



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**CULTURA VISUALE DELL'ATTIVISMO  
ECOLOGICO: PENSIERO E STRATEGIE PER LE  
PRATICHE DEL FUTURO**

**Relatrice**

Prof.ssa Miriam De Rosa

**Correlatrice**

Prof.ssa Federica Timeto

**Laureanda**

Virginia Eronico

Matricola 893348

**Anno Accademico**

2022/2023

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	2
<b>CAPITOLO 1</b> .....	5
1.1 Sull'attivismo visuale .....	5
1.2 La protesta esibita .....	20
<b>CAPITOLO 2</b> .....	37
2.1 Strategie visuali dell'immaginario del cambiamento climatico .....	37
2.2 La visualizzazione dell'Antropocene: Globaia .....	53
2.3 Un archivio fotografico: Climate Visuals di Climate Outreach .....	58
2.4 Solarpunk e l'ottimismo radicale.....	62
<b>CAPITOLO 3</b> .....	71
3.1 Tattiche e processi dell'attivismo.....	71
3.2 Politiche ambientaliste e metonimie visuali .....	76
3.3 L'Ultima Generazione .....	82
3.4 Processo per costruzione: iconoclastia contemporanea.....	85
3.5 Veganismo e identità comunitaria .....	97
3.6 Processo per disvelamento: Anonymous for The Voiceless .....	101
<b>CONCLUSIONE</b> .....	106
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	107
<b>MEDIA</b> .....	115

## INTRODUZIONE

Gli ambiti e gli approcci di ricerca sulla crisi climatica hanno ormai incluso un vastissimo campione di materie: se prima la comunicazione della crisi climatica era relegata all'ambito scientifico e alla logica statistico-matematica, da tempo ormai ha acquisito una dimensione preponderante anche all'interno della cultura visuale nei termini in cui vengono studiate le implicazioni e le visualizzazioni che rientrano tanto nel nostro immaginario quanto in un più generale regime scopic. In un momento storico in cui viviamo un'emergenza ormai conclamata, il peso della visualizzazione della crisi climatica ricade anche sulla percezione dell'urgenza, dell'impatto e dello stato delle cose, incoraggiando o redimendo il comportamento di ognuno di noi, come singolo e come parte di una comunità. La tesi indaga per cui un tipo di mobilitazione che afferisce al campo della visualità e che si svolge nello spazio pubblico ridisegnandolo come spazio di apparizione. La tesi si pone come una ricerca sulle pratiche e il pensiero dell'attivismo visuale in ambito ambientalista, occupandosi dell'identificazione del problema della crisi climatica, della sua visualizzazione e delle proteste di gruppi dichiaratamente ambientalisti come Ultima Generazione. Particolare attenzione è dedicata ai processi e alle strategie attivati dai media visuali che veicolano visualizzazione prima e protesta poi, in un framework teorico che si basa sulla critica affermativa, ovvero un tipo di narrazione che si focalizza sul potenziale costruttivo e su un atteggiamento proattivo. I motivi per fare ricerca visuale sono vari ma principalmente riguardano il modo in cui il visuale è sempre più preponderante nelle nostre vite e che questo approccio derivi da cambiamenti a livello teorico che riecheggiano proprio quel 'pictorial turn' che Mitchell aveva individuato come punto di svolta e inizio degli studi di cultura visuale. Ho deciso di dedicare il primo capitolo alla spiegazione della mia scelta metodologica, ossia affrontare l'analisi di queste forme di manifestazione con gli strumenti degli studi della cultura visuale, perché fin dai primi momenti di questa ricerca volevo dimostrare che il fenomeno che prendo in considerazione è perfettamente centrato nei presupposti di questo campo di studi: non vuole essere elitario, propone una visione orientata, concreta e sfaccettata della realtà ed è soprattutto urgente. L'interesse sulle pratiche e sui processi sottolinea invece la necessità di considerare il campo della pratica come il luogo di applicazione degli approcci visuali, in un'ottica in cui le pratiche non sono solamente concepite come un insieme di azioni, ma comprendono piuttosto anche le capacità, le conoscenze e i

presupposti che sono alla base di quelle azioni<sup>1</sup>. In ultimo, fondamentale per questa tesi è l'adozione della cornice della critica affermativa che si basa sulla convinzione che l'azione e la volontà di cambiamento di fronte a un fenomeno come la crisi climatica derivino da un atteggiamento di vitale ottimismo e fiducia nel futuro, alimentati da una speranza che vuole essere trasformativa, per immaginare un mondo migliore di quello che ci viene presentato. Il primo capitolo si focalizza sul concetto di attivismo visuale, coniato da Nicholas Mirzoeff per identificare tutti quei movimenti che hanno visto nella possibilità di rappresentare e rappresentarsi il motore per la propria rivolta. Il secondo capitolo affronta il tema della visualizzazione del cambiamento climatico: in una cultura ipertrofica di immagini come quella contemporanea, ci troviamo perennemente a contatto con immagini catastrofiche e violente che atterriscono e immobilizzano. La normalizzazione di questa violenza e di quello che viene chiamato paesaggio antropocenico limitano la nostra capacità di agire ma anche di immaginare un mondo diverso. A fare da contraltare alle immagini diventate ormai canoniche del cambiamento climatico, vengono forniti tre casi studio in cui la visualizzazione della crisi climatica è proposta invece in chiave costruttiva, positiva e creativa, nel tentativo di stimolare all'azione comunitaria e a una responsabilità universale. Nel terzo capitolo viene illustrata, al culmine dell'impostazione affermativa, la speranza esibita tramite la protesta: la ricerca propone un'analisi delle modalità e tattiche di azione e comunicazione visuale dei gruppi Ultima Generazione e Anonymous for the Voiceless. L'obiettivo ultimo di questa ricerca si configura dunque come un tentativo di fare luce su un tipo di mobilitazione che non invade solo le strade, ma torna prontamente su ogni mezzo di comunicazione della nostra contemporaneità. Lontane da uno schieramento politico e ispirate dal basso, la virtù di queste proteste sta spesso nella loro immediatezza e semplicità di ricezione a fronte di un messaggio complesso e soprattutto radicale. Pertanto ho deciso di procedere ad un'analisi per processi: ho individuato per ogni forma di protesta una tattica visuale che spieghi i mezzi, gli obiettivi e il linguaggio di ogni gruppo. Questa metodologia consente di associare certe pratiche fra di loro e a concetti teorici già noti (come non pensare a una deriva iconoclasta o ad una appropriazione di significati semantici) ma soprattutto permette di includere nella sua analisi anche i presupposti su cui questo tipo di attivismo e dunque anche questo tipo di strategia si fonda: accessibilità, inclusività, senso di comunità.

---

<sup>1</sup> Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike Von Savigny (edited by), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, 2001, p. 11.



## CAPITOLO 1

### 1.1 Sull'attivismo visuale

“Where visibility is not divided from activism, the affective power of imagery can inspire collective struggles to transform political, economic, and environmental arrangements.”<sup>2</sup>

La natura della protesta politica è sempre stata performativa, dalle marce per strada alle più attuali manifestazioni su luoghi – come la televisione, i social – che assumono una forma mediale<sup>3</sup> la quale diffonde, amplifica e rende pubblica l'istanza politica. Nonostante l'alone di radicalizzazione che pervade la narrazione di ogni protesta, la disobbedienza civile ha di fatto una ragione politica ma non parte