
- Huszár Ferenc, Sofia I. Ktena, Conor O'Brien, Luca Belli, Andrew Schlaikjer e Moritz Hardt (2021), *Algorithmic Amplification of Politics on Twitter*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences», 119(1), e2025334119.
- Johann Michael (2022), *Political participation in transition: Internet memes as a form of political expression in social media*, in «Studies in Communication Sciences», 22(1), pp. 149-164.
- Johann Michael, Lukas Höhnlee e Jana Dombrowski (2023), *Fridays for Future and Mondays for Memes: How climate crisis memes mobilize social media users*, in «Media and Communication», 11(3), 226-237.
- Jones Rebecca M., Leah H. Somerville, Jian Li, Erika J. Ruberry, Victoria Libby, Gary Glover, Henning U. Voss, Douglas J. Ballon e Bj Casey (2011), *Behavioral and Neural Properties of Social Reinforcement Learning*, in «Journal of Neuroscience», 31(37), pp. 13039-13045.
- Knobel Michele e Colin Lankshear (2007) «Online memes, affinities, and cultural production», in Michele Knobel e Colin Lankshear (a cura di), *A New Literacies Sampler*, Londra, Peter Lang Publishing, pp. 199-227.
- Konyaeva Yulia M. (2021), *Sarcastic evaluation in mass media as a way of discrediting a person: Greta Thunberg case*, in «The European Journal of Humour Research», 9(1), pp. 74-86.
- Kuipers Gieselinde (2002), *Media Culture and Internet Disaster Jokes: Bin Laden and the Attacks on the World Trade Center*, in «European Journal of Cultural Studies», 5(4), pp. 450-470.



- Kuipers Gieselinde (2005), 'Where Was King Kong When We Needed Him?'. *Public Discourse, Digital Disaster Jokes, and the Functions of Laughter After 9/11*, in «The Journal of American Culture», 28(1), pp. 70-84.
- Kulkarni Anushka (2017), *Internet Meme And Political Discourse: A Study On The Impact Of Internet Meme As A Tool In Communicating Political Satire*, in «Journal of Content, Community and Communication», 6, pp. 13-17.
- Kuper Adam (2000), *If memes are the answer, what is the question?*, in Robert Aunger (a cura di), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford, Oxford University Press, pp. 175-188.
- Lewandowsky Stephan, Ulrich K.H. Ecker e John Cook (2017), *Beyond misinformation: Understanding and coping with the «post-truth» era*, in «Journal of Applied Research in Memory and Cognition», 6(4), pp. 353-369.
- McCright Aaron M., Riley E. Dunlap (2000), *Challenging Global Warming as a Social Problem: An Analysis of the Conservative Movement's Counter-claims*, in «Social Problems», 47, 4, pp. 499-522.
- McIntyre Lee (2018), *Post-truth*, Cambridge, MIT Press.
- Mede Niels e Schroeder Ralf (2024), *The «Greta effect» on social media: A systematic review of research on Thunberg's impact on digital climate change communication*, in «Environmental Communication», 18(6), pp. 801-818.
- Murphie Andrew e John Potts (2003), *Culture & Technology*, New York, Palgrave Macmillan.
- Nichols Tom (2017), *The Death of Expertise*, New York, Oxford University Press.
- O'Neill Saffron, Maxwell Boykoff, Simon Niemeyer e Sophie A. Day (2013), *On the use of imagery for climate change engagement*, in «Global Environmental Change», 23(2), pp. 413-421.
- Oreskes Naomi e Erik M. Conway (2010), *Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Global Warming*, Londra, Bloomsbury Press.
- Özkent Yasemin (2022), *Social media usage to share information in communication journals: An analysis of social activity and article citations*, in «PLOS ONE», 17(2), e0263725.
- Rebich-Hespanha Stacy, Rice Ronald E., Montello Daniel R., Retzloff Sean, Tien Sandrine e Hespanha Joao P. (2015), *Image Themes and Frames in US Print News Stories about Climate Change*, in «Environmental Communication», 9(4), pp. 491-519.
- Ross Andrew S. e Damian J. Rivers (2019), *Internet Memes, Media Frames, and the Conflicting Logics of Climate Change Discourse*, in «Environmental Communication» 13 (7), pp. 975-94.
- Roberts Timmons J., Carlos R. S. Milani, Jennifer Jacquet, Christian Downie (a cura di) (2025), *Climate Obstruction. A Global Assessment*, Oxford University Press, New York.
- Schiazza Giovanni (2021), *Political Internet Memes and Political Learning: An Experimental Approach*, In *Atti Del AAAI Conference on Artificial Intelligence*. Association for the Advancement of Artificial Intelligence, Webank and Hong Kong University of Science and Technology, Hong Kong.
- Shifman Limor (2014), *Memes in Digital Culture*, Cambridge, The MIT Press.
- Thunberg Greta E. (2019), *La nostra casa è in fiamme. La nostra battaglia contro il cambiamento climatico*, Milano, Mondadori.
- Treen Kathie M., Hywel T.P. Williams e Saffron O'Neill (2020), *Online misinformation about climate change*, in «WIREs Climate Change», 11(5), e665.
- Tuitjer Leonie e Dirksmeier Peter (2021), *Social Media and Perceived Climate Change Efficacy: A European Comparison*, in «Digital Geography and Society», 2.
- Turco Angelo (2020), *Geografie pubbliche. Le ragioni del territorio in dieci itinerari social*. Roma, Edizioni Com Nuovi Tempi.
- van der Linden Sander L., Anthony A. Leiserowitz, Geoffrey D. Feinberg e Edward W. Maibach (2015), *The Scientific Consensus on Climate Change as a Gateway Belief: Experimental Evidence*, in «PLOS ONE», 10(2), e0118489.
- White Michele (2021), *Greta Thunberg is 'giving a face' to climate activism: Confronting anti-feminist, anti-environmentalist, and ableist memes*, in «Australian Feminist Studies», 36(110), pp. 396-413.
- Wong Emily F., J. Hunter Priniski e Keith J. Holyoak (2022), *Cognitive and emotional impact of politically-polarized internet memes about climate change*, in Jennifer Culbertson, Andrew Perfors, Hugh Rabagliati e Veronica Ramenzoni (a cura di), *Proceedings of the 44th Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, Cognitive Science Society, 27-30 luglio 2022, pp. 1877-1883.
- Zhang Bingbing e Juliet Pinto (2021), *Changing the World One Meme at a Time: The Effects of Climate Change Memes On Civic Engagement Intentions*, in «Environmental Communication», 15, pp. 1-16.

## Note

<sup>1</sup> Su questi aspetti si rimanda anche ai materiali di ricerca e alle risorse disponibili sul sito ufficiale del Climate Social Science Network (2025), dedicati allo studio di *climate misinformation, disinformation and obstruction*.

<sup>2</sup> Oltre al suo impegno nell'ambito della crisi climatica, Thunberg ha preso parte anche ad altre iniziative di carattere politico e umanitario, tra cui la partecipazione a campagne e movimenti internazionali – come la «Global Sumud Flotilla» e le mobilitazioni in sostegno della sensibilizzazione al genocidio in Palestina – che riflettono un ampliamento del suo attivismo verso tematiche globali di giustizia ambientale e sociale.

<sup>3</sup> Non si è proceduto a una raccolta automatizzata o statisticamente rappresentativa, bensì a una costruzione ragionata del *corpus* sulla base di criteri di selezione qualitativi espliciti, escludendo contenuti duplicati, quelli scarsamente leggibili, privi di rilevanza con il tema o, anche, non riconducibili al contesto linguistico italiano: innanzitutto la pertinenza rispetto alla figura dell'attivista; la presenza di allusioni (dirette o indirette) alle alterazioni meteorologiche, alle mobilitazioni per il clima o al negazionismo; presenza di schemi retorici specifici; leggibilità del nesso tra immagine, commenti e testo; gli eventuali rilanci da parte di pagine politicamente orientate, la presenza di marcatori linguistici o territoriali; nonché i meccanismi logici sottesi alla delegittimazione.

<sup>4</sup> Quando il meme vuole ridicolizzare i tratti fisici o somatici dell'attivista.

<sup>5</sup> Quando la svalutazione è legata a stereotipi di genere o a elementi di sessualizzazione.

<sup>6</sup> Quando Greta viene incasellata in narrazioni complottiste o cospirative.

<sup>7</sup> Nel caso di offese normalizzate attraverso una maschera di ironia trasgressiva.

# È la fine del mondo!

## Come le geografie del fumetto raccontano il cambiamento climatico

*Raccontare la fine del mondo, così come interrogarsi sulle forme di rappresentazione, è una responsabilità collettiva. Se la forza delle rappresentazioni sta nella loro capacità di agire sul nostro immaginario, ma anche di essere «things in the world which incite, move, anger, transform, delight, enchant or otherwise affect» (Anderson, 2019, p. 1120), allora, la promessa politica e intellettuale della geografia culturale passa anche attraverso l'analisi delle «representational forms of mediation» (p. 1129). Questo contributo intende analizzare il linguaggio del fumetto e interrogarsi sul rapporto tra narrazione verbo-visuale, cambiamento climatico e configurazioni del pensiero transcalare, prestando particolare attenzione al graphic novel *Il grande squilibrio*. L'emergenza climatica raccontata a fumetti (2022). L'analisi del ruolo della scala nelle narrazioni a fumetti dedicate al cambiamento climatico consente di mettere a fuoco una delle specificità del racconto a fumetti delle geografie dell'Antropocene, perché favorisce una comprensione sistemica della crisi ecologica, restituendo la natura interdependente dei fenomeni che la compongono.*

### ***It's the End of the World! How Comic Book Geographies Narrate Climate Change***

*Telling the end of the world, as well as questioning the forms of representation through which it is narrated, is a collective responsibility. If the power of representations lies in their ability to act upon our imagination, but also in being «things in the world which incite, move, anger, transform, delight, enchant or otherwise affect» (Anderson, 2019, p. 1120), then the political and intellectual promise of cultural geography also unfolds through the analysis of «representational forms of mediation» (p. 1129). This article examines the language of comics and investigates the relationship between verbo-visual narration, climate change, and configurations of transscalar thinking, using the graphic novel *Il grande squilibrio*. L'emergenza climatica raccontata a fumetti (2022) as an example. The analysis of the role of scale in comics about climate change highlights one of the specificities of comics-based accounts of the geographies of the Anthropocene, as they foster a systemic understanding of the ecological crisis.*

**Parole chiave:** scala, fumetto, geografie del fumetto, cambiamento climatico, pensiero scalare

**Keywords:** scale, comics, comic book geography, climate change, scalar thinking

Giada Peterle, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità – giada.peterle@unipd.it

### **1. Introduzione: geografie dell'emergenza climatica tra immagini e parole**

«Da oltre mezzo secolo sappiamo con precisione che non è possibile una crescita infinita in un mondo finito» scrive Luca Mercalli, nella sua prefazione «Non c'è tempo da perdere» posta in apertura al *graphic novel* dal titolo *Il grande squilibrio*. *L'emergenza climatica raccontata a fumetti* (Controsservatorio Valsusa, e altri, 2022, p. 5). Continua, poi, il Presidente della Società Meteorologica Italiana: «Ora che siamo in una conclamata emergenza climatica ed ecologica non c'è più tempo per le chiacchiere, bi-

sogna agire per riformare completamente il sistema economico prima che le leggi fisiche facciano collassare i processi naturali che ci tengono in vita», per concludere, infine: «Chissà se riuscirà un fumetto laddove hanno fallito grafici e tabelle... speriamo!» (*ibidem*). Dal suo auspicio, nasce la breve riflessione proposta in questo articolo che adotta uno sguardo geonarrativo per concentrarsi sulle potenzialità del fumetto nel rappresentare le geografie del cambiamento climatico, provando a individuare la relazione tra racconto della fine e grammatica spaziale dei *comics*. Nello specifico, si intende osservare i meccanismi di funzionamento del linguaggio plurivet-



toriale del fumetto attraverso l'analisi del *graphic novel* *Il grande squilibrio*, per interrogarsi sul rapporto tra narrazione verbo-visuale, cambiamento climatico e configurazioni del pensiero transcalare; inoltre, si propone una riflessione sul ruolo delle scelte visuali, così come di alcune scelte formali, quali per esempio l'assenza di una scansione spaziale definita attraverso una griglia di vignette ordinate, nel costruire un ecosistema narrativo che tenga insieme informazione e immaginazione, dato e metafora. Partendo dalle caratteristiche peculiari di un singolo caso di studio, si intende offrire un esempio concreto di come il fumetto attivi processi di *world-building* (Rinella e Epifani, 2021, p. 6) in grado di cogliere e rendere leggibili alcune delle più complesse dinamiche del cambiamento climatico in atto. La ricerca si inserisce, così, nel più ampio contesto del dibattito internazionale di studi dedicati ai rapporti tra ecocritica, letteratura, fumetti e cambiamento climatico: in particolare, intende continuare il dialogo con le ricerche condotte all'interno del Gruppo di Lavoro «Media e Geografia» dell'Associazione dei Geografi Italiani, dove la capacità del racconto grafico di educare uno sguardo *ecocritico* è già stata messa in luce, tra gli altri, dai recenti lavori di Antonella Rinella, Sara Nocco e Federica Epifani (Rinella e Nocco, 2025; Rinella e Epifani, 2021).

## 2. *Comics matter*: narrazioni emergenti per raccontare la fine

Prima di approdare all'analisi di come il fumetto sia in grado di tradurre il pensiero della fine in narrazioni spazializzate è tuttavia necessario compiere un passo indietro, o meglio allargare lo sguardo ad altre forme narrative, per comprendere in che modo *media* differenti si siano confrontati con il tema al centro di questa riflessione. Come suggeriscono Alberto Di Gioia e Cristiano Giorda (2022), spostare l'attenzione non solo sulle rappresentazioni, ma, soprattutto, sulle narrazioni rende inevitabile la costruzione di un discorso interdisciplinare, capace di intrecciare la geografia con la recente critica letteraria e con gli approcci delle *environmental humanities* e dell'ecocritica.

In questo quadro, l'interrogativo centrale riguarda le forme della rappresentazione più adatte a raccontare la fine nell'Antropocene. Il lavoro di Serebella Iovino e Serpil Oppermann si colloca precisamente in questa prospettiva, muovendo da un presupposto critico-teorico chiaro: «to couple ecocriticism's interest in revealing the bonds between text and world with the insights of the new materialist wave of thought» (Oppermann e Iovino, 2016, p.

2). Il titolo dell'introduzione al volume da loro curato, *Stories Come to Matter*, risulta in tal senso particolarmente significativo, poiché esprime l'assunto fondante del *material ecocriticism*: l'idea che la materia operi sia *all'interno* dei testi sia *come testo*. Questo approccio mira a mostrare come le nature corporee e le forze discorsive si co-producono, manifestando la loro interazione tanto nelle rappresentazioni quanto nella loro concreta realtà materiale (Oppermann e Iovino, 2016, p. 2). L'obiettivo di questa prospettiva è cogliere le interrelazioni tra discorsi e materia: poiché ogni fenomeno materiale è una complessa rete di *agentività*, che possono essere lette e interpretate come narrazioni emergenti, anche in ottica geografica diventa particolarmente importante saper analizzare le forme del racconto. Il racconto, nelle sue diverse forme letterarie, cinematografiche o multimediali, ha la capacità di abitare le ambiguità, dando forma al *mesh*, inteso come reticolo e intreccio di fenomeni, ma anche, appunto, come trama narrativa complessa e in grado di restituire la multiscalarità e non-linearità di quegli stessi fenomeni (Caracciolo, 2021). Come scrivono Iovino e Oppermann, «all matter, in other words, is a "storied matter". It is a material "mesh" of meanings, properties, and processes, in which human and nonhuman players are interlocked in networks that produce undeniable signifying forces» (*ibidem*, pp. 1-2). Tuttavia, la potenza teorica del titolo nasce anche dall'ambiguità delle espressioni inglesi *matter*, materia, e *to matter*, contare ma anche incarnarsi: questa molteplice interpretazione consente, infatti, un'ulteriore riflessione sul ruolo delle storie oggi e sulla loro capacità di «farsi materia», ovvero prendere consistenza materiale manifestando una propria *agentività* sul mondo. In un contesto di profonda trasformazione e crescente preoccupazione come quello generato dal cambiamento climatico e dai suoi effetti, le storie sembrano acquisire una rinnovata centralità, recuperando la funzione archetipica che i racconti della fine hanno storicamente svolto nelle comunità umane. Da un lato, essi contribuiscono a configurare il futuro, disinnescando la paura dell'ignoto; dall'altro, permettono di esorcizzare l'immaginario apocalittico, offrendo strumenti per comprendere e orientare l'azione nel presente, al fine di scongiurare le conseguenze della catastrofe prospettata dalla narrazione.

C'è però un ulteriore problema, che riguarda la cosiddetta *narrabilità* di *iper-fenomeni* come il cambiamento climatico. Una parte della critica, prima ancora di concentrarsi sull'analisi dei racconti della fine emersi negli ultimi decenni, interroga infatti la capacità *tout court* delle narrazioni di cogliere fenomeni la cui vastità geografica e profondità tempo-

rale spesso valica i confini delle scale antropologiche, muovendo oltre la presenza non solo del singolo individuo, o della generazione a cui appartiene, ma potenzialmente anche oltre l'esistenza stessa della sua specie. Marco Malvestio (2021), nel saggio *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, per ragionare sulle difficoltà riscontrate dalla produzione letteraria nel trovare forme narrative (generi, personaggi, cornici) che più si adattino al racconto dell'Antropocene, riprende il concetto di «iperoggetto» così come teorizzato dal filosofo Timothy Morton (2018) in *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*. Intesi, secondo la definizione di Morton, come «entità diffusamente distribuite nello spazio e nel tempo» (*ibidem*, p. 11), gli iperoggetti sono di per sé identificati da caratteristiche peculiari che tendono a sfuggire un'immediata comprensione e, dunque, una lineare rappresentazione. Infatti, scrive Malvestio, questa difficoltà deriva dal fatto che «sono viscosi, nella misura in cui restano legati agli esseri che vi interagiscono; e sono non-locali, perché non possono essere percepiti nella loro interezza, ma solo come somma di fenomeni parziali (dunque ogni manifestazione locale di un iperoggetto non è l'iperoggetto); infine, hanno la capacità di mettere in discussione le categorie cognitive umane» (Malvestio, 2021, p. 99). Come può un racconto necessariamente prodotto da una prospettiva antropocentrica focalizzarsi su «fenomeni in cui gli umani hanno grande responsabilità come società ma piccola parte in quanto individui» (*ibidem*, p. 102)? Continua Malvestio, nella sua analisi delle rappresentazioni fantascientifiche dell'Antropocene:

Se questo iperoggetto è irrepresentabile nella sua vastità geografica e cronologica, e se la sua natura di insieme di fenomeni, più che di singolo fenomeno, rende complesso offrirne un'immagine univoca, per forza di cose nessuna di queste opere sarà in grado di raccontare il cambiamento climatico *in sé*, perché il cambiamento climatico *in sé*, in un certo senso, non esiste [...] [Malvestio, 2021, pp. 108-109].

Per colmare questo vuoto rappresentativo, che si pone tra la finitezza delle opere e l'immensità del fenomeno del cambiamento climatico nella sua globalità, autrici e autori ricorrono di volta in volta a soluzioni originali, gli uni focalizzandosi sul racconto dell'ansia e del senso di inadeguatezza di fronte a processi di scala planetaria, gli altri scomponendo la complessità in oggetti e soggetti narrativamente gestibili (come per esempio eventi locali, contesti minuti), le cui caratteristiche possono trovare più facilmente spazio nel racconto.

Il fumetto, come vedremo nelle prossime sezioni, grazie al suo linguaggio ibrido di immagini e parole, e alla sua grammatica basata sulla spazializzazione del tempo, ha a sua disposizione alcune caratteristiche intrinseche che consentono di collocare sulla pagina spazi e tempi complessi e relazioni di causa-effetto non lineari.

Come si è detto, l'Antropocene non è ovviamente l'unico momento della storia in cui l'essere umano si è dovuto confrontare con il pensiero della fine e la sua configurazione narrativa. Tuttavia, l'accelerazione del cambiamento in atto, l'intensificarsi di fenomeni meteorologici e atmosferici che rendono tangibili gli effetti dell'azione umana sull'ambiente incalzano tanto il pensiero narrativo quanto quello scientifico, chiedendo nuove forme di traduzione del reale. Questa necessità può dare vita a inattese convergenze tra racconto e scienza. Tra gli altri esempi di convergenze tra dato scientifico, pensiero geografico e narrazione finzionale, particolarmente utile in questo contesto risulta il racconto *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro* (2021), scritto a quattro mani dal filosofo della scienza Telmo Pievani e dal geografo Mauro Varotto e arricchito, se non addirittura attivato, dalle proiezioni cartografiche di Francesco Ferrarese. Ambientato nel 2786, esattamente mille anni dopo il celebre viaggio in Italia di Goethe, il racconto segue il percorso lungo la penisola di un giovane protagonista, Milordo, costretto a confrontarsi con uno scenario futuro catastrofico, eppure plausibile: un'Italia completamente trasformata e in parte sommersa dall'innalzamento del livello del mare, esito della fusione dei ghiacciai, ma soprattutto dello scioglimento delle calotte polari, causato dagli effetti del surriscaldamento globale, incentivato dalla produzione umana di gas serra. Dato scientifico e racconto finzionale non abitano più discorsi disgiunti, ma convergono in una proiezione narrativa immaginifica, perché costretta a proiettare scenari geografici ancora inesistenti – come città d'acqua, nuove linee di costa, urbanità sommerse e nuove centralità –, eppure nutrita da dati scientifici e proiezioni cartografiche, realizzate da Francesco Ferrarese – ispirate dalla carta dell'Italia nel Pliocene realizzata da Bruni Castiglioni ed esposta al Museo di Geografia dell'Università di Padova.

L'esempio è significativo non soltanto perché utilizza i dati a disposizione per costruire una geografia dell'immaginazione, che abita tanto il pensiero scientifico quanto il mondo poetico delle metafore (Dematteis, 2021, p. X), ma anche perché riprende un grande classico del canone letterario occidentale, come il racconto di Goethe, per ri-adattar-



lo alle necessità contemporanee: non più, come era nel caso dello scrittore tedesco, restituire un ritratto della penisola che confermasse nell'immaginario europeo della fine del Diciottesimo secolo, l'idea di Belpaese che abitava le *élite* borghesi; ma proiettare nelle menti dei lettori visioni geografiche plausibili, realistiche seppure ancora potenziali, di una trasfigurazione paesaggistica già in corso. Se la «force of representations» sta nella loro capacità di agire sul nostro immaginario, ma anche di essere «things in the world which incite, move, anger, transform, delight, enchant or otherwise affect» (Anderson, 2019, p. 1120), allora, una geografia dei media nell'epoca dell'Antropocene ha la responsabilità di cogliere le forme attraverso cui le rappresentazioni danno senso al mondo, analizzando le «representational forms of mediation» (Anderson, 2019, p. 1129) che illuminano le interconnessioni tra discorso e materia. L'analisi del fumetto offre una delle possibili piste da seguire.

### 3. Fumetti e «global intimate»: racconti situati per crisi globali

Le intersezioni tra ricerca geografica e fumetti hanno visto una rapida accelerazione nell'ultimo decennio, con un'evoluzione da un approccio rappresentazionale a una prospettiva *more-than-representational*, che legge i fumetti come processi, addirittura come pratiche. Infatti, laddove i fumetti erano inizialmente visti solo come oggetti d'analisi o, tutt'al più, come trasposizioni grafiche di ricerche condotte con altri metodi e strumenti più tradizionali, oggi sono invece riconosciuti come una valida pratica di ricerca, che «makes it possible to think geo/geographically» (Peterle, 2026, p. 341). Questo accade per diverse ragioni: in primo luogo, gli studi geografici hanno riconosciuto a questo media la capacità di trasmettere prospettive *embodied*, situate, e soggettive che rendono esplicita la rilevanza dello sguardo nella costruzione della ricerca e dei suoi risultati. Juliet J. Fall (2025), nel suo recente fumetto *Along the line. Writing with comics and graphic narrative*, sceglie di raccontare un'altra crisi, non quella climatica al centro di questo articolo, ma quella connessa alla pandemia da Covid-19, attraverso un racconto autoetnografico lungo il confine tra Svizzera e Francia. L'utilizzo del fumetto modifica profondamente il suo sguardo e, scrive, «As a result, I am convinced that I saw things that I might not have noticed otherwise» (*ibidem*, p. 96). Fall si accorge di aver registrato «tiny details», dettagli minuti, che sarebbero sfuggiti a un altro tipo di restituzione della ri-

cerca e che, però, rendevano possibile visualizzare un tema, quello dei confini, altrimenti fortemente astratto (p. 96). Raccontare la crisi a fumetti consente, da un lato, di inserire dettagli autoetnografici, utili a decostruire il mito dell'oggettività della scienza, attraverso quello che Fall chiama *autobiographical avatar* (*ibidem*); allo stesso tempo, permette di restituire concretezza ai dati raccolti. Il fumetto crea, per sua stessa natura, una interrelazione tra la dimensione locale, intima, e quella globale, dando forma narrativa a un concetto quanto mai centrale, nel contesto della crisi climatica, come il *global intimate* (Pratt e Rosner, 2012).

Geographers have long argued that we need to understand how the global and the intimate constitute each other through geographical scales. [...] I realised that I needed to domesticate my thinking: to make sense of the ways in which the division between the public and private was being inscribed and entangled in the political. The intimate bound up in the global [Fall, 2025, p. 30].

Il fumetto è capace di cogliere il personale nel globale, attraverso un racconto insieme empatico e simbolico. In una recente intervista, Brian Fies, l'autore di *A Fire Story*, un *graphic novel* autobiografico, che racconta l'esperienza di convivere con il trauma dei grandi incendi che hanno travolto il Nord della California nel 2017, risponde così, quando gli chiedono quale sia a suo avviso il ruolo del fumetto nel favorire conversazioni sul cambiamento climatico e il suo impatto emotivo su individui e comunità:

I would say that the qualities comics excel at – such as symbolism, metaphor, and empathy – are exactly the qualities needed to understand a complex but subtle subject like climate change» e conclude, «Comics can tell the story of a million years in a single image and capture the lives of people and communities in a few panels» [Venkatesan e Ardhra, 2025, p. 445].

Alcune peculiarità del linguaggio del fumetto sembrano, quindi, particolarmente adatte a rispondere all'esigenza di «visualizing climate change», di cui parla Stephen R.J. Sheppard (2012), in un volume in cui si interrogava, già oltre un decennio fa, su come costruire un racconto accessibile della crisi climatica, per studenti e comunità, attraverso i *visual media*. La questione del rapporto tra fumetto, Antropocene e cambiamento climatico riguarda, pertanto, sia il recente dibattito interno ai *comics studies* (Alaniz, 2025; Ibarra-Rius e Pons, 2024) sia quello scientifico (Von Reumont e Budke, 2023). Come già emerge dall'intervista a Fries, poi, c'è una linea di ricerca che si è concentrata

sulla capacità dei fumetti di far coesistere milioni di anni in un'unica immagine e visualizzare «multiple space-times» (Classon Frangos, 2024) all'interno di uno spazio limitato, ovvero di restituire la profondità temporale oltre all'estensione spaziale di fenomeni complessi e di lungo corso. In quest'ottica, un fumetto di riferimento per l'analisi della configurazione multiscalare dell'Antropocene è sicuramente *Qui* di Richard McGuire (2014). Anche all'interno della comunità geografica, questa opera ha raccolto un discreto interesse. Disegnando una sorta di «onto-cartografia» (Peterle e Rossetto, 2023), McGuire costruisce, infatti, una narrazione postumana che pone al centro il ruolo degli oggetti, restituendo una densità spazio-temporale che si muove oltre la scala antropica, oltre la storia e la capacità di percepire il tempo e lo spazio della nostra specie. Come scrivono Filippo Menga e Dominic Davies, esasperando la dimensione non-lineare del fumetto, costruendo una storia priva di qualunque sequenzialità cronologica, «throughout *Here*, the comic's narrative infrastructure invites us to draw connections between what are otherwise distant temporal timeframes» (*ibidem*). Secondo i due geografi, è l'infrastruttura stessa del racconto di McGuire a restituire l'idea che «the very process of meaning-making in the Anthropocene era is a kind of game» (Menga e Davies, 2020, p. 674). Un gioco in cui rischiamo di restare intrappolati, mentre il mondo è già in frantumi e l'apocalisse è già stata – da qui il titolo del loro articolo, piuttosto eloquente, «Apocalypse yesterday».

#### 4. Leggere *Il grande squilibrio*: le scale del cambiamento climatico tra fumetto e ricerca scientifica

Nel contesto geografico contemporaneo, lo studio del fumetto risulta particolarmente rilevante non solo per la sua capacità narrativa e figurativa di attivare quelli che Marcello Tanca, in un importante lavoro dedicato alle forme di incontro tra geografia e fiction, chiama «processi di territorializzazione simbolica» (Tanca, 2020, p. 27), ma anche per la sua abilità «to create a *world*, a *place* instead of telling a story» (Rinella e Epifani, 2021, p. 6). Infatti, in un articolo che propone una lettura critica «translocale» di alcuni racconti a fumetti emersi nel contesto editoriale italiano contemporaneo, Rinella ed Epifani leggono il *graphic novel* come un «ecosistema», all'interno del quale trovano spazio narrazioni «place-sensitive and, at the same time, aware of the necessarily global nature of the contemporary experience, even when such experience is rooted

in a given place» (*ibidem*, p. 11). Queste visioni ecosistemiche riconoscono alle rappresentazioni a fumetti una capacità di resistenza, dove trovano spazio messaggi in grado di contrastare «the anthropocentric-instrumentalist view» (*ibidem*) e superare il dualismo *essere umano-natura* in favore di letture eco-critiche interspecifiche. Analizzare i processi di *world-building* del fumetto significa individuare le scelte stilistiche originali che consentono ad autrici e autori la creazione di mondi, o ecosistemi narrativi, in cui anche i rapporti ambientali e le relazioni spaziali non-lineari e translocali, che collegano processi globali e realtà locali, sono leggibili. In questa direzione si muove anche l'analisi de *Il grande squilibrio. L'emergenza climatica raccontata a fumetti* (2022) di Controsservatorio Valsusa, e altri, di Tamassociati proposta in questa sezione conclusiva.

Nella postfazione al *graphic novel*, il fisico Angelo Tartaglia scrive: «La cascata è lì davanti a noi, a un passo, intorno al 2030». Il riferimento alla cascata che compare nella copertina del fumetto è una citazione visuale di una metafora, rubata all'immaginario geografico, utilizzata da Tartaglia (2020) nel suo saggio *Clima. Lettera di un fisico alla politica* per ricordarci che non è sufficiente rallentare la crescita, ridurre le emissioni, ma è fondamentale, ora che il precipizio si avvicina, «cambiare le regole del gioco» (così il titolo del suo contributo in chiusura al *graphic novel*), invertire la rotta appunto, cambiando la direzione delle nostre azioni rispetto alla crisi climatica in atto (Fig. 1A). La scelta di inserire in copertina quella che nel linguaggio dell'analisi fumettistica è definita come una *metafora visuale* o *conceptual metaphor* (El Refaie, 2019) costituisce un primo elemento stilistico particolarmente rilevante: il *graphic novel* si costruisce sulla visualizzazione del dato, ma anche sulla potenza poetica delle immagini inserite nella tavola, tenendo insieme infografica e racconto. *Il grande squilibrio* sembra così oscillare, tanto nella forma quanto nel contenuto, «tra l'illimitata apertura delle metafore poetiche e il rigore definitorio delle scienze «dure»» (Dematteis, 2021, p. XVII): nel corso del racconto, il linguaggio dell'infografica, che pone al centro il dato, detta spesso i ritmi della pagina (si vedano per questo la Fig. 1A e Fig. 3), lasciando spazio ampio alle visualizzazioni dei dati e rompendo la tradizionale struttura della griglia, in favore di un discorso strutturato principalmente sullo spazio ampio della doppia pagina. Al contempo, però, a fianco a illustrazioni di termometri e mappe, che servono a visualizzare i dati su scale spaziali o numeriche facilmente leggibili, compaiono illustrazioni la cui presenza è invece simbolica, volta alla creazione di utili «crocevia semantici» (Dematteis, 2021, p. 10). La coper-





1.a.



1.b.



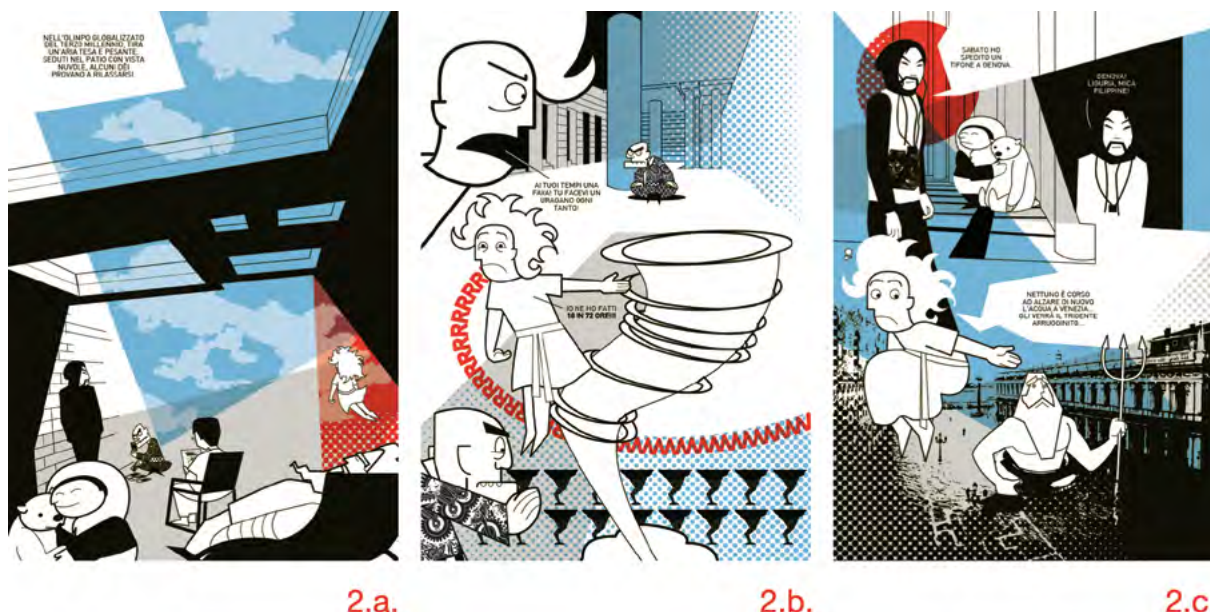
Figg. 1 (A, B) La copertina de *Il grande squilibrio* riprende l'immagine della barca che corre verso una cascata utilizzata dal fisico Angelo Tartaglia nel suo volume *Clima* (2020), che viene svelato come fonte d'ispirazione nelle ultime tavole.

tina, dunque, anticipa la struttura del *graphic novel*, dove l'organizzazione dello spazio narrativo non si basa sulla scansione lineare delle vignette poste in sequenza (non ci sono gabbie ripetute, non ci sono cornici nette a separare i *panel*), quanto sull'apertura pluridirezionale data dalla *splash-page* (come, per esempio, un'illustrazione a pagina intera).

La metafora della cascata condensa il punto di partenza di questa «favola climatica», che vede come protagonisti due giovani ragazzi, chiamati sull'Olimpo da un improbabile gruppo di dèi e divinità per spiegare quanto sta accadendo sulla Terra. Restituisce però anche una sensazione di sospensione che abita l'intero viaggio, che si muove in bilico su quella cascata, mentre i protagonisti provano a capire se e in che modo si possa ancora fare qualcosa per evitare la fine: non è un caso che, al termine della narrazione, si scopra che, nel loro viaggio, i due giovani avevano portato con sé una copia del libro di Tartaglia, che nelle ultime tavole scivola fuori dalla borsa di uno dei protagonisti, per cadere a terra aprendosi su una citazione del celebre *Dialogo della natura e di un islandese* dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi (Fig. 1 B). Dal punto di vista della macrostruttura narrativa, la copertina e le ultime tavole creano una composizione ad anello, in cui la *conceptual metaphor* che apre il racconto viene disvelata nelle ultime tavole del fumetto, attraverso l'oggetto libro che si sposta all'interno delle pagine,

abitandole come fossero un unico spazio tridimensionale. Qui l'unità della vignetta è completamente assente e l'unica *finestra* narrativa, che si apre in discontinuità con lo spazio plastico della *doppia-tavola*, è quella della pagina del libro: i bordi del foglio tracciano infatti un confine grafico, aprendo ad uno spazio di lettura e riflessione altro, più lento e profondo rispetto al dinamismo che caratterizza il resto del racconto. Mentre per quasi tutto *Il grande squilibrio* i personaggi si spostano con estrema libertà grafica, occupando con i loro corpi in movimento, e pensieri spazializzati nei *balloon* la maggior parte delle tavole, in chiusura del volume scompaiono umani e dèi, che si riducono nella Fig. 1 B a ombre sullo sfondo e resta solo il tonfo di questo volume a riempire la scena con il peso della sua voce.

Pensando a questo *graphic novel* come a una *favola climatica*, si riprende l'idea che le storie, anche immaginifiche e finzionali, non solo le grandi narrazioni, possano contribuire alla costruzione di conoscenze spaziali e sapere geografico (Figg. 2 A, B). D'altra parte, come scrivono Mary Thomas e altri in un forum collettivo dedicato all'influenza dei mondi immaginati sul pensare geografico, «as we must acknowledge with a postmodern sensibility, we also come to the facts, and the facts come to us, through imaginary geographies» (Thomas e altri, 2011, p. 551). La riflessione non è nuova (Lorimer, 2003; Rabbiosi e Vanolo, 2017; Ward, 2014) e co-



Figg. 2 (A, B, C) L'apertura della storia è quella di una *favola climatica*, in cui dèi e divinità, provenienti da varie culture ed epoche e legati al cambiamento atmosferico, si confrontano su quello che sta succedendo sulla Terra.

glie un filone di studi riassunto dal celebre articolo pubblicato su *Progress in Human Geography* da Emily Cameron nel 2012 con il titolo *New geographies of story and storytelling* e ripreso anche nel contesto della geografia italiana, proprio con l'utilizzo del concetto di «favola» (Salimbeni, 2022, p. 79) e di «fabulazione» geografica (Palermo, Salimbeni e Simone, 2023). Come sappiamo, nel genere letterario della favola è essenziale la presenza di una verità morale o di un insegnamento di saggezza pratica. *Il grande squilibrio* risponde a questa funzione, dal momento che uno degli obiettivi primari del testo è proprio la condivisione di conoscenza, con la visualizzazione di concetti e processi complessi attraverso il racconto a fumetti.

La dimensione esplicativa è ulteriormente visibile nella scelta degli autori di inserire nelle tavole, come anticipato, numerose infografiche e grafici, utili a visualizzare i molti dati contenuti nella storia senza appesantire il racconto. Tuttavia, il fumetto, rispetto alla semplice rappresentazione infografica, consente ai personaggi di abitare le raffigurazioni dei dati, talvolta spiegandole e altre interrogandole, rendendo anch'esse figurazioni dinamiche di informazioni complesse e dando così voce ai potenziali dubbi di chi legge. Il dato acquisisce dunque anch'esso una dimensione narrativa.

Infine, grazie alla compresenza di testi e immagini, il fumetto consente ai grafici di essere accompagnati da approfondimenti e spiegazioni affidati alle voci degli esperti che hanno contribuito

a questo progetto di divulgazione scientifica, ovvero i già citati Mercalli e Tartaglia, i cui ritratti compaiono a loro volta nelle tavole, dando solidità al ragionamento. Questa presenza costante, di dati e voci scientificamente autorevoli, fa da contraltare allo stile narrativo ironico, spesso scanzonato, che alleggerisce il racconto, creando un utile equilibrio tra intrattenimento e insegnamento. Tuttavia, se si vuole procedere nell'analisi narrativa, rispetto alla favola tradizionale mancano ne *Il grande squilibrio* gli animali parlanti, tipici del genere favolistico: qui, infatti, la tipizzazione di virtù e vizi umani è affidata a una serie di divinità antropomorfe e personaggi terreni (politici, industriali, rappresentanti dei sindacati) il cui colpevole disinteresse per il clima, il carattere talvolta iracundo altre pigro, o la tendenza a focalizzare unicamente i propri interessi a discapito dell'equilibrio globale, restituisce un quadro piuttosto fedele, seppur ironico e grottesco, dell'attuale situazione del pianeta. Forse, nel raccontare gli effetti catastrofici dell'azione umana sul clima e l'equilibrio ambientale, risultava impossibile pensare di affidare a qualche elemento animale o naturale, anche se antropomorfizzato, un qualunque ruolo di responsabilità, seppur nella finzione narrativa.

C'è un altro aspetto del dibattito legato alle storie geografiche che sembra rilevante per costruire un ragionamento più strettamente focalizzato sulle capacità del fumetto di raccontare le geografie dell'Antropocene: il ruolo della *scala*. Infatti, il con-

cetto di scala risulta particolarmente utile per raccontare il cambiamento climatico, inteso come fenomeno interscalare sia a livello temporale che spaziale, scatenato da azioni umane di lungo corso e, al contempo, schiacciato in una drammatica accelerazione nel presente, in grado di innescare una serie di processi che agiscono dal globale al locale e viceversa, in una sorta di effetto domino bidirezionale. La scala si inserisce all'interno del dibattito geo-narrativo contemporaneo, in particolare stimola quella parte di critica che si interroga sugli strumenti a nostra disposizione per raccontare la crisi ecologica (Iovino, 2017, p. 12): la scala risulta infatti un utile strumento critico per analizzare quelle raffigurazioni narrative che siano in grado di cogliere le reti di relazioni, le interconnessioni tra esseri umani, corpi, individui, luoghi, società, animali, piante, ma anche interessi che costituiscono la trama profonda dei fenomeni che spesso osserviamo solo superficialmente attraverso la descrizione o la proiezione di dati (Peterle, 2025, p. 154). «Le storie sfuggono all'idea della scala» scrive, infatti, anche Salimbeni nel suo saggio sulle favole urbane, perché «esprimono i problemi a partire dalle esperienze dei soggetti, e attraverso queste mostrano i sintomi della contemporaneità tutta, e quindi i segnali che rivelano il funzionamento delle gerarchie sociali, evidenziandone le problematiche e suggerendo anche i cambiamenti possibili e auspicabili» (Salimbeni, 2022, p. 79).

Se già le storie hanno una propensione a creare ciò che il critico letterario Timothy Clark (2012) chiama *derangements of scale*, ovvero letture multiscalari dello stesso testo, aiutando chi legge a cogliere le relazioni tra scale diverse, il fumetto sembra essere in grado di esasperare questo aspetto, grazie a una grammatica spaziale che consente molteplici giochi e salti di scala. L'articolazione della pagina del fumetto, infatti, prevede un'organizzazione narrativa dello spazio che determina tanto la scansione temporale – la sequenza delle vignette o delle azioni raffigurate –, quanto una spazializzazione delle relazioni. Se da un lato, quindi, la storia a fumetti prevede una linearità narrativa, e una relazione causa-effetto direzionale, legata a ciò che si suppone venga letto prima e ciò che auspicabilmente dovrebbe essere letto poi, in realtà la sua forma narrativa spazializzata suggerisce la coesistenza di tempi, azioni, luoghi e processi. Infatti, la lettura della sequenza lineare delle vignette è sempre preceduta da un primo momento di lettura complessiva della pagina (o della doppia pagina, quando si è davanti a un *graphic novel* nel tradizionale formato libro); gli elementi compositivi della doppia tavola, quindi, vengono prima colti nel loro complesso, per poi essere ordinati nella sequenza narrativa struttu-

rata nelle azioni rappresentate all'interno delle singole vignette.

Letta attraverso il concetto di scala, la particolare articolazione spazio-narrativa de *Il grande squilibrio* illumina la peculiare capacità del fumetto di costruire narrazioni transcolari, costruite sulla relazionalità tra gli elementi singoli, o locali, che compongono insieme la globalità della narrazione. Nelle Fig. 2 A, B, C, per esempio, si nota ancora una volta la completa assenza di una struttura riconoscibile nella scansione della pagina, dove sono piuttosto gli spazi architettonici a creare finestre narrative o isolare azioni e personaggi. In particolare, analizzando la tavola riportata in Fig. 2 A, si nota come le finestre aperte ricordino, con i loro perimetri geometrici, le tradizionali cornici rettangolari delle vignette: tuttavia, invece che mettere in luce gli elementi racchiusi all'interno della cornice della *finestra-vignetta*, queste aperture suggeriscono un movimento dello sguardo di chi legge che, dopo essersi mosso dall'alto verso il basso, viene invitato a guardare nuovamente in su (o in giù, se siamo sull'Olimpo insieme ai protagonisti della tavola), cogliendo nei profili delle nuvole le sagome abbozzate di continenti che ricordano la focalizzazione della storia sulla condizione del pianeta Terra. L'effetto è una forma di vertigine: pur essendo una storia proiettata sul piano bidimensionale della pagina, lo spazio del racconto in cui ci si muove sembra configurarsi come quello offerto da un visore 3D, che consente di muoversi in tutte le direzioni, a seconda di dove si sposti la linea dello sguardo di chi osserva o legge.

Grazie alla sua possibilità di costruire un percorso di lettura pluridirezionale, il fumetto, più di altri media e linguaggi, ha dunque un'intrinseca propensione a restituire uno degli aspetti più complessi della crisi climatica in atto, ovvero la sua dimensione transcalare e relazionale. Sfruttando la sua peculiare grammatica spaziale, basata su sequenzialità e «plurivettorialità» (Groensteen, 2007; Dittmer, 2010), il fumetto muove lo sguardo di chi legge in direzioni molteplici, disegnando di volta in volta personali percorsi di lettura, e intessendo così una rete di relazioni transcolari che abitano la pagina. *Il grande squilibrio* gioca con questa possibilità, già sperimentata da Tamassociati in altri volumi a fumetti pubblicati da BeccoGiallo, il cui interesse geografico, proprio per l'uso del linguaggio cartografico, per la peculiare infrastruttura spaziale del racconto e per il gioco di alternanze tra prospettive verticali e orizzontali, è già stato analizzato altrove (Peterle, 2015 e 2018). In un fumetto dedicato al cambiamento climatico, tuttavia, questo movimento relazionale suggerito dal particolare stile di Marta Gerardi, e basato sulla necessità di legge-



Fig. 3. Un esempio della possibilità del fumetto di costruire narrazioni transcolari all'interno di una doppia pagina.

re i testi in sequenza ma allo stesso tempo di ricostruire le connessioni di senso tra gli elementi raffigurati nella pagina, diventa particolarmente importante. Per esempio, nella Fig. 3, si passa dalla scala continentale a quella urbana, sottolineando la stretta connessione tra fenomeni geograficamente distanti, come i grandi incendi che hanno interessato Australia e California e i fenomeni meteorologici estremi che hanno coinvolto alcune città italiane, tra cui Venezia, Milano e Genova. Spostandosi nello spazio della pagina, i due protagonisti si muovono tanto nel tempo quanto nella geografia del pianeta, potendo abitare una lettura transcolare e relazionale dei fenomeni estremi di cui parlano, condividendo dati nei *balloon* e nelle infografiche che costellano la tavola. Rispetto alle tavole analizzate in precedenza, quelle riportate in Fig. 3 sembrano invece ricordare una struttura più tradizionale a strisce: la tavola di sinistra, infatti, è strutturata in tre vignette orizzontali, mentre quella di destra è organizzata in due sezioni.

Questa scansione delle tavole consente di dare movimento al dialogo tra i due giovani protagonisti ma, allo stesso tempo, permette di creare delle sezioni grafiche che corrispondono poi a aree geografiche distinte: l'Australia, raffigurata da una mappa con i simboli degli incendi nella vignetta in basso a sinistra; la California, rappresentata attraverso una fotografia rielaborata graficamente sui toni del rosso e del nero; e infine l'Italia, dove si riconosce il profilo dei lampioni di Venezia e delle città colpite da alluvioni, esondazioni e trombe d'aria. Si nota però che, seppur presente, la struttura delle vignette è inclinata: così come su un piano inclinato gli oggetti si spostano, allo stesso modo i contenuti delle vignette sembrano assumere movimento, tendere a scivolare fuori dalla griglia, scontrandosi, accumulandosi con quelli presenti nelle sezioni contigue. L'effetto è un senso di squilibrio, appunto, reso tanto dai dati raccolti e raccontati, quanto dalla forma assunta da quegli stessi dati nella narrazione a fumetti.

## 5. (Non) è la fine del mondo!

In conclusione, grazie alla sua grammatica spaziale e alla compresenza di sequenzialità e relazionalità, il fumetto si configura come un dispositivo narrativo capace di articolare letture transcolari dei fenomeni climatici, rendendo percepibili le connessioni tra processi globali e manifestazioni locali, tra temporalità profonde e urgenze del presente. Per cogliere le dinamiche che connettono pensiero geografico e media è, infatti, necessario superare una mera lettura contenutistica dei fumetti e abbracciare un'analisi formale del loro linguaggio spaziale. Per questo, l'analisi del ruolo della scala nelle narrazioni a fumetti dedicate al cambiamento climatico consente di mettere a fuoco una delle specificità più rilevanti di questo linguaggio nel racconto delle geografie dell'Antropocene, perché favorisce una comprensione sistemica della crisi ecologica, restituendo la natura interdipendente dei fenomeni che la compongono. Opere come *Il grande squilibrio* mostrano la capacità del fumetto di contribuire in modo originale al dibattito geografico contemporaneo, non limitandosi a illustrare dati o a tradurre contenuti scientifici in una forma grafica più accattivante, ma costruendo spazi di senso in cui le relazioni tra scale, luoghi e soggetti diventano parte integrante dell'esperienza narrativa e cognitiva di chi legge. Come illustrato nell'articolo, il tema è ovviamente già al centro non solo delle narrazioni a fumetti, ma anche degli studi sul fumetto da anni. Tuttavia, sembra importante sottolineare che proprio nelle settimane che hanno visto l'origine di questo contributo è uscito, il 18 dicembre 2025, il n. 0 di una nuova rivista mensile a fumetti de *Il manifesto*, curata da Maicol & Mirco (nome d'arte di Michael Rocchetti) il cui titolo è, appunto, *La fine del mondo. Ultima rivista di fumetti*. In linea con il taglio ironico del curatore, il titolo viene giustificato con l'interpretazione positiva e non catastrofica dell'espressione che, in questo caso, verrebbe a indicare un oggetto talmente bello da non poter essere superato da altri, e non un evento catastrofico a cui seguirà la fine del mondo così come lo conosciamo. Tuttavia, leggendo tra le pieghe dell'ironia, si coglie tra le pagine un retrogusto assai più amaro, che si rende esplicito nella dedica del numero zero all'autore Tuono Petinato, scomparso prematuramente nel 2021. Proprio lui aveva pubblicato nel 2017, insieme alla fisica e divulgatrice Francesca Riccioni, un fumetto intitolato *Non è mica la fine del mondo*. Nel loro racconto, i due autori costruiscono con lucida ironia (scientifico sarcasmo?) il viaggio turistico sulla Terra di una famiglia di alieni: quello che si trovano davanti, però, macchine fotografiche al collo e pa-

nini nello zaino, è un pianeta disabitato, dove si rintracciano solo sparute tracce dell'esistenza di una civiltà umana estinta per sua stessa colpa. «È bello visitare le sciagure altrui, ma che fatica!» dice uno degli alieni protagonisti del racconto, mentre attraversa una distesa di rovine bruciate. Qui, tra i teschi, le nubi di fumo e qualche focolaio che illumina l'orizzonte, campeggia un cartello con la scritta «Vote Trump 2216. Make Earth Great Again». Meno bello, seppur necessario, è invece guardare in faccia le proprie sciagure.

## Riferimenti bibliografici

- Alaniz José (2025), *Comics of the Anthropocene: Graphic Narrative at the End of Nature*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Anderson, Ben (2019), *Cultural geography II: The force of representations*, in «Progress in human geography», 43, 6, pp. 1120-1132.
- Cameron Emilie (2012), *New Geographies of Story and Storytelling*, in «Progress in Human Geography», 36, 5, pp. 573-592.
- Caracciolo Marco (2021), *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Clark Timothy (2012), *Scale. Derangements of Scale*, in Tom Cohen e Ann Arbor (a cura di), *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, London, Open Humanities Press, pp. 148-166.
- Classon Frangos Mike (2024), *Comics Anthropocenes: Visualizing Multiple Space-Times in Anglophone Speculative Comics*, in «Journal of Graphic Novels and Comics», 15, 2, pp. 236-251.
- Controsservatorio Valsusa, Claudia Ceretto, Max Gavagna, Angelo Tartaglia, Marta Gerardi e Raul Pantaleo (2022), *Il grande squilibrio. L'emergenza climatica raccontata a fumetti*, Padova, BeccoGiallo.
- Dematteis Giuseppe (2021), *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma, Donzelli.
- Di Gioia Alberto e Cristiano Giorda (2022), *Antropocene e geografia. Approcci, narrazioni e problemi aperti nelle nuove rappresentazioni del rapporto fra società umane e natura*, in «Documenti geografici», 2, pp. 329-341.
- Dittmer Jason (2010), *Comic book visualities: a methodological manifesto on geography, montage and narration*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 35, 2, pp. 222-236.
- El Refaie Elisabeth (2019), *Visual metaphor and embodiment in graphic illness narratives*, Oxford, Oxford University Press.
- Fall Juliet J. (2025), *Along the line. Writing with comics and graphic narrative*, Lausanne, EPFL Press.
- Groensteen Thierry (2007), *The system of comics*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Ibarra-Rius Noelia e Álvaro M. Pons (2024), *Representation of Climate Change and Global Warming in Comics: From Apocalyptic Fiction to Educational Tool*, in «European journal of cultural studies», 28, 2, pp. 629-646.
- Iovino Serenella (2017), *Utili strumenti per pensare l'impensabile. Le Environmental Humanities e i racconti della crisi ecologica*, in «Culture della sostenibilità», X, pp. 10-22.
- Kitchin Rob e James Kneale (2001), *Science Fiction or Future Fact? Exploring Imaginative Geographies of the New Millennium*, in «Progress in human geography», 25, 1, pp. 19-35.
- Lorimer Hayden (2003), *Telling small stories: spaces of knowledge and the practice of Geography*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 28, 2, pp. 197-217.

- Malvestio Marco (2021), *Raccontare la fine del mondo*, Milano, Nottetempo.
- Menga Filippo e Davies Dominic (2020), *Apocalypse Yesterday: Posthumanism and Comics in the Anthropocene*, in «Environment and Planning E: Nature and Space», 3, 3, pp. 663-687.
- Mercalli Luca (2022), *Non c'è tempo da perdere. Prefazione*, in Controsservatorio Valsusa, Claudia Ceretto, Max Gavagna, Angelo Tartaglia, Marta Gerardi e Raul Pantaleo, *Il grande squilibrio. L'emergenza climatica raccontata a fumetti*, Padova, BeccoGiallo.
- Morton Timothy (2018), *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, Nero edizioni (ed. orig. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013).
- Oppermann Serpil e Serenella Iovino (a cura di) (2016), *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, Londra, Bloomsbury Publishing PLC.
- Palermo Gabriella, Alice Salimbeni e Andrea Simone (2023), *Geografia e Fabulazioni. Immaginari spaziali e alternative possibili*, in «Memorie geografiche», 23, pp. 281-282.
- Peterle Giada (2015), *Teaching Cartography with Comics: Some Examples from BeccoGiallo's Graphic Novel Series*, in «J-READING Journal of Research and Didactics in Geography», 1, 4, pp. 69-78.
- Peterle Giada (2018), *Orientarsi tra le nuvole: cartografie, atlanti e pratiche mappanti nel racconto a fumetti*, in «Between», 8, 15, pp. 1-31.
- Peterle Giada (2025), *Scala*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, Davide Papotti e Lucia Quaquarelli (a cura di), *Le parole dello spazio. Un lessico spaziale*, Firenze, Cesati Editore.
- Peterle Giada (2026), *Drawing*, in Peter Merriman, Anna Secor e Shanti Sumartojo, (a cura di), *The Routledge Handbook of Cultural Geographies*, New York, Routledge, pp. 335-346.
- Peterle Giada e Tania Rossetto (2023), *There is no Space, there is no Time, here are Only Objects: The Onto-cartography of Richard McGuire's Here (2014)*, in «Literary Geographies», 9, 1, pp. 50-68.
- Pievani Telmo e Mauro Varotto (2021), *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro*, Sansepolcro, Aboca.
- Pratt Geraldine e Victoria Rosner (a cura di) (2012), *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*, New York, Columbia University Press.
- Rabbiosi Chiara e Alberto Vanolo (2017), *Are We allowed to use Fictional Vignettes in Cultural Geographies?*, in «cultural geographies», 24, 2, pp. 265-278.
- Rinella Antonella e Sara Nocco (2025), *Emozioni e fumetti per piccoli eco-gesti perfetti. Educazione geografica alla sostenibilità nella scuola primaria con vignette e balloon*, Bari, WIP Edizioni.
- Rinella Antonella e Federica Epifani (2021), «Translocal» Narration of Environmental Issues Through Graphic Novels: Two Italian Case Studies, in «Central European Journal of Geography and Sustainable Development», 3, 1, pp. 5-20.
- Salimbeni Alice (2022), *La favola urbana. Reimmaginare lo spazio attraverso la realizzazione collettiva di film funzionali e parodici*, in «Rivista Geografica Italiana», 3, pp. 78-102.
- Sheppard Stephen RJ (2012), *Visualizing Climate Change: a Guide to Visual Communication of Climate Change and developing Local Solutions*, London, Routledge.
- Sou Gemma (2023), *Wiley Lecture 2022. Communicating Climate Change with Comics: Life beyond Apocalyptic Imaginaries*, in «Geographical Research», 61, 3, pp. 320-332.
- Tanca Marcello (2020), *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli.
- Tartaglia Angelo (2020), *CLIMA: lettera di un fisico alla politica*, Torino, Edizioni Gruppo Abele.
- Thomas Mary, Christian Abrahamsson, Geoff Mann, Richa Nagar, Tarun Kumar, Shiloh R. Krupar, José Romanillos, Wendy S. Shaw, Alessandra Bonazzi, Michael Sutcliffe, John Wylie John, Heidi J. Nast e Gunnar Olsson (2011), *Fictional worlds*, in «Environment and Planning D», 29, 3, pp. 551-567.
- Venkatesan Sathiyaraj e Ardhra P. (2025), *Of comics and climate change: an interview with Brian Fies*, in «Journal of Graphic Novels and Comics», 16, 1-2, pp. 442-448.
- Von Reumont Frederik e Alexandra Budke (2023), *Learning about Climate Change with Comics and Text: a comparative study*, in «Sustainability Science», 18, 6, pp. 2661-2676.
- Ward Miranda (2014), *The art of writing place*, in «Geography Compass», 8, 10, pp. 755-766.



# Non possiamo non dirci distopici. Il difficile rapporto delle serie televisive con il cambiamento climatico e le catastrofi

*Questo articolo affronta il complicato rapporto tra la narrazione seriale e le catastrofi ambientali. Seguendo la riflessione di Ghosh che sottolinea l'impossibilità di uscire dalla logica dell'eccezionale e dell'inaudito quando si parla di cambiamento climatico, saranno analizzate alcune recenti produzioni seriali che scelgono un setting nel futuro prossimo per raccontare gli effetti di un'apocalisse (Silo e Paradise). Anche le serie che ricostruiscono una attualità di un passato prossimo non smontano questa logica (Chernobyl e Treme). Nondimeno, la produzione di finzione per i tanti schermi della nostra esistenza può assumere un ruolo strategico nella difficile comunicazione intergenerazionale sulle criticità ambientali.*

***We cannot Help but Call Ourselves Dystopian. The difficult Relationship between Television Series, Climate Change, and Catastrophes***

*This article explores the complex relationship between serialized narratives and environmental catastrophes. Following Ghosh's reflection, which emphasizes the impossibility of escaping the logic of the exceptional and the unprecedented when discussing climate change, we will analyze some recent serial productions that choose a near-future setting to narrate the effects of an apocalypse (Silo and Paradise). Even series that reconstruct a recent past do not challenge this logic (Chernobyl and Treme). Nonetheless, the production of fiction for the many screens of our existence can play a strategic role in the challenging intergenerational communication on environmental issues.*

**Parole chiave:** cambiamento climatico, scenari distopici, serie tv, discorso sull'ambiente

**Keywords:** climate change, dystopian scenarios, TV series, environmental discourse

Fabio Amato, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» – [famato@unior.it](mailto:famato@unior.it)

## 1. Introduzione

Come ci ricorda Amitav Ghosh, è solo nell'universo della narrazione fantascientifica che, a lungo, ha trovato posto il cambiamento climatico e le criticità del rapporto con la natura. «È come se nell'immaginario letterario il cambiamento climatico fosse in qualche modo imparentato con gli extraterrestri e i viaggi interplanetari» (Ghosh, 2017, p. 14). Come se fossimo incapaci di narrare quello che evolve rapidamente sotto i nostri occhi, colpiti da una «grande cecità» (come recita la traduzione del saggio) che ci spinge ad ascrivere alla categoria dell'indicibile, dell'improbabile e dell'inaudito alcuni fenomeni come «violente alluvioni, tempeste epocali, prolungate siccità, ondate di calore senza precedenti, frane improvvise, furiosi torrenti creati dallo scioglimen-

to dei ghiacciai» (*ibidem*, p. 32), tutti eventi che ormai accompagnano il nostro quotidiano. Si tratta di una negazione che si sostanzia nell'incapacità di rinunciare al nostro stile di vita, nonostante il cambiamento generato dall'Antropocene<sup>1</sup> da potenza si sia ormai atto. Non sembra sfuggire a questa logica la produzione delle serie televisive, al centro di questo contributo, sul tema delle criticità ambientali e sugli esiti catastrofici di queste ultime. Come vedremo, anche in questi casi, la descrizione degli effetti deleteri del cambiamento climatico di stringente attualità sfugge alle pur complesse strutture diegetiche: si ricorre quasi sempre a scenari distopici differiti nel tempo, frutto di eventi catastrofici, spesso nemmeno ben precisati.

In questo ci soccorre l'approccio dell'*ecocriticism*, che nasce focalizzandosi sul modo in cui l'ambiente

fisico viene raccontato nell'universo finzionale della letteratura (Glotfelty e Fromm, 1996) e nel corso del tempo si è esteso ad altri ambiti tematici e soprattutto ha sollecitato altri mezzi e strumenti di analisi guardando con interesse alla fotografia, al teatro, alla storia dell'arte (Garrad, 2004; dell'Agnese, 2011) non escludendo la musica pop (Ingram, 2011).

Grazie alle *popular geopolitics*, queste considerazioni possono essere riproposte per la galassia pro-teiforme e sempre più vasta della serialità, ormai da oltre vent'anni affermata come produzione artistica raffinata e non più marginale, divenendo modalità autonoma di rappresentazione del «geo» (Amato e dell'Agnese, 2015). Lo studio dell'immaginario geografico attraverso i media può seguire due direzioni: da una parte l'analisi dell'*audience* e, dunque, di come il messaggio e la rappresentazione filmica incidano sulle persone, sulle percezioni e sui comportamenti degli spettatori, dall'altra l'interpretazione di prodotti mediatici come testi portatori di narrazioni, rappresentazioni e stereotipi (Burgess e Gold, 1985).

Negli ultimi decenni, le produzioni finzionali destinate agli schermi (parlare solo di «televisivo» è sicuramente riduttivo) si sono incrementate a dismisura, abbandonando la funzione di intrattenimento superficiale e consentendo di catturare il rapporto tra locale e globale da più punti di vista. Basti pensare al luogo di produzione, al mezzo di diffusione, alla nuova modalità di fruizione del pubblico che, oltre a moltiplicare gli «schermi», accrescono in maniera bulimica gli spazi di interesse nel web, finendo con il condizionare, attraverso il gradimento, la chiusura o la proposizione di una nuova stagione della serie oggetto di attenzione. Il linguaggio delle serie contribuisce a modellare, più di prima, l'immaginario collettivo e i rapporti di potere, confermando il ruolo politico assunto anche da questo tipo di narrazioni.

Bisogna ricordare che l'attenzione per la catastrofe e gli scenari apocalittici non è una novità della contemporaneità, bensì un longevo nucleo mitico sempre fertile per l'universo finzionale, in grado di generare storie e di essere riattualizzato e risemantizzato anche nella cultura di massa (Ortoleva, 2019).

La capacità da parte della florida industria della fiction in generale di raccontare la stagione contemporanea delle catastrofi attraverso riposizionamenti nel tempo è stata documentata e analizzata da diverse ricerche anche nei primi anni dello stesso Gruppo di Lavoro A.Ge.I. su «Media e geografia» che promuove questo fascicolo (dell'Agnese e Rondinone, 2011). Sempre dell'Agnese (2022) si è fatta promotrice di un'agenda di ricerca in ambito ge-

ografico, con l'identificazione dei campi di indagine da aprire per esplorare la *Climate Fiction*, che riguardasse i riferimenti spaziali, i principali protagonisti e il discorso sull'ambiente, una proposta che pur non avendo avuto ancora seguito meriterebbe di essere intrapresa. Una sistematizzazione di tutta la produzione del nuovo millennio è, invece, già operativa con il progetto *Atlante delle distopie mediatiche* promosso da Massimo Scaglioni dell'Università Cattolica di Milano<sup>2</sup>, che non solo cura la ripartizione per macroaree geografiche, ma aggrega le produzioni in macrotemi come il filone ambientale, quello epidemico e quello legato alla crisi della democrazia.

Gli esempi che sostanzieranno il contributo sono frutto della discrezionalità arbitraria dell'autore, nella piena consapevolezza che esisterebbero molte altre serie che avrebbero potuto essere evocate. Si ripercorreranno alcune delle serie più recenti (*Silo* e *Paradise*) che hanno come denominatore comune un modo di raccontare l'irreversibile crisi del rapporto degli esseri umani con la natura solo attraverso narrazioni distopiche. Sarà dato spazio, infine, ad esempi di ricostruzione storica legata a eventi catastrofici (*Chernobyl* e *Treme*).

## 2. La serialità e l'*ecocriticism*

I temi ambientali sono quasi sempre oggetto dei media tradizionali in occasione di circostanze emergenziali (terremoto, alluvione o altro). Questo appare paradossale pensando alla necessità di maturare una cura ordinaria indispensabile per far fronte all'impatto del *climate change* e alle sfide dello sviluppo sostenibile. In generale, i media hanno un ruolo critico nel rapporto tra scienza del clima, politiche pubbliche e cittadinanza. La rappresentazione mediatica del cambiamento climatico non è un semplice riflesso della realtà scientifica, ma il prodotto di complessi processi di «politica culturale» che svolgono una funzione di ponte comunicativo tra l'opinione pubblica, il dibattito politico e le risultanze tecnico-scientifiche<sup>3</sup>. La frequente manipolazione dell'incertezza utilizzata da parte degli attori politici e industriali si sostiene proprio sulla logica dell'equilibrio dei media per amplificare l'incertezza, ritardando così azioni operative (Boykoff, 2011). In tal senso, si conferma come la comunicazione ambientale sia intrinsecamente legata alle dinamiche di potere, determinando chi ha l'autorità di definire le sfide ecologiche e le relative soluzioni, attraverso l'uso del *framing*, cioè la selezione e valorizzazione di alcuni aspetti per orientare l'opinione pubblica (Hansen, 2019). In senso ampio, la cultura



popolare ha articolato discorsi ambientali, rivelando *bias* antropocentrici e potenziali per *agency* non-umana che si rivelano interessanti strumenti di analisi. In particolare, dal 2000, le serie televisive hanno assunto un ruolo centrale nella costruzione di discorsi sul cambiamento climatico, evolvendo dall'universo consolidato dei documentari scientifici verso narrazioni *Cli-Fi* complesse che mediano visioni geopolitiche di potere, spazio e ambiente (Giuliani, 2021). La serialità è un serbatoio inesauribile di possibilità per immaginare i destini dell'umanità (Coviello, 2025). Il tentativo promosso da Elena dell'Agnese (2021) di coniugare gli approcci della *popular geopolitics*, focalizzata sulla relazione tra potere e rappresentazione, con i metodi dell'*ecocriticism* che guarda ai manufatti culturali da una prospettiva ecologica, studiando il rapporto tra la cultura umana e il mondo fisico, contribuisce a meglio definire il ruolo assunto dalla produzione seriale. Come ci viene descritto dall'autrice, è possibile leggere nella serialità, come in altre produzioni finzionali, la duplicità di quanto viene veicolato: il messaggio esplicito e il discorso implicito. Da una parte, si registra un «messaggio» dell'opera, che esplicita connotazioni fortemente ambientaliste, dall'altra, un *discorso* implicito che frequentemente rafforza ideologie dominanti come l'antropocentrismo, il patriarcato e lo specismo. Sono in particolare le visioni distopiche e post-apocalittiche, che esprimono le paure contemporanee sul tema ambientale, a monopolizzare l'attenzione delle serie, seguendo un filone già consolidato di produzione cinematografica soprattutto di matrice hollywoodiana (Malatesta e Rondinone, 2011). Come i film, anche le serialità risultano potenti veicoli di espressione delle paure del tempo, tratteggiando le catastrofi legate all'ambiente, ai frutti impazziti del capitalismo e del consumismo. A conferma di quanto raccontato da Ghosh, il cambiamento climatico nelle serie tv assume un suo esplicito protagonismo in un dramma futuristico come *Extrapolations*<sup>4</sup> dove le storie di vita quotidiana dei protagonisti si intrecciano in un futuro (gli episodi si collocano tra il 2037 e il 2070) ormai segnato dalla crisi climatica. La natura che si ribella è un'immagine che non ha bisogno delle serie per essere pubblicizzata, essendo tipica di una certa comunicazione mediatica che è capace di attribuire comportamenti umani alla natura (la stampa quotidiana è piena di titoli che evocano una «montagna assassina»), ma è giusto menzionare il thriller ecologico *The Swarm - il quinto giorno*<sup>5</sup>. Il cambiamento climatico irrompe anche nelle serie animate per ragazzi (*Meteoheroes*<sup>6</sup>) che intrecciano elementi di scienza al dramma umano, con funzioni di sensibilizzazione alle criticità ambientali. Difficile tratte-

giare dei denominatori comuni, tuttavia, oltre alla «reazione» all'impatto umano, i temi ricorsivi, quasi sempre presenti nei racconti, sono gli effetti sulla vita quotidiana delle persone e la necessità di adattarsi a un mondo in trasformazione.

In particolare, le ambientazioni non sono semplici sfondi ma spesso trasformano i paesaggi in attanti (Lussault, 2007; Amato, 2015). I luoghi verdi, ad esempio, sono spazi naturali idealizzati che rappresentano un rifugio dall'oppressione (il film «seriale» *Avatar* è uno degli esempi più noti). Ma, sempre secondo dell'Agnese (2021), si possono definire dei paesaggi ricorsivi come i *borderscapes* distopici (confini e muri che segregano in base alla classe, alla perfezione genetica o al ceto, come vedremo raccontati da *Silo* e *Paradise*) e ancora i paesaggi coperti di rifiuti (*wastelands*) come metafora dell'esito del turbocapitalismo. A queste tipologie si aggiungono le narrazioni post-apocalittiche che spesso esplorano una prospettiva biocentrica o ecocentrica, mostrando il collasso delle strutture umane e il ritorno della natura: il *franchise* di *The Walking Dead*<sup>7</sup>, da cui sono uscite diverse produzioni, ne è testimone per eccellenza. La rinaturalizzazione del mondo dopo una pandemia, sfidando la dicotomia essere umano-natura, mostra la transitorietà dell'ordine geopolitico, ma allo stesso tempo il riposizionarsi in sistemi di potere eternamente in conflitto: i *walking dead*, gli zombi che danno il nome alla serie, ben presto diventano semplice corredo a una narrazione incentrata sulle dinamiche dei gruppi, sui violenti conflitti tra di essi alla ricerca di un'egemonia incontrastata: la durissima lezione della pandemia è ben presto dimenticata e si sopravvive in condizioni di precarietà assoluta ricercando gli agi, le sicurezze e il potere di un tempo. *The Last of Us*<sup>8</sup> è la più recente produzione che segue questo filone post-epidemico che pur accompagnandoci nel transito tra «un prima e un dopo», riproduce lo stesso stilema di TWD. Lo scenario apocalittico diventa anche il contesto per un ecofemminismo finzionale, come nel caso di *The Handmaid's Tale*<sup>9</sup>, dove l'oppressione del corpo femminile si associa a quello della natura, solo apparentemente tutelata dal nuovo ordine dispotico.

### 3. Nuova vita nel sottosuolo: *Silo* e *Paradise*

Le due serie che evocheremo (*Silo* e *Paradise*) sono accomunate da un dato solo apparentemente ovvio, ossia la sopravvivenza umana che viene trasferita nel sottosuolo a seguito di un'apocalisse ambientale. Sorprendenti successi degli ultimi anni, hanno in comune, tra l'altro, la produzione statu-

nitense (ma due piattaforme di distribuzione, *AppleTv+* e *Hulu*) e soprattutto l'uso della verticalità del processo di colonizzazione, con una singolare inversione topologica, che non implica più viaggi spaziali per raggiungere pianeti incontaminati da popolare.

In entrambi i casi la superficie è considerata inabitabile e la vita collettiva continua in una città-bunker scavata nella terra. Nulla più è rimasto da fare, e la chiusura e la separazione dal mondo esterno traducono la crisi ambientale in un mero problema di amministrazione dell'abitabilità.

Il sottosuolo, dunque, viene svuotato per poi essere riempito: l'azione abituale di estrazione di risorse da cui parte la costruzione dei manufatti e strutture necessarie alla vita avviene nello stesso luogo, un luogo primordiale dove l'essere umano prova a riprodurre la sua azione, lasciando l'ecosistema definitivamente compromesso alla componente non vivente, agli agenti atmosferici e a quel che resta della componente vivente. In questo contesto, il sottosuolo non funziona come semplice scenario, ma organizza una precisa politica dello spazio.

*Silo*<sup>10</sup> è una serie ascrivita alla categoria della fantascienza, creata da Graham Yost e basata sulla trilogia di romanzi di Hugh Howey dal titolo omonimo del 2011. Il gigantesco cilindro sotterraneo che dà il nome alla serie si sviluppa per un miglio ed è ripartito in 144 piani; ospita una società verticale di 10.112 persone (apparentemente gli ultimi sulla Terra) che coesistono in una società vincolata da norme stringenti che si crede siano destinate a proteggerle. Questa verticalità corrisponde a una rigida divisione sociale e a distribuzione del potere, per cui in alto si concentrano funzioni politico-amministrative e apparati di controllo (il sindaco, le autorità giudiziarie e il reparto strategico di *informational technology*), mentre nei piani inferiori lavorano i meccanici addetti alla manutenzione permanente del generatore che sostiene la vita energetica del Silo. Sotto tutti i livelli si trova una caverna che ospita i resti della gigantesca scavatrice che ha permesso la costruzione dell'edificio.

Il basso, dunque, sostiene materialmente il mondo, ma le politiche, il «senso» vero del mondo vengono prodotte altrove. L'assenza di ascensori, la centralità della scala e la presenza dei *porters* trasformano la mobilità (fisica e simbolicamente sociale) in una pratica faticosa e gerarchizzata.

L'ambiente esterno, la superficie terrestre, è devastato da esalazioni tossiche ed è visibile soltanto attraverso un dispositivo tecnico di mediazione, rappresentato da schermi che mostrano la de-

solazione e i corpi di chi ha provato a lasciare il Silo illudendosi di poter sopravvivere all'esterno.

Questa visione rappresenta il correlato necessario dell'ordine interno al Silo, poiché propone l'esterno non come uno spazio di cui è possibile riappropriarsi, bensì come un'immagine tossica che giustifica l'obbedienza. Così come l'*outside*, anche il passato è inaccessibile. Vige, infatti, un controllo strettissimo della memoria, in cui gli oggetti che testimoniano il passato sono illegittimi e la conoscenza delle cause della catastrofe viene repressa. Il governo del bunker è dunque, insieme, governo dei corpi e governo dell'archivio della memoria.

Per questa via, Silo mette in scena una radicale e straniante forma di *disambientazione*. La natura sopravvive in tracce residuali, non sono presenti né animali domestici, né fattorie. Fanno eccezione i campi di grano collocati sul fondo del Silo e la presenza di un coniglio nei ricordi d'infanzia della protagonista, già allora vietato alla domesticazione. Se l'ecosistema è sostituito da infrastrutture che assicurano aria, energia, coltivazione e sorveglianza, la questione ecologica viene tradotta in problema biopolitico. Non come relazione da ricostruire con la natura e il non umano, quindi, ma come gestione numerica della popolazione, efficientamento di materia ed energia.

Difatti, il regime di contingentamento prende il posto dell'abbondanza non solo in termini materiali ma anche memoriali e simbolici (Cassone, Surace e Thibault, 2018). La scarsità delle risorse nel sottosuolo di Silo viene gestita secondo una razionalità che richiama, da un lato, l'economia delle risorse naturali e, dall'altro, i paradigmi di gestione neo-malthusiani. Non come occasione per ripensare i rapporti ecologici tra società e ambiente, quindi, ma come problema di allocazione, contenimento dei consumi e ottimizzazione della sopravvivenza collettiva. Anche la riproduzione è sottoposta a criteri selettivi. Dal momento che il numero di abitanti del Silo deve rimanere stabile, l'opportunità di procreare viene attribuita solo a determinate famiglie con precise caratteristiche.

Nonostante tutto parta da una catastrofe ambientale, in effetti, in fondo il fulcro principale della serie non è affatto il «ritorno della natura». Non sembra si arrivi a comprendere le cause dello stato attuale del pianeta, che fa da sfondo con le sue tonalità di color ambrato, assumendo sempre di più un ruolo di protagonista apparentemente immobile. Non si immagina una società diversa dopo il collasso. Anzi, l'inquietudine generale trasmessa allo spettatore deriva proprio dalla sopravvivenza delle gerarchie sociali, rese ancora più rigide e cieche



dalla paura dell'esterno, anche in un mondo ecologicamente desertificato.

La ricostruzione del mondo in questo contesto può essere letta in termini di genere: si concede alle figure femminili, non solo l'eroica Juliette, un protagonismo positivo che contrasta con gli atteggiamenti di incertezza se non di conservatorismo e tradizionalismo della maggior parte dei protagonisti maschili. Nondimeno, secondo una consolidata struttura del racconto, si tratta di donne bianche, di aspetto gradevole che sono alla testa di *platoon* di eterogenea composizione razziale. Non a caso la serie ha inserito la tragica vicenda sentimentale della protagonista eteronormata come motore che la spinge alla ricerca della verità, elementi del tutto assenti nel racconto scritto.

Il *political thriller* post-apocalittico *Paradise*<sup>11</sup> lavora sul medesimo dispositivo sotterraneo, ma ne rovescia l'estetica. Dal buio e grigio claustrofobico di *Silo* passiamo a un'ambientazione che potrebbe sembrare quella di un ricco sobborgo perfettamente funzionante e apparentemente idilliaco, con villette, percorsi verdi, scuole, luoghi di consumo, infrastrutture culturali e perfino un cielo artificiale modulabile e temperature perfette (nella prima stagione non ci sono periodi atmosferici differenziati, ma solo un'eterna primavera, e proprio questa assenza viene discussa come destabilizzante nella stagione successiva). Dalle prime immagini non si ha l'impressione di vivere in un contesto artificiale, elemento che viene disvelato solo in chiusura dell'episodio pilota.

Se in *Silo* domina una scarsità visibile, in *Paradise* ritroviamo una sensazione di opulenza e abbondanza, una imitazione rassicurante della normalità suburbana. La sensazione di «sobborgo tranquillo e protetto» e il suo contrasto con l'artificio del bunker e delle gerarchie potenti che lo governano alimenta il registro distopico della storia. Mentre l'umanità si estingue, per un gruppo selezionato di persone gli affanni della precarietà delle risorse sembrano ben celate. La catastrofe di «fuori» viene rimossa dal campo percettivo dei sopravvissuti e sostituita da una scenografia del benessere.

Il classismo elitario è la prima cifra di *Paradise*: la salvezza è appannaggio di una eletta schiera e l'intervento di una persona visionaria che immagina questo «paradiso» si gioca su due elementi decisivi: soldi e tecnologia. Nel momento in cui la catastrofica fine del mondo preannunciata dagli scienziati appare imminente, il governo degli Stati Uniti d'America decide di far trasferire nel cuore di una città, scavata di nascosto nelle profondità, un numero preciso di persone adeguatamente selezionato a monte, come in una novella arca di Noè, da un'a-

bile psicoterapeuta. Il *bunker*, quindi, non è l'umanità in miniatura, ma un'enclave elitaria costruita da capitale, tecnologia e capacità di pianificazione, in cui non conta la comunità, ma la salvaguardia di una minoranza reputata utile, competente o degna di essere preservata.

Mentre in *Silo* il potere agisce attraverso la penuria, qui lo fa in maniera ancora più sottile, attraverso il comfort, la sorveglianza discreta (il controllo continuo su tutti i cittadini collegati anche tra di loro con un orologio *smart*) e l'opacità decisionale.

L'apparente tranquillità esprime un primo livello di una società pacificata, ben governata e soprattutto priva di armi che, tuttavia, nasconde la vera faccia molto più losca e pericolosa della cittadella, metafora degli Stati Uniti attuali. Lasciando da parte l'aspetto thriller della narrazione, quel che colpisce è la costruzione selettiva della città ideale che non è altro che un'enclave di privilegiati, la maggior parte dei quali vive nell'ottundimento di questo privilegio completamente all'oscuro delle azioni spregiudicate e pericolose del sistema di governo che fa di tutto per conservare il proprio sistema di potere: dalla leggerezza con cui continuano a bombardarsi le super potenze mentre il mondo crolla, alle meschine modalità con cui viene descritto il momento della partenza dell'ultimo aereo della salvezza (senza alcuna esitazione per amici, vicini di casa e altri esseri umani lasciati indietro). Facile il richiamo all'attualità che vede moltiplicarsi governi classisti, plutocratici, discriminatori e razzisti. La stessa colonna sonora, *Another Day in Paradise*, svolge una funzione decisiva nella costruzione di questo tipo di discorso. La canzone scritta da Phil Collins racconta la storia di una donna senza fissa dimora che chiede aiuto a un passante per strada, ma viene ignorata ed evitata. Il titolo è profondamente ironico: mentre per chi ascolta è «solo un altro giorno in paradiso», un'esistenza protetta e comoda, per chi è in strada è un giorno di sofferenza e invisibilità. È evidente il richiamo al rimosso sociale su cui il *bunker* è costruito, cioè selezione, disuguaglianza e vite considerate sacrificabili.

Come in *Silo*, in *Paradise* la natura non sembra essere un orizzonte di coesistenza, ma una variabile di rischio da neutralizzare. Il vegetarianesimo non è un'attenzione allo specismo ma il frutto di una calcolata riduzione del rischio determinato dalla presenza di animali<sup>12</sup>. Infatti, la detenzione di animali anche domestici è vietata (solo uno degli abitanti è riuscito a salvare e nascondere il suo cane, che i bambini accarezzano di nascosto).

L'unica concessione alla riflessione sul tema del rapporto con gli animali è rappresentata dal monologo del protagonista nel sesto episodio, in cui si ri-

evoca in maniera quasi incredula la crudeltà della macellazione. Le mucche vengono radunate, compresse e spinte in fila verso la morte. Il ricordo funziona come una potente allegoria del *bunker* stesso, pensato come spazio di selezione, contenimento e governo delle vite.

In *Silo* l'ordine sociale è fatica, sudore. Il sotto-suolo è una macchina perfettamente funzionante che rende ben visibile il costo della sopravvivenza. In *Paradise* ritroviamo, invece, l'esposizione del privilegio, insieme alla invisibilità del prezzo della selezione. In entrambe, la sopravvivenza è (almeno apparentemente) soltanto per alcuni, ed è possibile soltanto separandosi dal mondo.

Lette insieme, le due serie mostrano una medesima grammatica della distopia ambientale. Non c'è reale indagine o problematizzazione della catastrofe, che resta sullo sfondo. Al centro della narrazione c'è, invece, l'ordine sociale che essa autorizza. Inoltre, sia in *Silo* sia in *Paradise*, la sopravvivenza coincide con la costruzione di spazi selettivi e chiusi, nei quali la questione ecologica viene tradotta in un problema di gestione della popolazione, della memoria e dell'accesso alle risorse. Tanto la scarsità visibile di *Silo* quanto l'abbondanza artificiale di *Paradise* mostrano come la rifondazione dell'abitare non sia occasione per un nuovo patto ecologico, ma solo per esasperare quello sociale.

Non esiste solo la fuga nel futuro nella produzione seriale: le catastrofi legate all'impatto dell'essere umano sulla terra registrano diversi esempi in cui l'imprevedibile e l'eccezionale fanno riferimento ad eventi realmente accaduti. Due produzioni su tutte sembrano rappresentare bene questa tipologia di realismo post-disastro: *Chernobyl* e *Treme*. La storia recente si fa pretesto per raccontare le devastazioni di un evento catastrofico, sempre guardando ai sistemi di riassetto della società. La chiave geopolitica e di critica del sistema socialista a un passo dal collasso è chiara nel caso di *Chernobyl*<sup>13</sup>, una miniserie che si concentra sugli eroi e le eroine poco noti che si sono sacrificati per evitare che il disastro nucleare raggiungesse il resto d'Europa. La miniserie si concentra sulle cause e sulla portata devastante dell'incidente nucleare di Chernobyl che si verificò il 26 aprile 1986 nell'Ucraina, allora sovietica. Al centro dell'attenzione è la fragilità del sistema fatto di menzogne, repressioni e segreti sempre correlati alla conservazione del potere. Facile obiettivo è il sistema comunista dell'ex Unione Sovietica, ma in realtà, una lettura più profonda sembra colpire la fallibilità umana e il sistema di governo del mondo attuale.

Punto di partenza di *Treme*<sup>14</sup> è, invece, l'uragano *Katrina*, uno dei più disastrosi abbattutosi sugli

Stati Uniti nell'agosto del 2005. Dietro il fluire della vita quotidiana di New Orleans, tre mesi dopo l'uragano, si leggono le strategie di sopravvivenza, di resilienza degli abitanti che sostanziano un messaggio fortemente politico di denuncia della condizione di vita di molte persone e soprattutto per la incapacità di prevedere il rischio e gestire la crisi da parte dell'allora governo Bush (Amato, 2015).

Le vicende storiche, dunque, ci fanno uscire dalla narrazione distopica e ci conducono in una ricostruzione, sempre funzionale, che ha il pregio di definire con chiarezza le responsabilità dei disastri e gli effetti devastanti su società, non più differite nel tempo, costrette a riposizionarsi per sopravvivere.

#### 4. Conclusioni

L'analisi delle opere presentate può seguire almeno due assi comparativi, inerenti al *tempo* e al *potere*, consentendo così di precisare meglio il contributo interpretativo dell'articolo.

Cominciamo dal *tempo*. Nelle due distopie sotterranee la catastrofe è futura rispetto al presente dello spettatore, ma passata rispetto al mondo narrato: essa è già avvenuta e funge da premessa indiscussa dell'ordine sociale. Nelle due ricostruzioni storiche, al contrario, la catastrofe è databile e documentabile. In tutti i casi, però, la crisi ambientale diventa narrabile soprattutto quando assume la forma di una frattura. È questo il punto di contatto più forte con l'argomento di Ghosh (2017), poiché il presente ordinario del deterioramento ecologico resta ai margini.

Le eccezioni di *Treme* e *Chernobyl* appaiono sempre minoritarie e comunque, pur ricostruendo un contesto non fantascientifico, ma rigorosamente coerente con la storia, non escono dall'alveo dell'eccezionale, dell'inaudito tipico delle narrazioni distopiche. Questo tipo di produzioni, pur codificando messaggi validi per la nostra contemporaneità, quasi mai usano *location* e strutture narrative della attualità più stringente. La retorica alla base del post-catastrofe si fonda sul «nulla sarà come prima», una frattura che solo apparentemente crea discontinuità.

Un altro dato riguarda il *potere*. Nelle distopie futuribili predominano dispositivi di governo fondati su memoria amministrata, sorveglianza, selezione riproduttiva o meritocratica, privatizzazione della salvezza. Nelle serie storiche, invece, il potere appare soprattutto come responsabilità omissiva o colpevole: segreto di Stato, fallimento istituzionale, gestione ineguale dell'emergenza. Ma questa differenza non deve far perdere di vista la continuità, rappresentata dal fatto che la catastrofe non sospende le gerarchie, ma le rende più nette.



La serialità ambientale contemporanea mostra l'intensificazione dei conflitti sulla distribuzione della sicurezza, riproponendo interrogativi e temi di attualità stringente come le dinamiche di controllo, l'uso strumentale della memoria e i limiti etici dei nostri comportamenti. In realtà, come dimostrano le narrazioni seriali prese in considerazione, si ripropongono strutture sociali gerarchiche, consolidamento di sistemi di potere e forme di resistenza e resilienza di alcuni legami che si oppongono. Da questo punto di vista, possiamo, dunque, identificare un elemento di riflessione nuovo rispetto alla tesi di Ghosh da cui è partito questo articolo. La serialità, infatti, non parla della crisi ecologica soltanto quando mette in scena la fine del mondo, ma ne parla anche quando seleziona i pochi che possono continuare ad abitarlo o quando, retrospettivamente, attribuisce forma narrativa a un territorio devastato. Il nodo comune, in tal senso, non è semplicemente la distopia, bensì la costruzione di regimi nuovi di visibilità e abitabilità.

Questo contributo, se da una parte sottolinea l'impossibilità anche nel contesto della serialità di leggere una visione ordinaria delle catastrofi, vuole anche enfatizzare la potenzialità delle serie tv come *medium* per immaginare i destini dell'umanità. La percezione pubblica delle questioni ambientali ha nei media e nella comunicazione strumenti cruciali. I fenomeni naturali non diventano *problemi* finché specifici attori non promuovono delle rivendicazioni (Hansen, 2019). In tal senso, il ciclo di attenzione dell'opinione pubblica ha delle forti oscillazioni, essendo influenzato da fattori economici e politici contingenti. Viviamo una stagione in cui la tendenza ad accantonare la preoccupazione ambientale è molto forte e, dunque, l'uso delle serie televisive come attori di sensibilizzazione appare necessario. Allo stesso tempo, queste serie risultano essere un prezioso mezzo di comunicazione che potrebbe mettere in dialogo generazioni dalle attitudini a volte inconciliabili: dall'allarme permanente dei giovani più sensibili all'indifferenza blasé dei più maturi che, come diceva icasticamente Francesco Piccolo, si limitano a dire «bisogna fare qualcosa», incapaci di introiettare per davvero le esigenze di un cambio di passo. Le serie tv, dunque, potrebbero diventare uno strumento attraverso il quale stabilire una congiunzione tra approcci differenti, come ha tentato di fare Ferdinando Cotugno (2025) con il recente *Tempo di ritorno* attraverso il prisma della storia familiare, per insegnare a prendere atto e ad abitare le contraddizioni di quello che, come genere umano, siamo riusciti a produrre e con cui necessariamente fare i conti oggi e non in un futuro lontano.

## Riferimenti bibliografici

- Amato Fabio (2015), *Treme. La quasi morte di un'anomala città americana: New Orleans*, in Fabio Amato ed Elena dell'Agnese (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica delle serie tv americane*, Milano, Unicopli, pp. 193-204.
- Amato Fabio e Elena dell'Agnese (a cura di) (2015), *Schermi americani. Geografia e geopolitica delle serie tv americane*, Milano, Unicopli.
- Boykoff T. Maxwell (2011), *Who Speaks for the Climate? Media and Global Warming*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burgess Jacqueline e John R. Gold (a cura di) (1985), *Geography, the Media and Popular Culture*, Londra-Sydney, Croom Helm.
- Cassone Vincenzo Idone, Bruno Surace e Mattia Thibault (a cura di) (2018), *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Roma, Aracne.
- Cotugno Ferdinando (2025), *Tempo di ritorno*, Milano, Guanda Libri.
- Coviello Massimiliano (2025), *Distopie del sottosuolo*, <https://www.fatamorganaweb.it/su-silo-di-graham-yost-e-paradise-di-dan-fogelman/> (ultimo accesso: 28.XII.2025).
- dell'Agnese Elena (2011), *Cinema e Ambiente: Ecocriticism e Geografia (eco)critica*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, pp. 13-31.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular culture and Environmental Discourse*, Londra, Routledge.
- dell'Agnese Elena (2022), *La Climate Fiction secondo l'Ecocritical Geopolitics: un'agenda per la ricerca*, in «Rivista Geografica Italiana», CXXIX, 2, pp. 110-126.
- dell'Agnese Elena e Antonella Rondinone (a cura di) (2011), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli.
- Ganapathy Deepti (2021), *Media and climate change: making sense of press narratives*, Londra-New York, Routledge.
- Garrad Greg (2004), *Ecocriticism*, Londra-New York, Routledge.
- Ghosh Amitav (2017), *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Milano, Neri Pozza [edizione originale 2016].
- Giuliani Gaia (2021), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge.
- Glotfelty Cheryll e Harold Fromm (a cura di) (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Londra, University of Georgia Press.
- Hansen Anders (2019), *Environment, Media and Communication*, New York, Routledge.
- Ingram David (2011), *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Lester Elizabeth (2010), *Media and environment: conflict, politics and the news*, Cambridge (UK), Polity Press.
- Lussault Michel (2007), *L'Homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Parigi, Seuil.
- Malatesta Stefano e Antonella Rondinone (2011), *La natura si ribella? Catastrofi e ambientalismo nella cinematografia hollywoodiana*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema e ambiente: ecocriticism e geografia (eco)critica*, pp. 33-49.
- Ortoleva Peppino (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Piccolo Francesco (2022), *Quanto è facile non salvare il mondo*, in «Robinson», 22 agosto 2022.

<sup>1</sup> Nella piena consapevolezza dei limiti di questa categoria e, soprattutto, della sua non riconoscibilità dal punto di vista geologico, si usa questo termine «ombrello» per evocare il processo di trasformazione generato dall'impatto dell'azione umana e cui si è assistito soprattutto dallo sviluppo del sistema capitalistico in poi, con particolare attenzione alla grande accelerazione del secondo dopoguerra, quando si moltiplicano le pressioni sull'ambiente.

<sup>2</sup> Scaglioni, docente di Storie ed economia dei media, è responsabile della sezione *media e letteratura*, mentre il PI è Damiano Palagiano, docente di Filosofia politica. Il progetto si prefigge di indagare le trasformazioni intervenute nelle rappresentazioni del futuro (utopie, distopie, eterotopie) nei media tradizionali (editoria, fumetto, cinema, televisione, videogiochi) e nelle narrazioni che si coagulano attraverso i media digitali. <https://www.unicatt.it/uc/atlanteditopiemediali> (ultimo accesso: 24.II.2026).

<sup>3</sup> Esula da questo contesto l'analisi dei *media* di informazione, ma merita di essere ricordato il lavoro di Elizabeth Lester (2010), ricercatrice della Monash University per una ricostruzione del rapporto tra media e ambiente e quello di Deepty Ganapaty (2021), docente di *Management Communication* presso l'Università di Bangalore, con un focus specifico sulle narrazioni della stampa indiana relative ai Ghati occidentali tra il 2012 e il 2017.

<sup>4</sup> Una antologia di miniserie di otto episodi andata in onda nel 2023 su Apple tv creata da Scott Burns, noto sceneggiatore di *blockbuster* come *Bourne Ultimatum*, ma soprattutto di opere a tema ambientale come *Contagion* (2011) e produttore del film-documentario *The Inconvenient Truth* (2006) che aveva l'allora vicepresidente degli Usa Al Gore come protagonista nell'illustrare gli effetti drammatici proprio del riscaldamento globale.

<sup>5</sup> I mari si ribellano all'umanità in un thriller tratto dal *best-seller* di Frank Schätzing *Il quinto giorno* (*Der Schwarm*).

<sup>6</sup> Sei eroi affrontano temi di ecologia e cambiamento climatico per sensibilizzare i bambini.

<sup>7</sup> Basata sull'omonima serie a fumetti di Robert Kirkman, TWD si sviluppa su 11 stagioni che sono andate in onda dal 2010 al 2022. TWD è ormai un media *franchise* che ha prodotto *webserie* e *videogames*. Dalla serie sono stati prodotti ben cinque *spin off* (*Fear the Walking Dead*, otto stagioni; *TWD the World Beyond*, due stagioni; *TWD: Dead City*, due stagioni e in produzione; *TWD: Daryl Dixon*, due stagioni e in produzione; *TWD: the Ones Who Live*, una stagione).

<sup>8</sup> La serie pluripremiata creata da Craig Mazin e Neil Drukmann è andata in onda per la prima volta nel 2023 ed è in programmazione una terza stagione.

<sup>9</sup> Tratta dal racconto omonimo della canadese Margaret Atwood, la serie si è sviluppata su sei stagioni dal 2017 al 2025. Viene descritto un futuro distopico in cui il tasso di fertilità è crollato a causa di inquinamento e malattie. Il regime teocratico e totalitario di Gilead occupa gli Stati Uniti secondo una rigida divisione in classi che colloca le donne al fondo della scala sociale: soggiogate brutalmente, mercificate, non possono lavorare e nemmeno leggere.

<sup>10</sup> La serie andata in onda anche in Italia nel 2023 si compone secondo il progetto dei produttori di quattro stagioni ed è in programmazione l'ultima.

<sup>11</sup> Creata da Dan Fogelman, la serie è andata in onda in Italia nel 2025, nel 2026 è andata in onda la seconda stagione e la terza in programmazione.

<sup>12</sup> Su questo aspetto sarà interessante osservare anche la promettente nuova serie di Vince Gilligan *Pluribus* che segue le vicende di una scrittrice che, insieme ad altre dodici persone, risulta immune al virus che ha colpito l'intera umanità rendendola una mente collettiva. Gli episodi esplorano un'umanità che agisce in un contesto distopico come una comunità collettivista, come se fosse un'unica entità che cancella le singolarità per dare spazio a un controllo totalitario, mentre la vita biologica della natura selvatica e animale viene progressivamente cancellata e i primi a scomparire sono gli animali, non più necessari all'alimentazione.

<sup>13</sup> La serie, ideata da Craig Mazin, è una produzione angloamericana del 2019 che si sviluppa in soli cinque episodi.

<sup>14</sup> Il protagonista attivo della serie (che si sviluppa in quattro stagioni e non è mai stata trasmessa in Italia) è la città di New Orleans (nei primi anni successivi al disastro) che, lungi dall'essere solo fondale anonimo e indifferenziato, si configura come personaggio in trasformazione. Autori e produttori sono David Simon e Eric Overmayer già noti per la pluripremiata *The Wire*.



## *Climate Change on Screen:* il ruolo delle serie televisive nella rappresentazione del cambiamento climatico

Negli ultimi decenni le serie televisive hanno acquisito un ruolo sempre più centrale nella costruzione dell'immaginario collettivo, configurandosi non solo come strumenti di intrattenimento, ma anche come potenti veicoli di sensibilizzazione su tematiche sociali e ambientali. Tra i temi affrontati, i cambiamenti climatici occupano oggi uno spazio crescente, con rappresentazioni che spaziano da scenari distopici e apocalittici a narrazioni più aderenti alla realtà e di taglio documentaristico. Attraverso precise scelte narrative, estetiche e simboliche, molte produzioni televisive contribuiscono a plasmare la percezione pubblica della crisi climatica, influenzando il modo in cui gli spettatori comprendono il fenomeno e reagiscono ad esso, sia a livello emotivo che cognitivo. Il presente contributo si propone di esplorare, attraverso l'analisi di alcuni casi di studio (*The 100*, *The Rain*, *Snowpiercer*, *The Handmaid's Tale*, *Fortitude*, *The Expanse*), le diverse modalità narrative del cambiamento climatico nelle produzioni seriali.

### *Climate Change on Screen: The Role of Television Series in Climate Change Representation*

In recent decades, television series have taken on an increasingly central role in shaping the collective imagination, serving not only as entertainment but also as powerful vehicles for raising awareness of social and environmental issues. Among the topics addressed, climate change now occupies a growing space, with representations ranging from dystopian and apocalyptic scenarios to more realistic, documentary-style narratives. Through precise narrative, aesthetic and symbolic choices, many television productions help shape public perception of the climate crisis, influencing the way viewers understand the phenomenon and react to it, both emotionally and cognitively. This paper aims to explore, through the analysis of several case studies (*The 100*, *The Rain*, *Snowpiercer*, *The Handmaid's Tale*, *Fortitude*, *The Expanse*), the various narrative approaches to climate change in television series.

**Parole chiave:** media studies, serie televisive, cambiamento climatico

**Keywords:** media studies, television series, climate change

Maria Cristina Cardillo, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia – [mariacristina.cardillo@unicas.it](mailto:mariacristina.cardillo@unicas.it)

### 1. Introduzione

Nel panorama contemporaneo, i media svolgono un ruolo centrale nella costruzione e diffusione delle narrazioni sul cambiamento climatico, influenzando non solo la percezione pubblica del fenomeno ma anche il modo in cui esso viene compreso e discusso a livello sociale e politico. I diversi tipi di media – dal giornalismo ai contenuti digitali e ai *social media*, fino alla *fiction* – adottano linguaggi, strategie e finalità differenti, contribuendo in maniera complementare alla formazione dell'immaginario collettivo.

Il giornalismo rappresenta tradizionalmente il principale veicolo di informazioni sul cambiamen-

to climatico. Attraverso notizie, reportage e inchieste, esso si propone di tradurre dati scientifici complessi in contenuti accessibili, mantenendo un equilibrio tra accuratezza e chiarezza. Tuttavia, la logica della notiziabilità, spesso orientata verso eventi estremi e crisi immediate, può portare a una rappresentazione frammentaria e talvolta emergenziale del fenomeno, privilegiando l'urgenza rispetto alla profondità sistemica.

Accanto al giornalismo, i contenuti digitali e i *social media* hanno assunto un ruolo sempre più rilevante nella diffusione e nella rielaborazione del discorso climatico. Piattaforme come blog, video online e *social network* permettono una circolazione rapida e decentralizzata delle informazioni, fa-

vorendo la partecipazione attiva degli utenti e la nascita di nuove forme di attivismo. Allo stesso tempo, queste dinamiche comportano anche criticità, come la semplificazione eccessiva dei contenuti, la polarizzazione del dibattito e la diffusione di disinformazione. I *social media*, in particolare, contribuiscono a costruire narrazioni fortemente emotive e condivisibili, in cui il cambiamento climatico può essere presentato tanto come emergenza globale quanto come esperienza quotidiana e personale.

La *fiction*, al contrario del giornalismo, opera sul piano narrativo ed emotivo. Film e prodotti audiovisivi non hanno come obiettivo primario l'informazione ma la costruzione di storie capaci di coinvolgere il pubblico. In questo contesto, il cambiamento climatico viene spesso rielaborato in chiave simbolica, distopica o allegorica, permettendo al pubblico di esplorare scenari futuri, dilemmi etici e conseguenze sociali attraverso l'identificazione con personaggi e situazioni. La *fiction*, quindi, non tanto spiega il fenomeno quanto lo rende esperibile, contribuendo a una comprensione più empatica e immaginativa.

All'interno di questo quadro, le serie televisive occupano una posizione particolarmente significativa. Grazie alla lunga durata narrativa, esse consentono uno sviluppo più articolato e stratificato dei temi rispetto ad altri formati. Le serie possono intrecciare il cambiamento climatico con trame personali, dinamiche sociali e contesti politici, offrendo una rappresentazione complessa e continuativa nel tempo. Inoltre, la loro diffusione globale e la fruizione spesso immersiva favoriscono la creazione di comunità di *fan* e di discorsi condivisi.

Negli ultimi anni, le serie televisive hanno iniziato a integrare il cambiamento climatico non solo come sfondo ma come elemento strutturale delle narrazioni, contribuendo a normalizzare il tema e a inserirlo nella quotidianità del racconto. Questo le rende uno spazio privilegiato per analizzare come il discorso climatico venga tradotto in forme culturali accessibili e come possa incidere sulla sensibilizzazione, sulle percezioni e sugli atteggiamenti del pubblico.

La geografia dei media studia come i contenuti audiovisivi plasmino la percezione degli spazi e delle dinamiche ambientali (Adams, 2009). Le serie TV, in quanto prodotti culturali di massa, contribuiscono a definire il modo in cui il pubblico interpreta il cambiamento climatico e le sue conseguenze territoriali. Attraverso narrazioni distopiche, rappresentazioni di paesaggi alterati e costruzione di scenari futuri, esse offrono una prospettiva unica sugli impatti geografici della crisi climatica.

L'uso della narrazione per descrivere fenome-

ni complessi come il cambiamento climatico permette di creare una connessione emotiva con il pubblico, facilitando la comprensione di processi spesso astratti e difficili da visualizzare. Secondo Boykoff e Goodman (2009), i media svolgono un ruolo chiave nel plasmare la percezione pubblica dei cambiamenti climatici, poiché forniscono un'interfaccia tra la scienza, la politica e la società civile. La rappresentazione del cambiamento climatico nelle serie televisive può variare dal realismo scientifico alla speculazione apocalittica, con effetti significativi sulla percezione del rischio e sull'urgenza dell'azione politica.

La copertura mediatica dei cambiamenti climatici ha subito significative trasformazioni negli ultimi decenni, passando da una focalizzazione scientifica a una più spettacolarizzata e narrativa. Questo ha portato a una polarizzazione dell'opinione pubblica diversa in termini di ricezione e interpretazione, con una parte del pubblico che percepisce il cambiamento climatico come una minaccia imminente, mentre un'altra lo vede come una costruzione mediatica esagerata.

I media contribuiscono a creare paesaggi della paura che enfatizzano scenari apocalittici, con conseguenze sulle politiche ambientali e sulla percezione del rischio. Questo fenomeno è evidente in numerose serie televisive che presentano futuri distopici in cui la crisi climatica ha reso il pianeta quasi inabitabile, spingendo alla migrazione forzata e alla ridefinizione delle relazioni territoriali.

Le serie TV non solo generano un impatto sul pubblico ma contribuiscono a modellare la percezione dei cambiamenti climatici, in quanto, attraverso la rappresentazione di territori desertificati, città sommerse e spostamenti di massa, esse offrono una visualizzazione concreta dei suoi effetti. Secondo Dodds (2019), le narrazioni medialie influenzano il senso di urgenza e il modo in cui le persone concepiscono il rischio ambientale. Inoltre, la paura associata ai cambiamenti climatici è spesso enfatizzata dai media, portando a reazioni emotive forti che possono favorire sia l'azione politica che il fatalismo.

L'influenza della serialità sulla percezione del cambiamento climatico si manifesta anche attraverso l'identificazione con i personaggi e le situazioni rappresentate. La ricerca di Leiserowitz e altri (2021) ha dimostrato che le persone esposte a contenuti narrativi sui disastri climatici sviluppano una maggiore propensione a sostenere politiche ambientali connesse alla giustizia climatica e alla sostenibilità.

Nell'ambito del riscaldamento globale e della crisi ambientale, le narrazioni televisive non si limita-



no a raccontare storie, ma contribuiscono a costruire immaginari collettivi che possono sia rafforzare che sfidare le retoriche dominanti sul clima (Ghosh, 2016; Heise, 2008).

Le produzioni televisive contemporanee, dalla fantascienza al *thriller* distopico, offrono un terreno fertile per il racconto delle conseguenze del riscaldamento globale e delle disuguaglianze socio-ambientali che ne derivano, trasformando il cambiamento climatico in un potente motore narrativo. In un contesto in cui le emergenze ecologiche sono quotidianamente dibattute in ambito scientifico, politico e sociale, le serie televisive si pongono come uno specchio della nostra epoca, capace di riflettere le ansie collettive e di dar forma alle nostre paure, ma anche alle nostre speranze nei confronti del futuro ambientale (Murray e Heumann, 2009).

Nel contesto dell'ecocritica, la *cli-fi* – *climate fiction* – costituisce un sottogenere emergente che rielabora elementi del disastro ecologico, della distopia politica e della fantascienza sociale per affrontare le tematiche legate alle conseguenze della crisi climatica.

La *fiction* televisiva diventa quindi uno strumento privilegiato per comprendere come la crisi ambientale venga rappresentata, negoziata e reinterpretata attraverso una varietà di approcci narrativi. Laddove la documentaristica offre una visione più diretta e scientifica delle problematiche ambientali, la narrativa televisiva, con il suo potenziale emotivo e spettacolare, contribuisce a creare un immaginario condiviso, influenzando la percezione del cambiamento climatico nella società.

Tuttavia, sebbene molte serie si inseriscano all'interno di un immaginario distopico, in cui il collasso ecologico è già avvenuto, altre esplorano le dinamiche di un mondo in evoluzione, in cui la crisi ambientale è ancora in corso ma le cui conseguenze non sono pienamente visibili.

In questo saggio saranno prese in esame alcune delle principali serie televisive che trattano il cambiamento climatico, attraverso l'analisi dei modelli narrativi ricorrenti, delle metafore ecologiche e delle implicazioni sociopolitiche che queste opere suggeriscono. Le serie che sono state selezionate – *The 100*, *The Rain*, *Snowpiercer*, *The Handmaid's Tale*, *Fortitude* e *The Expanse* – sono tra le più note a livello internazionale e sono contraddistinte da narrazioni di forte impatto che richiamano la crisi ambientale. Tuttavia la selezione è stata dettata soprattutto dal fatto che queste serie sono rappresentative di diverse modalità di narrazione del cambiamento climatico e permettono di esplorare approcci differenti: distopia e post-apocalisse, allegoria politico-sociale, realismo ambientale e scientifico, *speculative fiction*. Le serie scelte non offrono una rap-

presentazione univoca del cambiamento climatico ma piuttosto un ventaglio di immaginari: dalla catastrofe improvvisa al degrado lento, dalla crisi ecologica come sfondo implicito fino alla sua tematizzazione diretta. Questo pluralismo narrativo è particolarmente rilevante perché consente di intercettare pubblici diversi e di articolare il discorso climatico su piani molteplici (emotivo, politico, scientifico).

Le serie verranno, quindi, analizzate in relazione a temi chiave quali la catastrofe ecologica, la giustizia climatica e il ruolo della natura come agente attivo, per comprendere come la televisione contribuisca a plasmare la coscienza collettiva e a influenzare le discussioni sulla crisi climatica.

## 2. Narrazioni televisive e immaginari del cambiamento climatico

Numerose serie televisive hanno affrontato la questione climatica seguendo differenti approcci narrativi e visivi.

Le narrazioni distopiche sono tra le più comuni quando si tratta di rappresentare gli effetti del cambiamento climatico in quanto mostrano le conseguenze catastrofiche di un'alterazione climatica irreversibile e al tempo stesso evidenziano le disuguaglianze sociali e territoriali nel contesto di un disastro ambientale globale.

Alcune serie presentano scenari più verosimili in cui i cambiamenti climatici trasformano le società occidentali, creando nuove forme di instabilità politica e sociale e influenzando le decisioni politiche e la migrazione umana (Dalby, 2020).

Produzioni come *Our Planet* (Netflix, 2019) e *Before the Flood* (National Geographic, 2016) uniscono narrazione e dati scientifici per sensibilizzare il pubblico sugli effetti geografici del cambiamento climatico. Questi documentari adottano un approccio basato sull'evidenza scientifica, fornendo una rappresentazione credibile e allarmante delle sfide future attraverso l'utilizzo di immagini spettacolari di ecosistemi in pericolo e interviste con esperti del settore. L'efficacia di tali programmi nel mobilitare l'opinione pubblica è stata ampiamente documentata (Nisbet, 2014), dimostrando che l'esposizione a contenuti audiovisivi ben strutturati può aumentare la consapevolezza ambientale e stimolare l'azione politica.

### 2.1. *The 100*: la guerra e la rigenerazione ecologica

Il *pilot* di *The 100* (The CW, 2014-2021) si apre su una Terra devastata da una guerra nucleare che

ha reso il pianeta inabitabile, costringendo l'umanità a sopravvivere nello spazio. Un secolo dopo, cento giovani delinquenti vengono inviati sulla Terra per testare se sia nuovamente vivibile. La Terra, un tempo viva e rigogliosa, è ora un luogo morto, le cui risorse sono state consumate fino all'esaurimento: le aree fertili e sicure sono scarse e la desertificazione è un tema centrale e una conseguenza diretta dell'apocalisse nucleare.

Sebbene non si riferisca direttamente alla crisi climatica, la serie propone una riflessione metaforica sulla relazione distruttiva tra l'umanità e il pianeta, tematizzando le conseguenze ambientali di scelte politiche e tecnologiche estreme. In questo contesto, la natura non è solo uno sfondo ma diviene un attore principale che costringe l'umanità a fare i conti con il proprio impatto ecologico.

La ricerca di una vita sostenibile sulla Terra è al centro della trama della serie che ruota attorno alla gestione delle risorse, alla lotta per la sopravvivenza e alla ricostruzione di società post-crisi. La natura è spesso rappresentata come minacciosa, ma anche sacra, stimolando domande implicite sulla relazione tra esseri umani e ambiente. Un tema ricorrente è l'impossibilità di recuperare il passato e la necessità di adattarsi a un nuovo tipo di esistenza, più in sintonia con le leggi naturali. Attraverso il suo arco narrativo, la serie mette in scena il tentativo di costruire nuove forme di coesistenza e giustizia ecologica, alimentando così una visione narrativa del futuro climatico che oscilla tra la distopia e la resilienza. Tuttavia, la serie solleva anche questioni morali e politiche: chi ha il diritto di determinare il destino del pianeta e delle sue risorse?

L'universo narrativo presenta una Terra in cui la natura è alterata, minacciosa, ma anche rigenerativa: le foreste radioattive, gli ecosistemi mutati e i cieli tossici diventano spazi simbolici della colpa e della speranza. Inoltre, *The 100* contribuisce a costruire un immaginario in cui la ricostruzione ecologica coincide con la rinegoziazione dei valori sociali, evidenziando i conflitti etici e le responsabilità intergenerazionali legate all'abitare la Terra in un'era di collasso.

## 2.2. *The Rain*: un futuro in cui l'ambiente è contagioso

Anche la serie danese *The Rain* (Netflix, 2018-2020) si inserisce nel filone delle narrazioni televisive che affrontano in chiave distopica i temi ambientali, proponendo una riflessione originale sulle relazioni tra crisi ecologica, biotecnologia e sopravvivenza. Ambientata in una Scandinavia devastata da un virus trasportato dalla pioggia – prodotto collaterale di esperimenti scientifici volti paradossalmen-

te a risolvere problemi ambientali – la serie mette in scena una catastrofe climatica umana, che nasce dalla volontà di controllare e manipolare la natura per evitarne gli effetti più estremi.

Come in *The 100*, anche qui l'ambiente non è un semplice sfondo, ma un agente narrativo attivo, una forza che plasma le dinamiche sociali e morali dei personaggi. *The Rain* trasforma la crisi ecologica in dramma relazionale, mostrando come il cambiamento climatico e le sue mutazioni biochimiche si infiltrino nei legami familiari, nelle comunità e nelle istituzioni. La pioggia – elemento naturale per eccellenza – si trasforma in vettore di morte, incarnando così una inversione simbolica del ciclo vitale e una metafora potente della perdita di fiducia nella natura che si rivela non solo ostile ma anche contagiosa nel vero senso del termine.

La serie esplora le tematiche della fiducia nella scienza, del fallimento delle soluzioni artificiali e della pervasività dell'impatto umano sul clima. L'aspetto più interessante è la natura umana di fronte alla catastrofe: i protagonisti devono sopravvivere in un mondo in cui l'ambiente non è solo un'opportunità da sfruttare ma una minaccia costante che deve essere compresa e affrontata con estrema attenzione.

Al di là del racconto apocalittico, la serie esplora l'idea di come il cambiamento climatico possa essere il risultato di un uso improprio della scienza, suggerendo una critica alla tecnologia e ai poteri che la manipolano senza pensare alle sue conseguenze. La pioggia diviene il simbolo della natura che, sfuggendo al controllo umano, riprende il sopravvento. Pur non essendo il cambiamento climatico esplicitamente al centro della trama narrativa, la natura impazzita e l'alterazione dei cicli meteorologici sono fortemente evocativi della crisi ecologica. La serie mostra come la scienza, mal gestita e piegata a logiche corporative, possa trasformarsi in un *boomerang* per l'umanità.

Si può leggere la serie come una narrazione che riorganizza lo spazio geografico e affettivo del Nord Europa, convertendolo da luogo di sicurezza e ordine a spazio di caos e contaminazione. *The Rain* contribuisce, quindi, alla produzione di un immaginario climatico europeo nel quale la crisi non è solo ambientale ma anche identitaria e dove la ricostruzione del mondo passa attraverso un ripensamento radicale della scienza, della convivenza e della responsabilità ecologica.

## 2.3. *Snowpiercer*: classi sociali, risorse e disuguaglianze in un mondo ghiacciato

La serie *Snowpiercer* (TNT/Netflix, 2020-2024), ispirata al film omonimo di Bong Joon-ho (2013) e



ai *graphic novel Transperceneige (Snowpiercer)* di Jacques Lob e Jean-Marc Rochette (1982-2015), offre una potente allegoria della crisi climatica trasformata in regime sociale permanente e mette in scena il conflitto tra determinismo tecnologico e giustizia ambientale.

È ambientata in un futuro distopico in cui il tentativo di fermare il riscaldamento globale attraverso un esperimento di geoegegneria provoca una nuova era glaciale; l'ambiente esterno diventa inabitabile e l'umanità è costretta a sopravvivere a bordo di un treno in perenne movimento. La soluzione tecnologica concepita per salvare il pianeta si trasforma così in sistema infrastrutturale totalizzante che organizza la sopravvivenza umana secondo una logica tecnica e gerarchica. In questo contesto la narrazione non si limita a esplorare le implicazioni ecologiche di un cambiamento climatico irreversibile, ma pone anche l'accento sul profondo divario che si sviluppa tra i sopravvissuti, divisi in rigide classi sociali: i meno abbienti sopravvivono nei vagoni di coda in condizioni di malnutrizione e povertà mentre le élite vivono nel lusso a bordo dei vagoni di testa.

Questo scenario evidenzia le disparità esistenti nella gestione della crisi climatica, facendo emergere interrogativi etici sul prezzo della sopravvivenza e sulla sostenibilità della disuguaglianza ecologica.

La serie suggerisce che, quando la risposta alla crisi ambientale è affidata esclusivamente alla tecnologia, il rischio è quello di produrre nuove forme di ingiustizia ambientale, anziché superarle. In questa prospettiva, la distribuzione delle risorse, l'accesso all'energia e la gestione ambientale si tramutano in strumenti di potere politico ed economico; la competizione per le risorse naturali si trasforma inevitabilmente in una lotta per il potere, dove l'accesso ai beni essenziali è determinato dall'appartenenza di classe più che dai bisogni umani.

Il treno, spazio chiuso e autosufficiente, funge da microcosmo ecologico e da metafora di un pianeta trasformato in infrastruttura climatica. Allo stesso tempo esso può essere letto come un vero e proprio micro-territorio tecnologico, in cui la sopravvivenza dipende completamente da sistemi che regolano clima, mobilità e produzione di risorse. In questo senso il treno rappresenta una forma estrema di determinismo tecnologico: l'infrastruttura non è più soltanto uno strumento ma diviene l'ambiente stesso della vita sociale e ne definisce rigidamente le possibilità.

*Snowpiercer* mostra come una soluzione tecnologica alla crisi climatica possa trasformarsi in una vera e propria prigione geografica quando il controllo dell'infrastruttura non è democratico, ma concentrato nelle mani di pochi. La narrazione rap-

presenta una forma estrema di spazializzazione del potere, in cui il controllo delle risorse, della mobilità e persino della temperatura corporea si trasforma in uno strumento di dominio. La crisi ecologica si traduce, quindi, in un ordine sociale congelato e gerarchico, riflettendo una delle paure centrali della modernità climatica: che il disastro ambientale possa essere utilizzato come giustificazione per nuove forme di autoritarismo e che la tecnologia, anziché liberare l'umanità dalla crisi climatica, finisca per istituzionalizzare nuove geografie della disuguaglianza.

#### 2.4. *The Handmaid's Tale: fertilità, patriarcato e crisi ecologica*

*The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-2025) non è una serie esclusivamente incentrata sul cambiamento climatico, ma il contesto ecologico in cui si sviluppa la storia è cruciale per comprendere le dinamiche di controllo sociale che si instaurano nel regime totalitario di Gilead. Inquinamento estremo, desertificazione, campi agricoli militarizzati e città svuotate riflettono un immaginario nel quale l'ecologia si trasforma in fondamento dell'oppressione. In un mondo in cui l'inquinamento e il cambiamento climatico hanno ridotto drasticamente la fertilità, le donne ancora prolifiche sono costrette a servire come «ancelle» per garantire la riproduzione delle classi dirigenti. La crisi ecologica e il collasso ambientale fungono da pretesto per la soppressione dei diritti umani e per l'imposizione di un sistema patriarcale.

La serie, potente allegoria di come i disastri ambientali possano accelerare l'autoritarismo e la repressione sociale, esplora non solo l'effetto diretto del cambiamento climatico sulla capacità della Terra di sostenere la vita ma anche le sue implicazioni per il corpo umano, specialmente quello femminile. Il rapporto tra l'ambiente e il controllo sociale si intreccia e la natura diventa il catalizzatore per un ritorno a modelli oppressivi che utilizzano la crisi ecologica come giustificazione per la restrizione delle libertà individuali. *The Handmaid's Tale* suggerisce come una crisi ambientale possa essere manipolata dai regimi autoritari per consolidare il potere e giustificare la disuguaglianza.

Sebbene questa serie sia spesso letta prevalentemente in chiave femminista e politica, offre comunque spunti per una lettura ecocritica. Il racconto configura una biopolitica climatica in cui il controllo del corpo femminile si configura come una risposta alla crisi ecologica ed esplora come la *governance* ambientale possa tradursi in controllo sociale e riproduttivo, concependo una nuova ideolo-

gia fondata sulla sacralizzazione della natura e la subordinazione delle donne.

In *The Handmaid's Tale* la nazione di Gilead si presenta come un ecotopo autoritario che promette rigenerazione ambientale e umana a costo della libertà individuale. In questo senso la serie contribuisce a delineare una visione cupa del futuro climatico, in cui le emergenze ambientali divengono il pretesto per restaurazioni teocratiche e patriarcali, evidenziando i rischi di una retorica ecologista sganciata dalla giustizia sociale.

### 2.5. *Fortitude*: ecologie artiche, mutazione e ansia climatica

La serie britannica *Fortitude* (Sky Atlantic, 2015–2019) si distingue per l'ambientazione artica e l'atmosfera inquietante, offrendo una rappresentazione originale della crisi climatica come disordine biologico e simbolico. Ambientata in una cittadina immaginaria nell'Artico norvegese, la serie racconta una serie di eventi inspiegabili – violenze, epidemie, mutazioni – che emergono in parallelo allo scioglimento dei ghiacci e al disseppellimento di organismi preistorici. *Fortitude* utilizza lo spazio come dispositivo narrativo e affettivo, trasformando il paesaggio glaciale in un luogo di sospensione tra bellezza e terrore, natura e mostruosità.

Il ghiaccio, normalmente simbolo di immobilità e purezza, si configura come un archivio instabile di sconvolgimenti ecologici e biologici, evocando un immaginario in cui la natura risponde in modo ambiguo all'intervento umano. Il paesaggio artico viene utilizzato per veicolare messaggi ed emozioni, influenzando e condizionando la percezione pubblica di questo ambiente (Cardillo, 2019).

La narrazione, pur evitando un discorso esplicito sul cambiamento climatico, riflette un immaginario climatico implicito: una rappresentazione in cui la crisi ambientale agisce come forza sotterranea, disturbante, capace di riorganizzare le coordinate morali e cognitive dell'umano. La serie funziona da mediazione emotiva dell'ansia climatica, incanalando paure diffuse attraverso trame *thriller* e *horror* scientifico, in cui i confini tra naturale e culturale, tra scienza e superstizione, vengono progressivamente erosi.

### 2.6. *The Expanse*: crisi climatica, colonialismo spaziale e geopolitiche planetarie

*The Expanse* (Syfy/Prime Video, 2015–2022) rappresenta uno dei casi più interessanti di narrazione eco-politica su scala interplanetaria, in cui le conseguenze della crisi ecologica terrestre sono

il motore di un'espansione coloniale nello spazio. Ambientata in un futuro in cui l'umanità ha colonizzato il sistema solare a seguito del degrado ambientale e delle tensioni geopolitiche sulla Terra, la serie mette in scena un immaginario distopico in cui la Terra è sovrappopolata, ecologicamente compromessa e politicamente instabile. *The Expanse* costruisce una rappresentazione mediatica complessa in cui ogni pianeta e colonia rappresenta un diverso modello ecologico e politico: dalla Terra burocratizzata e decadente a Marte, militarizzato e ossessionato dall'autosufficienza, fino alla Cintura, segnata da sfruttamento ambientale e disuguaglianze.

La serie reimmagina il cambiamento climatico non solo come evento naturale ma anche come conseguenza sistemica di un ordine economico estrattivistico, traducendolo in conflitto geopolitico e tensione interspecie. In questo senso *The Expanse* amplia la prospettiva ecocritica, mostrando come la crisi ecologica terrestre non termini con l'abbandono del pianeta ma si rigeneri sotto nuove forme coloniali e ambientali nello spazio infinito, sollevando al contempo interrogativi sul rapporto tra tecnologia, ambiente e giustizia sociale.

## 3. Considerazioni conclusive

Le serie televisive citate – *The 100*, *The Rain*, *Snowpiercer*, *The Handmaid's Tale*, *Fortitude* e *The Expanse* – mostrano come la serialità contemporanea stia elaborando in forme complesse e stratificate la crisi climatica globale. Pur essendo opere di fantasia, queste serie trattano temi urgenti, proponendo narrazioni che possono sensibilizzare il pubblico sugli effetti devastanti della crisi ambientale. In particolare, la *cli-fi* televisiva si fa veicolo di riflessione sul rapporto tra l'essere umano e l'ambiente, spesso attraverso la lente della giustizia sociale e delle disuguaglianze.

Queste narrazioni costruiscono immaginari ecomediativi capaci di tradurre le ansie ecologiche contemporanee in racconti simbolici, affettivi e politici; agiscono come dispositivi spaziali e culturali che ridefiniscono i modi in cui percepiamo e abitiamo il pianeta, immaginando nuovi paesaggi del rischio, della sopravvivenza e della responsabilità.

Attraverso una varietà di generi – dalla distopia fantascientifica al *thriller* ecologico, dal *drama* politico all'*horror* ambientale – queste narrazioni danno forma alle *climate imaginaries*: visioni speculative che non solo rappresentano il cambiamento climatico, ma ne esplorano le implicazioni morali, biopolitiche e intergenerazionali. Alcune serie, come *The*



*Handmaid's Tale*, *Snowpiercer* o *The 100*, evidenziano i rischi di una gestione autoritaria della crisi; altre, come *The Rain* o *Fortitude*, mostrano l'ambivalenza delle scienze e la fragilità dei confini tra naturale e artificiale; altre ancora, come *The Expanse*, estendono l'immaginario climatico a scala cosmica, sottolineando la persistenza coloniale dell'ecologia capitalista.

Le serie televisive approfondite in questo studio, pur utilizzando formati narrativi diversificati, condividono un comune denominatore: il tentativo, non sempre esplicito, di affrontare la crisi ecologica globale e di mettere in discussione la relazione tra l'essere umano e l'ambiente. L'ambiente, in queste opere, non è solo una risorsa da sfruttare ma un attore attivo che reagisce alle azioni umane; il cambiamento climatico non è solo il risultato di una catastrofe naturale, ma è anche il frutto di scelte politiche, economiche e sociali che determinano la nostra capacità di affrontarlo.

Se da un lato la serialità distopica offre una rappresentazione allarmante di un futuro in cui la natura diventa un nemico implacabile, dall'altro le narrazioni incentrate sulla giustizia climatica e sul conflitto sociale ci costringono a riflettere sulle implicazioni politiche ed etiche della crisi climatica. Lungi dall'essere solo uno sfondo per la trama, la questione ambientale si configura come il motore stesso dei conflitti e delle trasformazioni sociali, portando alla luce le disuguaglianze già presenti nelle nostre società.

La serie *The 100*, per esempio, esplora il cambiamento climatico attraverso la lente di un conflitto nucleare che distrugge l'ambiente e costringe i sopravvissuti a fare i conti con una nuova realtà ecologica. L'ambientazione di *Snowpiercer* offre una visione estrema di come una catastrofe climatica possa generare una divisione sociale insormontabile all'interno della quale la gestione delle risorse naturali si trasforma in un gioco di potere. *The Rain* e *The Handmaid's Tale* si concentrano invece sugli effetti di un ambiente devastato dalle azioni umane, suggerendo che la lotta per la sopravvivenza passa non solo per la ricostruzione sociale ma anche per una riconsiderazione del nostro rapporto con la natura.

Queste serie, pur trattando temi complessi e angoscianti, offrono anche un'opportunità per riflettere sulle possibili soluzioni al cambiamento climatico. Se da un lato mettono in luce le conseguenze tragiche dell'inazione, dall'altro esplorano i dilemmi morali e politici derivanti dalla gestione delle risorse naturali e dall'intervento umano nell'ambiente. La crescente enfasi sulla sostenibilità, l'ecocen-

trismo e la giustizia climatica diventa, in tal senso, un'opportunità per promuovere una riflessione critica sulla necessità di un cambiamento strutturale.

Le rappresentazioni televisive del cambiamento climatico non si limitano a raccontare storie di sopravvivenza in un mondo distrutto, ma fungono anche da potenti catalizzatori per il dibattito pubblico. La *fiction* non è solo un riflesso passivo delle preoccupazioni contemporanee ma un ambito dinamico dove si testano le possibilità di un futuro diverso. In un mondo sempre più esposto ai rischi del collasso ecologico, le serie televisive possono dunque svolgere un ruolo educativo e sensibilizzante, contribuendo a dare forma ai nostri immaginari collettivi e a stimolare una più profonda consapevolezza e azione nei confronti del cambiamento climatico.

La narrativa televisiva, grazie alla sua forza emotiva e al potere di coinvolgere profondamente lo spettatore, offre un canale privilegiato attraverso cui il pubblico non solo può esplorare le complesse implicazioni delle crisi ecologiche ma anche riflettere sulle trasformazioni sociali e culturali che ne derivano e confrontarsi con le sfide del nostro tempo.

## Riferimenti bibliografici

- Adams Paul Christopher (2009), *Geographies of Media and Communication: A Critical Introduction*, Londra, Wiley-Blackwell.
- Boykoff Maxwell e Michael Goodman (2009), *Conspicuous Redemption? Reflections on the Promises and Perils of the "Celebrization" of Climate Change*, in «Geoforum», 40, pp. 395-406.
- Cardillo Maria Cristina (2019), *Cinquanta sfumature di Artico: quando il paesaggio diventa protagonista*, in Salvatori Franco (a cura di), *L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano* (Roma, 7-10 giugno 2017), Roma, pp. 2145-2149.
- Dalby Simon (2020), *Anthropocene Geopolitics: Globalization, Security, Sustainability*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Dodds Klaus (2019), *Geopolitics: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Ghosh Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago-Londra, University of Chicago Press.
- Heise Ursula (2008), *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press.
- Leiserowitz Anthony, Edward Maibach, Seth Rosenthal, John Kotcher, Jennifer Carman, Liz Neyens, Jennifer Marlon, Karine Lacroix e Matthew Goldberg (2021), *Climate Change in the American Mind*, New Haven, Yale University and George Mason University.
- Murray Robin L. e Joseph Heumann K. (2009), *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*, New York, SUNY Press.
- Nisbet Matthew (2014), *Engaging in Science Policy Controversies: Insights from the U.S. Climate Change Debate*, in Massimiano Bucchi e Brian Trench (a cura di), *Routledge Handbook of Public Communication of Science and Technology*, London, Routledge, pp. 173-185.

# Rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico: dalla catastrofe *naturale* alla responsabilità umana

*Il cinema gioca un ruolo cruciale nella costruzione dell'immaginario collettivo sul cambiamento climatico. Attraverso l'analisi di The Day After Tomorrow (2004), Geostorm (2017) e Siccità (2022), il saggio esplora come il rischio climatico venga narrato: dalla catastrofe incontrollabile alla gestione tecnologica, fino alla scarsità idrica urbana. L'intreccio tra geografia dei media, ecocritica e geopolitica simbolica consente di interrogare le implicazioni sociali e culturali di queste rappresentazioni. Il cinema può stimolare consapevolezza o, al contrario, ridurre la complessità a puro spettacolo. Come raccontare la crisi senza semplificarla? È possibile costruire narrazioni capaci di mobilitare invece che paralizzare?*

## **Cinematic Representations of Climate Change: From Natural Catastrophe to Human Responsibility**

*Cinema plays a crucial role in shaping the collective imagination around climate change. Through an analysis of The Day After Tomorrow (2004), Geostorm (2017) and Siccità (2022), this essay explores how climate risk is narrated: from uncontrollable catastrophe to technological management, to urban water scarcity. The intertwining of media geography, ecocriticism and symbolic geopolitics allows us to question the social and cultural implications of these representations. Cinema can stimulate awareness or, on the contrary, reduce complexity to pure spectacle. How can we narrate the crisis without simplifying it? Is it possible to construct narratives capable of mobilising rather than paralysing?*

**Parole chiave:** cinema, cambiamento climatico, immaginario, narrazione

**Keywords:** cinema, climate change, imagination, narrative

Lisa Ferri, Università degli Studi «Niccolò Cusano», Roma, Dipartimento di Economia – [lisa.ferri@unicusano.it](mailto:lisa.ferri@unicusano.it)

## 1. Introduzione

Negli ultimi decenni, il cambiamento climatico ha assunto una centralità crescente nel dibattito pubblico e nella produzione culturale, configurandosi come uno dei principali motori di trasformazione dell'immaginario collettivo. Se la scienza ha il compito di descrivere e interpretare le dinamiche ambientali attraverso modelli complessi e verificabili, è nella sfera simbolica che si struttura l'esperienza condivisa della crisi climatica. Il cinema, in questo contesto, emerge come uno spazio privilegiato per l'elaborazione di una sensibilità climatica, capace di articolare paure, speranze, conflitti e responsabilità. La rappresentazione audiovisiva del clima non è mai neutrale: essa produce senso, costruisce visioni del mondo, orienta comportamenti. «Il cambiamento climatico è rappresentato come un cluster sempre più convenzionale di segni, simboli

e storie» (Luke, 2014, p. 280), ed è attraverso queste narrazioni che si forma un immaginario condiviso della crisi.

Il ricorso a forme narrative apocalittiche non è casuale: «l'interesse per l'apocalisse riemerge nei momenti di crisi globale, dove il presente appare segnato da cambiamenti di natura sismica e cosmica» (Oegema, 2020, p. 60). L'immaginario climatico, in questo senso, si intreccia con un regime di visibilità che predilige l'evento estremo, il disastro spettacolare, la soluzione tecnologica ultima. «Ciò che il cinema aveva proposto come intrattenimento catastrofico rischia di configurarsi come una drammatizzazione plausibile di futuri prossimi e reali» (Bulgarini d'Elci, 2025).

All'interno di questo paesaggio discorsivo si è affermata una vera e propria *climate fiction* (*cli-fi*), «un genere di film in crescita in cui i cambiamenti climatici sono alla base della trama» (Cisternino, 2023,



p. 2). La *cli-fi* non solo rappresenta il clima, ma lo narra come questione esistenziale, geopolitica, sociale, sollecitando una riflessione sul nostro modo di abitare il mondo. In questa prospettiva, la *climate fiction* mette in relazione scenari distopici futuri con eventi climatici avversi di origine antropogenica, offrendo spesso una spiegazione scientifica plausibile del fenomeno; tuttavia, la sua frequente ambientazione nel futuro può contribuire a costruire un immaginario in cui l'alterazione climatica appare come un esito dato, ma temporalmente procrastinato (dell'Agnese, 2022, p. 123). Le immagini climatiche modellano rapporti di potere e disuguaglianze ambientali.

Il cinema, dunque, non si limita a raffigurare scenari futuri: esso partecipa a una narrazione più profonda, capace di rendere percepibile la crisi climatica come condizione umana vissuta. «Guardare un film scettico sul cambiamento climatico sembra indurre le persone a preoccuparsi di massimizzare i propri benefici immediati a scapito di risultati futuri incerti e che anche sostenere opinioni scientificamente insostenibili influisce sull'atteggiamento dei destinatari» (Bulfin, 2017, p. 141).

In questo scenario, le rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico assumono un duplice ruolo: da un lato danno forma a un immaginario del rischio che struttura affetti, visioni del futuro e relazioni di potere; dall'altro contribuiscono a orientare il modo in cui la crisi climatica viene narrata e resa intelligibile nello spazio pubblico. Perché questo potenziale si traduca in una riflessione critica sulla crisi ambientale, è tuttavia necessario interrogare le narrazioni proposte, le loro implicazioni politiche e le disuguaglianze che rendono alcuni corpi più esposti di altri alla crisi ambientale. Questo saggio analizza come il cambiamento climatico venga rappresentato nel cinema contemporaneo e quali immaginari emergano da queste narrazioni, con particolare attenzione al modo in cui la crisi viene raccontata – come minaccia naturale, problema tecnologico o esperienza quotidiana – e ai limiti e alle implicazioni simboliche di tali rappresentazioni. «Le narrazioni apocalittiche possono semplificare la complessità e alimentare l'inerzia, piuttosto che stimolare l'azione» (Lowe e altri, 2006), ponendo interrogativi sulla loro efficacia comunicativa.

## 2. Cinema come strumento di costruzione della realtà

Il cinema costituisce uno degli strumenti più influenti nella costruzione dell'immaginario collettivo

contemporaneo. Attraverso l'elaborazione di trame, simboli e visioni del futuro, esso contribuisce a dare forma alla percezione sociale del cambiamento climatico, rendendo visibile ciò che nella realtà resta spesso astratto, lento o invisibile. La rappresentazione filmica non si limita a descrivere un mondo in trasformazione: lo costruisce, lo ordina simbolicamente, lo restituisce come evento esperibile.

La funzione sociale del cinema si lega anche alla sua utilità educativa: i film possono «muovere le persone all'azione, spingendole a consumare meno energia e a modificare i propri comportamenti» (Manzo, 2017, p. 89)<sup>1</sup>. Non si tratta solo di trasmettere informazioni corrette, ma di generare empatia, coinvolgimento, consapevolezza. «Le immagini ritenute più emotivamente potenti e coinvolgenti – come quelle che mostrano persone colpite da inondazioni o orsi polari – suscitano livelli più alti di preoccupazione e rilevanza personale percepita» (O'Neill e altri, 2013, p. 418). Tuttavia, la stessa forza evocativa delle immagini può produrre effetti ambivalenti. È stato dimostrato che l'esposizione a film negazionisti del cambiamento climatico «ha influenzato negativamente la preoccupazione ambientale dei partecipanti» (Greitemeyer, 2013, p. 108).

La costruzione dell'immaginario, quindi, non è mai neutra: ogni rappresentazione contribuisce a modellare il campo delle possibilità cognitive e politiche, rafforzando o indebolendo la cittadinanza ecologica. Nel paesaggio mediale contemporaneo, la rappresentazione climatica tende sempre più a coincidere con un'estetica dell'emergenza. L'immaginario visivo dominante è costruito su immagini spettacolari di disastri, desertificazioni, città sommerse, cieli tossici. La sfida per il cinema, allora, non è solo quella di informare o sensibilizzare, ma di restituire complessità alla crisi ecologica, di spostare lo sguardo dalla catastrofe al sistema che la produce.

Se da un lato la forza delle immagini consente al cinema di rendere tangibile l'astrattezza del cambiamento climatico, dall'altro questa efficacia espressiva rischia di tradursi in una riduzione spettacolare del problema. La crisi ecologica viene spesso confezionata secondo le logiche del racconto apocalittico, in cui l'evento estremo soppianta la complessità storica e sistemica. L'efficacia di questo codice narrativo si lega alla sua attrattività spettacolare: l'estetica apocalittica genera coinvolgimento emotivo immediato, mobilitando paura, stupore e senso di urgenza. Questo effetto è funzionale a un immaginario dell'estremo che, pur nel suo carattere disturbante, esercita una forte fascinazione. Il cinema, da questo punto di vista, risponde a una tendenza sociale più

ampia verso la «cultura della paura», in cui l'emergenza e il collasso diventano modalità dominanti di percepire il presente.

Questa tendenza è particolarmente evidente all'interno della *climate fiction*, dove l'apocalisse climatica si configura come un codice narrativo sempre più ricorrente. Le cause strutturali della crisi – economiche, geopolitiche, culturali – vengono semplificate o rimosse, sostituite da soluzioni tecnocratiche, da eroi isolati o da cataclismi inevitabili. Si afferma, così, un immaginario nel quale la minaccia climatica è trattata come un'entità esterna, risolvibile attraverso interventi straordinari, anziché come il prodotto di sistemi socioeconomici profondamente diseguali.

In questo orizzonte teorico, si rende necessario collocare le rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico all'interno di una più ampia riflessione sulle pratiche discorsive e simboliche che contribuiscono a produrre ciò che può essere detto, visto, sentito. L'immaginario del cambiamento climatico non è soltanto una dimensione culturale, ma assume anche una valenza politica profonda. Non si tratta di una rappresentazione neutra della natura, bensì di una costruzione simbolica e retorica. In questo quadro, il cambiamento climatico si configura come un immaginario sociale ambivalente, in cui si intrecciano scienza, politica e ideologia. La visualità, dunque, agisce come dispositivo performativo, estetizzando l'emergenza e contribuendo a strutturare l'esperienza sociale e politica del rischio ambientale.

La crisi climatica, spesso trattata come uno *shock* improvviso e astratto, viene così spogliata delle sue componenti storiche e sistemiche. Di conseguenza, si impone la necessità di una decostruzione critica di questi racconti, capace di smascherarne le implicazioni ideologiche e le asimmetrie di potere sottese, confermando quanto la rappresentazione sia un campo di battaglia simbolico dove si gioca l'efficacia della comunicazione climatica. Ma, se da un lato, l'informazione errata può rinforzare l'inerzia sociale, dall'altro non è sufficiente contrapporvi dati oggettivi: è necessario agire anche sul piano affettivo e culturale.

### 3. Analisi dei film

Le rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico non si limitano a riflettere un problema ambientale, ma ne costruiscono attivamente il senso attraverso scelte narrative, estetiche e ideologiche. Ogni film rielabora la crisi ecologica secondo specifici dispositivi discorsivi, contribuendo alla formazione di immaginari culturali attra-

verso cui la relazione tra società e ambiente viene interpretata e resa visibile.

L'analisi dei film si colloca in questo quadro interpretativo e si ispira agli approcci sviluppati nell'ambito dell'ecocritica e della geografia culturale, che considerano i prodotti culturali come luoghi privilegiati per osservare le modalità attraverso cui l'ambiente viene rappresentato e narrato. In questa prospettiva, l'ecocritica invita ad andare oltre l'analisi della trama o dei personaggi per interrogare le forme attraverso cui la natura e l'ambiente vengono costruiti all'interno dei testi culturali. In particolare, questo approccio suggerisce di prestare attenzione «all'uso di metafore, similitudini e altre figure retoriche legate al mondo della natura o alla qualità delle descrizioni ambientali e al tipo di ambientazione» (dell'Agnese, 2021, p. 25).

All'interno di questa prospettiva metodologica, l'analisi prende in considerazione tre dimensioni principali. La prima riguarda le strategie narrative attraverso cui il cambiamento climatico viene messo in scena, osservando come la crisi ambientale venga configurata come catastrofe improvvisa, problema tecnologico o esperienza sociale diffusa. La seconda dimensione riguarda la costruzione degli spazi e dei paesaggi filmici, intesi non soltanto come sfondo della narrazione, ma come elementi attivi nella definizione dell'immaginario della crisi climatica. In questo senso, il paesaggio assume una funzione interpretativa che supera il semplice ruolo di sfondo narrativo: «il paesaggio [...] non è il luogo in cui si svolge l'azione, ma una rappresentazione di quel luogo e della percezione delle relazioni tra quel luogo e il carattere umano dell'azione» (dell'Agnese, 2021, p. 60).

La terza dimensione riguarda, infine, le implicazioni simboliche e politiche di tali rappresentazioni, interrogando il modo in cui il cinema contribuisce a costruire discorsi ambientali e a organizzare culturalmente il rapporto tra esseri umani e ambiente. Il dispositivo cinematografico consente, infatti, di rendere visibili ambienti e condizioni climatiche sempre più segnati dall'intervento umano. Il cinema diventa, così, uno spazio privilegiato attraverso cui osservare e interpretare culturalmente tali trasformazioni: «il cinema ci permette di intravedere gli ambienti antropogenici sia come effetto accidentale dell'attività umana sia come questione di progettazione» (Fay, 2018, p. 5).

In questo quadro, l'analisi dei tre film selezionati consente di osservare come il cambiamento climatico venga narrato attraverso differenti configurazioni narrative e spaziali e come tali rappresentazioni contribuiscano alla costruzione dell'immaginario visivo della crisi ecologica.



### 3.1. *The Day After Tomorrow: l'apocalisse improvvisa e la spettacolarizzazione del rischio*

Nel film *The Day After Tomorrow* (2004) il cambiamento climatico viene rappresentato come un evento improvviso e inarrestabile, scatenato da anomalie meteorologiche estreme che sfuggono a ogni controllo umano. L'intera narrazione ruota attorno all'irruzione catastrofica di una nuova era glaciale, che travolge le principali metropoli del Nord globale, lasciando l'umanità in una condizione di impotenza totale. Questa costruzione spettacolare del rischio ambientale, tipica del *disaster movie* hollywoodiano, semplifica drasticamente la complessità del fenomeno climatico, riducendolo a una successione di eventi estremi visivamente amplificati, «la rappresentazione realistica dei fenomeni attraverso effetti speciali di alta qualità ha reso difficile per gli spettatori distinguere dove finiva l'evidenza scientifica e iniziava la finzione» (Lowe e altri, 2006, p. 435).

Il disastro, nella rappresentazione filmica di *The Day After Tomorrow*, viene configurato come uno scenario catastrofico che eccede le possibilità di gestione e prevenzione proprie delle politiche climatiche, privilegiando una dimensione spettacolare e improvvisa dell'evento. In questa prospettiva, il film mette in scena una crisi climatica che si manifesta come catastrofe globale e immediata, «che va ben oltre la mitigazione» (Weik von Mossner, 2012, p. 102), spostando l'attenzione dalle cause strutturali del cambiamento climatico alle conseguenze drammatiche dell'evento.

All'interno di questa configurazione narrativa, la catastrofe climatica diventa il dispositivo attraverso cui riorganizzare la dimensione emotiva e morale della narrazione. Le cause sistemiche della crisi ambientale – scelte politiche, modelli economici, disuguaglianze sociali – restano marginali rispetto alla costruzione di percorsi di salvezza individuale, centrati sui legami familiari, sul sacrificio e sulla responsabilità morale dei protagonisti. In questa prospettiva, la rappresentazione dell'apocalisse tende a trasformarsi in un potente dispositivo immaginativo capace di spettacolarizzare la crisi ambientale, fino al rischio che gli scenari catastrofici diventino «una fonte di entusiasmo, non di sconforto» (Buell, 2003, p. 228, n.t.).

Le scene di distruzione climatica, come lo tsunami che travolge New York o la formazione istantanea della glaciazione, rispondono a un'estetica iperrealista del cataclisma. In questi casi, l'impatto emotivo e sensoriale ha la precedenza sulla complessità scientifica del cambiamento climatico. L'emozione visiva, dunque, prevale sulla spiegazione scientifica,

e il futuro diventa uno scenario da temere, più che uno spazio da comprendere.

L'efficacia comunicativa del film si rivela ambivalente. Se, da un lato, esso ha avuto il merito di sensibilizzare l'opinione pubblica, contribuendo a rendere il cambiamento climatico un tema rilevante per l'immaginario collettivo, dall'altro ha veicolato un'immagine semplificata della crisi ecologica. L'uscita del film nei primi anni Duemila si colloca in una fase in cui il cambiamento climatico stava progressivamente entrando nel dibattito pubblico internazionale, ma non aveva ancora assunto la centralità discorsiva e politica che caratterizza il presente. In questo contesto, la scelta narrativa di concentrare la crisi climatica in una sequenza rapida di eventi catastrofici risponde anche all'esigenza di rendere visibile e immediatamente percepibile un fenomeno scientificamente complesso e temporalmente dilatato. «La trama di *The Day After Tomorrow* non era basata su un riscaldamento graduale e lineare, ma piuttosto su un cambiamento climatico improvviso e catastrofico, notevolmente compreso in poche settimane» (Leiserowitz, 2004, p. 27). Il disastro diventa così uno spettacolo, e la soluzione una questione di sopravvivenza individuale più che di trasformazione collettiva. In questa prospettiva, *The Day After Tomorrow* consolida una modalità di narrazione apocalittica in cui l'azione politica è oscurata dalla gestione tecnica dell'emergenza. Il cinema catastrofico, infatti, tende a tradurre la crisi ambientale in una rappresentazione spettacolare della fine, contribuendo a costruire un immaginario collettivo della catastrofe e «portando l'intera gamma delle manifestazioni dell'apocalisse – e dell'illusione di esse – ad una definitiva mitizzazione e consacrazione nell'immaginario collettivo» (Marenga, 2018, p. 2). La crisi ambientale, priva di genealogia sociale, viene così restituita come destino meteorologico.

### 3.2. *Geostorm: l'immaginario tecno-salvifico e la depoliticizzazione della crisi*

Nel contesto delle narrazioni cinematografiche sul cambiamento climatico, *Geostorm* (2017) si configura come un paradigma dell'immaginario tecno-salvifico, in cui la crisi ambientale viene affrontata non mediante una trasformazione strutturale dei sistemi economici e politici che la producono, bensì attraverso un dispositivo tecnologico capace di controllare il clima terrestre. Il film mette in scena una rete di satelliti, il *Dutch Boy*, che manipola il clima globale per prevenire catastrofi, evocando una retorica del controllo totale di matrice antropocentrica. In questo scenario, «Geostorm

rafforza la fiducia [del pubblico] nella capacità della tecnologia di risolvere il problema del cambiamento climatico senza influire in modo significativo sul loro stile di vita» (Svoboda, 2017). Questa rappresentazione si inserisce all'interno di una più ampia visione *tecnocentrica* della gestione dei rischi ambientali, secondo cui le crisi ecologiche possono essere affrontate principalmente attraverso innovazioni tecnologiche, evitando trasformazioni profonde dei modelli economici e dei comportamenti sociali. L'impianto narrativo ruota attorno alla crisi di questo stesso apparato, innescata da sabotaggi interni, ma la soluzione finale non è la riconsiderazione dei limiti strutturali dell'intervento umano sull'ambiente, bensì un potenziamento dell'apparato tecnologico stesso. L'azione si chiude, infatti, con una nuova versione del satellite climaticamente correttivo, riaffermando il principio per cui «Geostorm finge che tecnologie che finora sono apparse solo nei film di fantascienza [...] siano opzioni per il prossimo futuro» promuovendo l'illusione che la tecnologia possa salvare l'umanità dai propri errori senza cambiamenti strutturali (*ibidem*).

Il ricorso alla tecnologia come dispositivo salvifico rientra in una logica narrativa che tende a deresponsabilizzare il soggetto collettivo. In questo senso «un futuro utopico potrebbe essere innescato da un'altra rivoluzione tecnologica o da una soluzione alternativa, ad esempio la migrazione su un altro pianeta» (Oegema, 2020, p. 66). Il rischio di questa impostazione è duplice: da un lato, si rafforza l'illusione di onnipotenza tecnica; dall'altro, si ostacola una presa di coscienza critica sul nesso tra cambiamento climatico, disuguaglianze e capitalismo globale. Una simile configurazione non riguarda soltanto l'immaginario cinematografico, ma riflette un orientamento più ampio presente nel discorso pubblico contemporaneo, in cui l'innovazione tecnologica e le soluzioni ingegneristiche vengono frequentemente presentate come strumenti privilegiati per affrontare la crisi climatica. In questa prospettiva, la promessa di nuove tecnologie – dalla georingegneria alle prospettive di espansione extraterrestre – tende a essere proposta come alternativa alle trasformazioni strutturali dei modelli economici e sociali responsabili della crisi ecologica. Il rischio è che tali narrazioni contribuiscano a rafforzare un immaginario *tecnocentrico* della crisi climatica, nel quale la possibilità di una soluzione tecnica futura finisce per attenuare la percezione dell'urgenza di cambiamenti sistemici nel presente.

L'effetto di questa retorica si manifesta anche sul piano psicologico. L'esposizione a narrazioni che riducono la complessità della crisi climatica o che ne propongono soluzioni tecniche immediate può

contribuire a generare una percezione distorta del problema e a ridurre la motivazione all'azione collettiva. In questi casi, la crisi ambientale tende a essere rappresentata come una sfida risolvibile attraverso interventi tecnologici straordinari piuttosto che come il risultato di dinamiche economiche e sociali strutturali. Si configura, così, una forma di disinnescamento emotivo e cognitivo che riduce la crisi ecologica a intrattenimento visivo, favorendo atteggiamenti di passività e deresponsabilizzazione.

### 3.3. *Siccità: la crisi climatica come esperienza quotidiana e l'ecoansia urbana*

Il film *Siccità* (2022) propone una rappresentazione del cambiamento climatico radicata nella quotidianità urbana, ambientando la narrazione in una Roma svuotata e disfunzionale, segnata dall'assenza d'acqua. La città viene così rappresentata come uno spazio urbano segnato dalla scarsità idrica, in cui la crisi si manifesta non solo come emergenza ambientale, ma anche come disgregazione sociale, collasso delle infrastrutture e frattura nei rapporti di convivenza. La narrazione attinge a un immaginario in cui il cambiamento climatico diventa paesaggio, traducendo la crisi in una scenografia familiare. In questo modo, la crisi ambientale non viene rappresentata come evento catastrofico distante o spettacolare, ma come trasformazione progressiva degli spazi ordinari della vita urbana. Strade, quartieri e luoghi riconoscibili diventano il teatro di una normalità alterata, in cui l'assenza d'acqua modifica le pratiche quotidiane, i rapporti sociali e l'organizzazione stessa dello spazio urbano.

Questa scelta narrativa produce un effetto di prossimità che distingue *Siccità* dalle rappresentazioni apocalittiche tipiche del *disaster movie*. Se in molti film sul cambiamento climatico la crisi è visualizzata attraverso eventi estremi e scenari di distruzione spettacolare, qui essa emerge attraverso una progressiva degradazione delle condizioni materiali della vita urbana. La città non è semplicemente lo sfondo della narrazione, ma diventa il dispositivo attraverso cui la crisi climatica si rende percepibile nella sua dimensione sociale. In questo senso, le rappresentazioni cinematografiche contribuiscono a costruire specifiche forme di discorso ambientale, poiché la cultura popolare svolge un ruolo importante nel plasmare il dibattito ambientale (dell'Agnese, 2021). La scarsità idrica, infatti, non si limita a configurarsi come problema ambientale, ma si traduce in tensioni sociali, disuguaglianze e conflitti quotidiani, mostrando come gli effetti del cambiamento climatico si distribuiscano in modo diseguale all'interno dello spazio urbano.



L'intervento umano è rappresentato in modo frammentato e poco incisivo: le autorità risultano assenti, la gestione pubblica del rischio appare inefficace, mentre le disuguaglianze sociali attraversano la città senza essere tematizzate esplicitamente. La crisi colpisce tutti, ma non allo stesso modo: i quartieri popolari, le persone marginalizzate, i soggetti più esposti sono presenti nel racconto, ma raramente la narrazione si sofferma sulle dinamiche strutturali che determinano questa vulnerabilità differenziale. In questo senso, la rappresentazione della crisi urbana nel film richiama una condizione più ampia dell'Antropocene, in cui gli effetti della trasformazione ambientale prodotta dall'azione umana si distribuiscono in modo diseguale nello spazio sociale e territoriale. L'impatto umano sul pianeta ha ormai modificato profondamente le condizioni materiali della vita, poiché «gli esseri umani hanno modificato oltre il 50% della superficie terrestre, depositando «materiali modificati antropogenicamente» ovunque si siano insediati» (Fay, 2018, p. 2).

Parallelamente, l'atmosfera del film riflette un clima emotivo diffuso, segnato da senso di impotenza, disorientamento e apatia, restituendo l'immagine di una società in cui la crisi climatica non produce necessariamente mobilitazione collettiva, ma può tradursi anche in forme di paralisi sociale e disorientamento diffuso.

Questi tratti sono riconducibili a forme di eco-ansia, una risposta psicosociale documentata in contesti di esposizione prolungata alla crisi climatica, definita come «una reazione emotiva avversa che include frustrazione, senso di colpa, impotenza e una paralisi che si manifesta come apatia» (Coffey e altri, 2021, p. 4). In chiave educativa e narrativa, la scelta di non ricorrere a effetti speciali o a scenari futuri enfatizza la prossimità della crisi, rendendola tangibile e quotidiana. Questa strategia visiva può favorire una maggiore immedesimazione, ma espone anche al rischio di interpretare il cambiamento climatico come un evento circoscritto e localizzato, percepito principalmente attraverso i suoi effetti immediati nello spazio urbano. In questo modo, la dimensione sistemica del fenomeno – legata ai processi globali di produzione, consumo e distribuzione delle risorse – tende a rimanere sullo sfondo della narrazione. L'urgenza narrativa, se non accompagnata da un'esplicitazione delle cause strutturali della crisi, rischia dunque di ridurre la questione climatica a una dimensione puramente emergenziale, presentandola come una situazione contingente da gestire nel breve periodo piuttosto che come il risultato di dinamiche socioeconomiche di lungo periodo.

#### 4. Lo spazio geografico nelle rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico

Nel cinema catastrofico, lo spazio non è semplice sfondo narrativo, ma dispositivo attivo di significazione. I luoghi attraversati dalla crisi climatica vengono risemantizzati attraverso dinamiche visive che amplificano la portata dell'evento e ne articolano la dimensione simbolica. Nelle narrazioni apocalittiche, il paesaggio urbano e quello naturale diventano territori dell'impatto e della perdita, emblemi di un'alterazione sistemica che coinvolge l'intero ordine spaziale. «Le crisi ecologiche che stiamo affrontando non sono il risultato di un unico responsabile. I 90 milioni di tonnellate di inquinamento causato dal riscaldamento globale emessi ogni giorno sono il risultato di milioni di decisioni di acquisto e personali prese ogni giorno da miliardi di persone e milioni di aziende» (Fair, 2011, p. 34).

Lo spazio geografico, pertanto, è rappresentato come un sistema interconnesso e vulnerabile, soggetto a trasformazioni radicali che mettono in crisi la sua stessa struttura.

In *The Day After Tomorrow*, lo spazio urbano assume una doppia funzione: è, al tempo stesso, luogo della vulnerabilità e teatro del collasso. New York, cuore simbolico dell'Occidente globalizzato, viene travolta da una tempesta glaciale che trasforma il suo paesaggio familiare in un deserto bianco e silenzioso. La scelta di New York come epicentro del disastro risponde a una logica simbolica potente: in quanto emblema della modernità occidentale, la città incarna l'apice della civiltà capitalista e globalizzata, rendendo la sua distruzione altamente significativa e comunicativa. Questa rappresentazione solleva interrogativi sulla scala geografica: la crisi è detta globale, ma raccontata attraverso l'esperienza localizzata di un centro occidentale divenuto sineddoche dell'umanità. Le geografie effettivamente più vulnerabili al cambiamento climatico – spesso collocate nel Sud globale o in contesti periferici – restano invisibili o marginali. L'adozione di una prospettiva esclusivamente urbana e occidentale contribuisce a strutturare un immaginario gerarchizzato della vulnerabilità climatica, in cui solo alcune crisi vengono rese visibili e universalizzate, mentre altre vengono silenziate. Una lettura scalare di questi dispositivi narrativi consente quindi di far emergere le asimmetrie simboliche e geopolitiche implicite nelle rappresentazioni cinematografiche.

Nel caso di *Geostorm*, lo spazio appare come un dominio completamente regolabile tramite una rete di satelliti in grado di controllare artificialmente il clima. Il paesaggio terrestre è trasformato in una superficie monitorabile e programmabile, ma in

questa rappresentazione, le logiche del danno e le disuguaglianze sociali che lo attraversano vengono neutralizzate attraverso strumenti grafici e retorici. La visione sistemica proposta finisce così per mascherare le gerarchie del danno sotto una cartografia apparentemente neutrale.

In *Siccità*, lo spazio urbano assume una funzione diversa rispetto ai grandi scenari catastrofici del cinema apocalittico. La crisi climatica non si manifesta attraverso eventi spettacolari o improvvisi, ma attraverso una trasformazione progressiva della vita quotidiana nello spazio urbano. Roma appare svuotata, frammentata e segnata dall'assenza d'acqua, mentre la scarsità idrica altera le pratiche sociali e le dinamiche di convivenza all'interno della città. In questa rappresentazione, lo spazio urbano diventa il luogo in cui la crisi climatica si rende percepibile nella sua dimensione ordinaria e diffusa. A differenza delle narrazioni catastrofiche globali, *Siccità* costruisce una geografia della crisi fondata sulla prossimità: il cambiamento climatico non è rappresentato come un evento remoto o eccezionale, ma come una condizione che attraversa e modifica progressivamente gli spazi familiari della vita urbana. Tuttavia, anche in questo caso la città tende a configurarsi come un contenitore neutro della crisi. Le tensioni sociali, le disuguaglianze territoriali e le differenti esposizioni alla scarsità idrica rimangono in gran parte sullo sfondo della narrazione, suggerendo una rappresentazione dello spazio urbano in cui la vulnerabilità appare diffusa ma raramente problematizzata nelle sue radici strutturali.

L'analisi dei film mostra come lo spazio geografico non costituisca soltanto il contesto della narrazione, ma un elemento strutturale attraverso cui il cambiamento climatico viene reso interpretabile e simbolicamente organizzato. Le configurazioni spaziali proposte dal cinema – città globali, infrastrutture tecnologiche, paesaggi urbani degradati – contribuiscono a costruire specifiche geografie della crisi, in cui alcuni luoghi diventano nodi privilegiati di rappresentazione mentre altri restano marginali o invisibili. In questo senso, lo spazio cinematografico non solo organizza simbolicamente la crisi, ma contribuisce anche a selezionare quali vulnerabilità rendere visibili e quali lasciare ai margini, rendendo necessario interrogare il modo in cui tali rappresentazioni partecipano alla costruzione dell'immaginario ambientale contemporaneo.

Le rappresentazioni simboliche del cambiamento climatico «sono spesso rappresentazioni complesse di forze sociali con programmi politici» (Luke, 2014, p. 280), capaci di rendere alcuni luo-

ghi ipervisibili mentre altri rimangono totalmente invisibili all'interno della narrazione dominante. I film analizzati mostrano come lo spazio urbano e quello naturale operino come dispositivi semantici capaci di riflettere – e talvolta occultare – le disuguaglianze strutturali che modellano il rischio climatico.

La città oggi è attraversata da tensioni ecologiche che impongono una ridefinizione critica del rapporto tra costruito e natura; «ci troviamo di fronte alla necessità di riconsiderare la relazione tra il costruito e gli elementi naturali (in particolare l'acqua, la terra e l'aria), tra paesaggio e architettura» (Marsala e Renda, 2024, p. 99). Questa riconfigurazione non è solo fisica, ma profondamente narrativa, e coinvolge il modo in cui il cinema rappresenta – o ignora – tali trasformazioni.

In una prospettiva geopolitica e culturale, le narrazioni della *climate fiction* contribuiscono alla costruzione di un immaginario spaziale centrato sulla trasformazione simbolica dei luoghi più riconoscibili, in cui «le città che corrispondono al centro del mondo divengono così la sineddoche della civiltà umana» (dell'Agnese, 2022, p. 120). La spettacolarizzazione della catastrofe nei centri simbolici della modernità può innescare un effetto di straniamento, ma rischia anche di occultare la genealogia storica e strutturale della vulnerabilità. I film, in questo senso, possono favorire una visione estetizzata e de-politicizzata dello spazio, in cui il disastro è reso visibile ma non interrogato nelle sue radici sistemiche.

Le geografie simboliche proposte dal cinema diventano «cartografie dell'ansia», dove il rischio climatico viene rappresentato in forma di minaccia esogena, piuttosto che come risultato di rapporti sociali diseguali. Questa distorsione ha effetti significativi sulla percezione pubblica del rischio climatico, poiché tende a naturalizzare eventi che sono invece socialmente costruiti.

In questa prospettiva, film apocalittici ambientati in contesti urbani ad alta densità, come *Siccità*, spesso pongono l'accento su elementi visivi di degrado e scarsità senza però indagare i processi politici che li generano. «Il continuo ripetersi di immagini testuali e visive della distruzione dell'umanità è di per sé indicativo della realtà della nuova condizione umana di distruzione dell'ambiente stesso che sostiene la nostra esistenza» (Bulfin, 2017, p. 142). La città diventa così un luogo neutro della crisi, più che un campo di conflitto ecologico e sociale.

Le narrazioni cinematografiche sul cambiamento climatico non si limitano a rappresentare scenari apocalittici, ma interagiscono attivamente con la



sfera pubblica, modellando percezioni e stimolando forme di coinvolgimento sociale. Il potenziale educativo e comunicativo del cinema ambientale è confermato dal fatto che «lo scopo della comunicazione sul cambiamento climatico è quello di condividere informazioni e promuovere la comprensione; favorire un coinvolgimento emotivo e mostrare alle persone perché dovrebbero interessarsi alla questione; e, ultimo ma non meno importante, motivare (o spingere) le persone ad agire» (Manzo, 2017, p. 91).

Tuttavia, questa funzione partecipativa non è automatica. Le opere cinematografiche devono saper coniugare l'impatto emotivo con la complessità dei contenuti, evitando la deriva nel mero spettacolo. La narrazione può educare affrontando la complessità dei temi climatici senza semplificarli, rendendoli però più accessibili e coinvolgenti. È in questo spazio intermedio – tra comunicazione e formazione – che il cinema può diventare uno strumento di cittadinanza attiva.

A livello industriale, si registrano tentativi concreti di ripensare il ruolo dell'intrattenimento rispetto alla crisi climatica. L'esperienza dell'*Hollywood Climate Summit* testimonia l'esigenza di un cambiamento culturale sistemico, «l'industria dello spettacolo è ipocrita, non ha fatto abbastanza» (Fois e Troiano, 2023, p. 1). Il *summit* rivendica una maggiore responsabilità etica da parte del settore audiovisivo, sottolineando che «meno del 3% dei circa 37.000 copioni cinematografici e televisivi realizzati dal 2016 ha menzionato qualsiasi parola chiave relativa al clima» (*ibidem*). La marginalità del tema ambientale nei prodotti culturali mainstream riflette non solo un deficit di rappresentazione, ma anche un'occasione mancata di costruzione del senso comune.

## 5. Impatto delle rappresentazioni cinematografiche

Le rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico non si limitano a costruire scenari narrativi, ma contribuiscono a modellare il modo in cui la crisi viene percepita e interpretata nello spazio pubblico. «Le immagini hanno il potere di coinvolgere a livello affettivo ed emotivo» (O'Neill e altri, 2013, p. 414), ma la loro efficacia nel promuovere una reale comprensione del fenomeno dipende dalla relazione che instaurano con il contesto narrativo e culturale in cui sono inserite. Non è dunque la forza dell'immagine in sé a determinare l'impatto sociale delle rappresentazioni climatiche, bensì la capacità della narrazione di integrare l'emozione con strumenti interpretativi che

consentano allo spettatore di collegare il disastro rappresentato alle sue cause strutturali.

In molti casi, le narrazioni cinematografiche tendono a semplificare la complessità del cambiamento climatico, riducendolo a una successione di eventi estremi o a scenari apocalittici. Questa dinamica può favorire un coinvolgimento emotivo immediato, ma non necessariamente una comprensione più profonda del fenomeno. Il rischio è quello di produrre una fruizione prevalentemente spettacolare della crisi ambientale. «Vedere un'illustrazione divertente, anche se esagerata, dei possibili effetti del cambiamento climatico riesce, in soli 125 minuti, a suscitare l'interesse dell'opinione pubblica, ma al prezzo di ridurre la comprensione» (Balmford e altri, 2004).

In questa prospettiva, il cinema può svolgere una funzione educativa solo se riesce a coniugare la forza evocativa delle immagini con una narrazione capace di stimolare una riflessione critica. Il potenziale comunicativo delle rappresentazioni audiovisive è infatti significativo: «i film sul cambiamento climatico possono essere utili per sensibilizzare l'opinione pubblica, favorire la comprensione e motivare un cambiamento comportamentale» (Manzo, 2017, p. 89). Tuttavia, tale potenziale dipende dalla capacità delle opere di evitare una riduzione spettacolare della crisi e di restituirne la complessità sociale, politica e territoriale.

Un ulteriore effetto delle narrazioni catastrofiche riguarda la dimensione emotiva della ricezione. La rappresentazione reiterata di scenari apocalittici può infatti generare forme di disagio psicosociale, tra cui la cosiddetta ecoansia. In particolare, «i soggetti più sensibili, in particolare coloro che nutrono una connessione profonda con la natura, risultano maggiormente vulnerabili allo sviluppo di ecoansia» (Coffey e altri, 2021, p. 4). In questi casi, l'impatto emotivo delle rappresentazioni climatiche può produrre non solo coinvolgimento, ma anche forme di paralisi o disorientamento che ostacolano l'azione individuale e collettiva.

Nel complesso, le rappresentazioni cinematografiche del cambiamento climatico oscillano tra due poli: da un lato, la capacità di rendere visibile una crisi globale spesso percepita come distante o astratta; dall'altro, il rischio di semplificarne la complessità, trasformandola in spettacolo o generando reazioni emotive che non sempre si traducono in una maggiore consapevolezza critica. In questo senso, il cinema si configura come uno spazio culturale ambivalente, capace tanto di amplificare l'immaginario della crisi quanto di offrire strumenti interpretativi per comprenderne le implicazioni sociali e politiche.

## 6. Conclusioni

Le rappresentazioni cinematografiche e mediatiche del cambiamento climatico operano come dispositivi culturali che plasmano l'immaginario collettivo, selezionando ciò che può essere visibile, sentito, discusso. Più che chiarire le responsabilità, molte narrazioni visive finiscono per spettacolarizzare il rischio, trasformando il disastro in intrattenimento. In questo quadro, la crisi ecologica viene estetizzata e frammentata in immagini suggestive, mentre le cause strutturali – disuguaglianze globali, responsabilità storiche, assetti economici – restano in gran parte occultate.

La *cli-fi*, nella sua forma più diffusa, oscilla tra denuncia e legittimazione. Questo paradosso evidenzia come le narrazioni cinematografiche, pur sensibilizzando il pubblico, rischiano di alimentare forme di disimpegno politico. La depoliticizzazione dell'immaginario avviene così attraverso la sua spettacolarizzazione: «l'apocalisse, a forza di essere sbandierata come un futuro più certo che possibile, si trasforma in un modo di vita» (dell'Agnese, 2022, p. 119).

In questo senso, la questione non riguarda soltanto la presenza del cambiamento climatico nelle narrazioni cinematografiche, ma il modo in cui esso viene rappresentato. Narrazioni che si limitano alla spettacolarizzazione del disastro rischiano di rafforzare un immaginario fatalista; al contrario, quelle che rendono visibili le relazioni tra crisi ambientale, responsabilità storiche e disuguaglianze territoriali possono aprire spazi di interpretazione critica e di coinvolgimento. Nonostante le limitazioni legate ai vincoli di produzione e distribuzione, il potenziale trasformativo della narrazione filmica non va quindi sottovalutato. «La scrittura di romanzi e i film possono facilitare e stimolare tali processi immaginativi, offrendo materiale verbale e audiovisivo di riferimento per i processi mentali» (Milkoreit, 2017, p. 5) e in questo senso il cinema non informa soltanto, ma genera condizioni per la pensabilità politica di futuri alternativi, contribuendo alla costruzione di un immaginario condiviso.

## Riferimenti bibliografici

- Balmford Andrew, Andrea Manica, Lesley Airey, Linda Birkin, Amy Oliver e Judith Schleicher (2004), *Hollywood, Climate Change, and the Public*, in «Science», 305(5691), p. 1713.
- Buell Frederick (2003), *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*, Londra, Routledge.
- Bulfin Ailbhe (2017), *Popular Culture and the 'New Human Condition': Catastrophe Narratives and Climate Change*, in «Global and Planetary Change», 156, pp. 140-146.

- Bulgarini d'Elci Jacopo (2025), *Cieli arancioni, apocalisse pop. Cinema, tv, cambiamento climatico*, <https://www.mondoserie.it/cambiamento-climatico/>; (ultimo accesso: 19.VII.2025).
- Cisternino Stefano (2023), *Climate Fiction cinematografica: alla fine siamo tutti storie*, in «Duegradi», <https://www.duegradi.eu/news/climate-fiction-cinematografica/>; (ultimo accesso: 25.IX.25).
- Coffey Yvonne, Nirbhay Bhullar, Joanne Durkin, Shariful Islam e Kim Usher (2021), *Understanding Ecoanxiety: A Systematic Scoping Review of Current Literature and identified Knowledge Gaps*, in «The Journal of Climate Change and Health», 3, pp. 1-6.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Londra-New York, Routledge.
- dell'Agnese Elena (2022), *Climate Fiction according to Ecocritical Geopolitics: A Research Agenda*, in «Rivista Geografica Italiana», 2, pp. 110-126.
- Fair H. James (2011), *The Day After Tomorrow: Images of Our Earth in Crisis*, New York, PowerHouse Books.
- Fay Jennifer (2018), *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, Oxford, Oxford University Press.
- Fois Elisa e Chiara Troiano (2023), *L'industria cinematografica si riunisce a Hollywood per il clima*, in «Geagency», <https://geagency.it/greendez-vous/lindustria-cinematografica-si-riunisce-a-hollywood-per-il-clima/> (ultimo accesso: 17.X.2025).
- Greitemeyer Tobias (2013), *Beware of Climate Change Skeptic Films*, in «Journal of Environmental Psychology», 35, pp. 105-109.
- Leiserowitz A. Anthony (2004), *Day After Tomorrow: Study of Climate Change Risk Perception*, in «Environment: Science and Policy for Sustainable Development», 46(9), pp. 22-39.
- Lowe Thomas, Katrina Brown, Suraje Dessai, Miguel de França Doria, Kat Haynes, e Katharine Vincent (2006), *Does Tomorrow Ever Come? Disaster Narrative and Public Perceptions of Climate Change*, in «Public Understanding of Science», 15, pp. 435-457.
- Luke W. Timothy (2014), *The Climate Change Imaginary*, in «Current Sociology», 63(2), pp. 280-296.
- Manzo Kate (2017), *The Usefulness of Climate Change Films*, in «Geoforum», 84, pp. 88-94.
- Marenga Stella (2018), *Visioni dell'apocalisse. L'immaginario cinematografico della fine del mondo*, Mimesis Edizioni.
- Marsala Giulia e Giovanni Renda (2024), *Postprodurre il moderno: Lineamenti per una transizione energetica intesa come transizione architettonica*, in «AGATHÓN – International Journal of Architecture, Art and Design», 15, pp. 98-113.
- Milkoreit Manjana (2017), *Imaginary Politics: Climate Change and Making the Future*, in «Elementa», 5, pp. 1-18.
- Oegema Gerbern S. (2020), *Climate Change as Apocalypse*, in «Journal of the Council for Research on Religion», 2(1), pp. 59-71.
- O'Neill Saffron, Maxwell Boykoff, Simon Niemeyer e Anna Day (2013), *On the Use of Imagery for Climate Change Engagement*, in «Global Environmental Change», 23 (2), pp. 413-421.
- Svoboda Michael (2017), *Geostorm: A (very) Imperfect Storm*, <https://yaleclimateconnections.org/2017/11/geostorm-a-very-imperfect-storm/>; (ultimo accesso: 22.I.2026).
- Weik von Mossner Alexa (2012), *Facing the Day After Tomorrow: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception*, in «American Environments: Climate-Cultures-Catastrophe» pp. 97-115.

## Note

- <sup>1</sup> Le traduzioni sono dell'autrice, se non altrimenti specificato.



## ELENCO DEI FASCICOLI PUBBLICATI

- Geotema 1, *L'officina geografica teorie e metodi tra moderno e postmoderno*  
a cura di F. Farinelli – pagine 156 (esaurito)
- Geotema 2, *Territori industriali: imprese e sistemi locali*  
a cura di S. Conti – pagine 110 (esaurito)
- Geotema 3, *Le vie dell'ambiente tra geografia politica ed economica*  
a cura di U. Leone – pagine 104 (esaurito)
- Geotema 4, *Geografia e beni culturali*  
a cura di C. Caldo – pagine 152
- Geotema 5, *Geografia e agri-cultura per seminare meno e arare meglio*  
a cura di M. G. Grillotti – pagine 92
- Geotema 6, *Realtà virtuali: nuove dimensioni dell'immaginazione geografica*  
a cura di V. Guarrasi – pagine 102
- Geotema 7, *L'“invenzione della Montagna”. Per la ricomposizione di una realtà sistemica*  
a cura di R. Bernardi – pagine 140 (esaurito)
- Geotema 8, *Il viaggio come fonte di conoscenze geografiche*  
a cura di I. Luzzana Caraci – pagine 198
- Geotema 9, *La nuova regionalità*  
a cura di G. Campione – pagine 118
- Geotema 10, *Le aree interne nelle strategie di rivalorizzazione territoriale del Mezzogiorno*  
a cura di P. Coppola e R. Sommella – pagine 148
- Geotema 11, *Spazio periurbano in evoluzione*  
a cura di M. L. Gentileschi – pagine 88
- Geotema 12, *Il Mediterraneo*  
a cura di G. Campione – pagine 176 (esaurito)
- Geotema 13, *I vuoti del passato nella città del futuro*  
a cura di U. Leone – pagine 120
- Geotema 14, *Vivere la città del domani*  
a cura di C. Santoro – pagine 102
- Geotema 15, *Turismo, ambiente e parchi naturali*  
a cura di I. Gambino – pagine 190
- Geotema 16, *L'immigrazione in carte. Per un'analisi a scala regionale dell'Italia*  
a cura di L. Cassi e M. Meini – pagine 96
- Geotema 17, *La Geografia all'Università. Ricerca Didattica Formazione*  
a cura di G. De Vecchis – pagine 128
- Geotema 18, *Geografia e religione. Una lettura alternativa del territorio*  
a cura di G. Galliano – pagine 110
- Geotema 19, *2004 Anno Internazionale del riso*  
a cura di C. Brusa – pagine 108
- Geotema 20, *Parchi letterari e professionalità geografica: il territorio tra trasfigurazione e trasposizione utilitaristica*  
a cura di P. Persi – pagine 144
- Geotema 21, *Orizzonti spirituali e itinerari terrestri*  
a cura di G. Galliano – pagine 140
- Geotema 22, *Conflict and globalization*  
a cura di E. Biagini – pagine 160
- Geotema 23, *L'immigrazione straniera in Italia. Casi, metodi e modelli*  
a cura di P. Nodari – pagine 214
- Geotema 24, *Territorio, attori, progetti. Verso una geografia comparata dello sviluppo*  
a cura di P. P. Faggi – pagine 168
- Geotema 25, *Lotta alla siccità e alla desertificazione*  
a cura di P. Gagliardo – pagine 136
- Geotema 26, *Geografia e sviluppo locale tra dinamiche territoriali e processi di istituzionalizzazione*  
a cura di E. Dansero e F. Governa – pagine 112
- Geotema 27, *Itineraria, Carte, Mappe: dal reale al virtuale. Dai viaggi del passato la conoscenza dell'oggi*  
a cura di S. Conti – pagine 240

- Geotema 28, *Dai luoghi termali ai sistemi locali di turismo integrato*  
a cura di G. Rocca - pagine 182 (esaurito)
- Geotema 29, *Paesaggi terrazzati*  
a cura di G. Scaramellini e D. Trischitta - pagine 184
- Geotema 30, *Territori tradizioni oggi*  
a cura di G. Botta - pagine 158
- Geotema 31-32, *Competitività in sostenibilità: la dimensione territoriale nell'attuazione dei processi di Lisbona/Gothenburg nelle regioni e nelle province italiane*  
a cura di M. Prezioso - pagine 158
- Geotema 33, *Luoghi e identità di genere*  
a cura di G. Cortesi - pagine 136
- Geotema 34, *Geografia e nomi di luogo*  
a cura di V. Aversano e L. Cassi - pagine 116
- Geotema 35-36, *2009 Anno Internazionale delle Fibre Naturali*  
a cura di C. Brusa, - pagine 184
- Geotema 37, *Identità territoriali. Riflessioni in prospettiva interdisciplinare*  
a cura di T. Banini - pagine 86
- Geotema 38, *I luoghi del commercio fra tradizione e innovazione*  
a cura di C. Cirelli - pagine 144
- Geotema 39, *Dal turismo termale al turismo della salute: i poli e i sistemi locali di qualità*  
a cura di G. Rocca - pagine 166
- Geotema 40, *Porti, trasporti marittimi, città portuali*  
a cura di S. Soriani - pagine 144
- Geotema 41, *La ricerca empirica nel lavoro del geografo*  
a cura di M. Loda - pagine 114
- Geotema 42, *Geografie d'Italia e d'Europa: invito alla ricerca*  
a cura di M. Prezioso - pagine 148
- Geotema 43-44-45, *Immigrazione e processi di interazione culturale*  
a cura di C. Brusa - pagine 286
- Geotema 46, *Luoghi termali della memoria, luoghi turistico-termali di consolidata tradizione e sistemi turistici locali wellness-oriented*  
a cura di G. Rocca - pagine 170
- Geotema 47, *Pianificare la configuratività territoriale: literacy, conflitto, partecipazione*  
a cura di M. Maggioli e C. Arbore - pagine 106
- Geotema 48, *Esplorazioni per la cooperazione allo sviluppo: il contributo del sapere geografico*  
a cura di E. Bignante, E. Dansero, M. Loda - pagine 158
- Geotema 49, *Aree naturali protette, turismo e sviluppo locale sostenibile*  
a cura di B. Cardinale, R. Scarlata, - pagine 210
- Geotema 50, *L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità*  
a cura di F. Amato, E. dell'Agnese - pagine 118
- Geotema 51, *Le nuove nuove geografie del consumo tra crisi e resilienza*  
a cura di C. Cirelli - pagine 156
- Geotema 52, *Common Agricultural Policy role and value in a changing world. Food-Agriculture-Environment as Edited factors in order to get through the current global economic crisis*  
a cura di A. Riggio, I. Varraso - pagine 152
- Geotema 53, *Sguardi di genere*  
a cura di M. Schmidt di Freiberg, M. Marengo, V. Pecorelli - pagine 122
- Geotema 54, *Lo sport strumento per l'educazione, il turismo sostenibile e lo sviluppo locale*  
a cura di A.M. Pioletti - pagine 148
- Geotema 55, *L'Umbria tra marginalità e centralità*  
a cura di G. De Santis - pagine 100
- Geotema 56, *Territori partecipativi*  
a cura di Tiziana Banini, Marco Picone - pagine 140
- Geotema 57, *Echi dai territori. Spazio liquido e coaguli sociali*  
a cura di Girolamo Cusimano - pagine 260
- Geotema 58, *Storia della cartografia e cartografia storica*  
a cura di Anna Guarducci, Massimo Rossi - pagine 188
- Geotema 59, *Nuove geografie dell'innovazione e dell'informazione. Dinamiche, trasformazioni, rappresentazioni*  
a cura di Michela Lazzeroni, Monica Morazzoni, Maria Paradiso - pagine 164



- Geotema 60, *Per la valorizzazione dei luoghi dell'heritage termale e lo sviluppo del turismo wellness-oriented*  
a cura di Giuseppe Rocca, Marina Sechi - pagine 200
- Geotema 61, *Migrazioni e processi territoriali in Italia*  
a cura di Flavia Cristaldi - pagine 152
- Geotema 62, *Azione e innovazione nello spazio pubblico: un'altra urbanità*  
a cura di Emanuela Gamberoni, Isabelle Dumont - pagine 156
- Geotema 63, *Land grabbing e land concentration processi antichi scandalosamente attuali*  
a cura di Maria Gemma Grillotti Di Giacomo, Pierluigi De Felice - pagine 156
- Geotema 64, *I patrimoni della geografia italiana tra ricerca, didattica e terza missione*  
a cura di Mauro Varotto, Riccardo Morri - pagine 140
- Geotema 65, *Transizione energetica e Geografia: temi e prospettive di ricerca*  
a cura di Giovanni Mauro - pagine 156
- Geotema 66, *Produzioni letterarie e prospettive geografiche: questioni di reciprocità dialogiche e territoriali*  
a cura di Dino Gavinelli, Marina Marengo - pagine 124
- Geotema 67, *Isole, turismo e ambiente: tra conflitti, modelli e opportunità*  
a cura di Maria Cristina Cardillo, Federica Letizia Cavallo, Arturo Gallia, Stefano Malatesta - pagine 108
- Geotema 68, *Il Placetelling. Riflessioni sulla narrazione dei luoghi*  
a cura di Fabio Pollice - pagine 96
- Geotema 69, *Un atlante delle politiche ambientali*  
a cura di Marco Grasso, Eleonora Guadagno, Arturo Gallia - pagine 140
- Geotema 70, *Territori amministrati. La geografia politica dell'Italia dopo la legge 56/2014*  
a cura di Francesco Dini e Sergio Zilli - pagine 208
- Geotema 71, *Reti cartografiche. Circolazione di carte, cartografi, idee, tecniche*  
a cura di Annalisa D'Ascenzo, Carlo A. Gemignani, Anna Guarducci, Paola Pressenda, Maria Luisa Sturani - pagine 128
- Geotema 72, *Geografia ecocritica e studi visuali*  
a cura di Lorenzo Bagnoli, Simone Bozzato - pagine 136
- Geotema 73, *Miscellaneo*  
a cura di Carlo Pongetti - pagine 102
- Geotema 74, *Questioni di sport tra logiche territoriali e dinamiche culturali*  
a cura di Anna Maria Pioletti - pagine 124
- Geotema 75, *Identità territoriali e aree interne in Italia*  
a cura di Marco Picone, Tiziana Banini - pagine 88
- Geotema 76, *Reti di trasporto, logistica e catene di fornitura: una lettura geografica*  
a cura di Giuseppe Borruso, Marco Mazzarino, Marcello Tadini - pagine 136
- Geotema 77, *Le nuove geografie della cooperazione internazionale. Teorie, pratiche, politiche*  
a cura di Valerio Bini, Isabella Giunta, Mariasole Pepa - pagine 128
- Geotema 78, *Commercio e consumo nelle città post-Covid*  
a cura di Rosario Sommella - pagine 112
- Geotema 79, *Non siamo mai stati (solo) umani: geografie post-antropocentriche di animali e piante*  
a cura di Michele Bandiera, Annalisa Colombino, Massimiliano Fantò, Nicola Gabellieri, Carlotta Molfese, Chiara Spadaro - pagine 100
- Geotema 80, *Geografie dei media e cambiamenti climatici*  
a cura di Valentina Albanese, Emanuele Frixia, Chiara Giubilaro, Antonella Rinellao - pagine 112

## ELENCO DEI SUPPLEMENTI PUBBLICATI

- Geotema Supplemento 2018 (S1), *Antropizzazione, turismo e innovazione tecnologica. Un approccio multiscalarare per l'analisi dello sviluppo sostenibile e intelligente del territorio*  
a cura di M. Sechi Nuvole - pagine 120
- Geotema Supplemento 2019 (S2), *Miscellaneo* - pagine 168
- Geotema Supplemento 2020 (S3), *Miscellaneo* - pagine 170
- Geotema Supplemento 2021 (S4), *Mitigazione del rischio ambientale: letture e governance territoriale*  
a cura di C. Cerreti, G. Pierucci - pagine 248
- Geotema Supplemento 2022 (S5), *Territori in scena: progetti e orizzonti*  
a cura di Girolamo Cusimano - pagine 124
- Geotema Supplemento 2023 (S6), *Ai margini dello sviluppo locale. Casi di studio*  
a cura di Girolamo Cusimano, Giovanni Messina, Gaetano Sabato - pagine 108

«Geotema» è organo ufficiale dell'AGel-Associazione dei Geografi Italiani.

«Geotema» pubblica articoli originali inediti, in italiano, francese, inglese, spagnolo. I singoli fascicoli hanno carattere tematico – se realizzati nell'ambito dei Gruppi di lavoro AGel – o miscelaneo. Tipo, articolazione e sequenza temporale dei fascicoli sono di competenza dell'Ufficio di Direzione.

Tutti gli articoli proposti sono valutati da almeno due membri del Comitato dei revisori (*referees*), secondo la procedura di revisione fra pari (*peer review*) «a doppio cieco» (*double blind*). L'esito della valutazione è vincolante e viene comunicato agli autori a cura dell'Ufficio di Direzione.

Le parole e locuzioni in lingue diverse dalla lingua utilizzata nel testo vanno rese in corsivo e concordate. L'impiego delle maiuscole segue le norme ortografiche della lingua utilizzata ed è limitato ai soli casi indispensabili. Abbreviazioni, acronimi, sigle e simili sono sciolti alla prima occorrenza. Citazioni e rinvii bibliografici vanno segnalati nel testo nella forma «(Bianchi, 2012, p. 3)». Nei *Riferimenti bibliografici* in calce agli articoli, vanno seguiti i criteri qui (e nel normario esteso, disponibile a richiesta) esemplificati:

Farina Milena e Luciano Villani (2017), *Borgate romane. Storia e forma urbana*, Melfi, Libria.

Lombardi Satriani Luigi Maria (2009), *L'invenzione delle identità territoriali*, in «Geotema», 37, pp. 33-41.

Marcuse Peter (2011), *Cities in Quarters*, in Susan S. Fainstein e Scott Campbell (a cura di), *Readings in Urban Theory*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 73-89.

Pressenda Paola e Paola Sereno (a cura di) (2017), *Saperi per la nazione. Storia e geografia nella costruzione dell'Italia unita*, Firenze, Olschki.

L'Ufficio di Direzione e la Redazione, prima di qualsiasi altra operazione, effettuano un controllo sull'originalità e sulla forma dei testi pervenuti: saranno rinviati agli autori i testi non originali, scorretti, non aderenti alle norme, privi di riassunto o parole chiave, con immagini graficamente inadeguate.

Ogni articolo va sottoposto in formato digitale e in due copie: una completa in ogni sua parte e una invece priva dell'indicazione del nome d'autore e di ogni riferimento che ne consenta l'identificazione. I testi vanno forniti in formato .rtf o Word, senza «macro», «revisioni», intestazioni, piè di pagina e simili. Le note al testo sono fornite preferibilmente in un *file* a parte. Le immagini, in bianco e nero, sono in formato .tif (risoluzione ≥ 300 dpi), «pronte per la stampa» per dimensioni, disegno ed eventuali scritte (in carattere Garamond) entro il disegno; gli autori propongono una posizione di massima delle immagini rispetto al testo. È la Redazione a stabilire dimensioni finali, cornice, posizione nel testo, come tutto l'insieme dell'impaginazione. Le illustrazioni sono fornite in *files* a parte. La Redazione non curerà in nessun caso il rifacimento delle immagini. Insieme con le altre, possono essere proposte, per la sola versione digitale, immagini a colori o aggiuntive rispetto a quelle destinate alla stampa. Per le immagini non originali, gli autori sono tenuti a regolare gli eventuali diritti di riproduzione.

Gli autori sono invitati a fare il minimo ricorso a tabelle, specie se di grandi dimensioni. Le tabelle vanno predisposte come testo, utilizzando il carattere Garamond e la minima quantità di «fili». In nessun caso sono accettate tabelle in «formato immagine» (.pdf, .jpg, .png ecc.).

A ciascun articolo vanno unite: una sintesi di non meno di 1.000 e non più di 1.500 battute (150-220 parole), redatta in italiano, in inglese e in una terza lingua tra quelle ammesse (con traduzione anche del titolo dell'articolo); e 3-5 parole chiave, in italiano e inglese e nella lingua adottata per il terzo riassunto. Sintesi e parole chiave vanno inviate insieme con il testo e sono valutate dai revisori. La Redazione non interviene in alcun modo sui riassunti né sulle parole chiave.

A corredo del testo, sarà indicata la sede di attività accademica o professionale degli autori, in forma sintetica ed essenziale; è auspicata l'indicazione di un recapito di posta elettronica, che va esplicitamente autorizzata dagli autori.

Per i fascicoli tematici, la lunghezza massima dei singoli articoli è stabilita dal coordinatore del fascicolo, in accordo con l'Ufficio di Direzione. Per i fascicoli non tematici, l'ingombro di un singolo articolo, tutto compreso, non può eccedere l'equivalente di 50.000 battute (o «caratteri con spazi», pari a circa 7.700 parole); eventuali maggiori ingombri vanno concordati preventivamente e i relativi costi supplementari vanno comunque coperti dagli autori.

Agli autori spetta una revisione delle bozze, limitata a correzioni di errori materiali e integrazioni o aggiornamenti di minima entità. Eventuali estratti a stampa sono a carico dell'autore.

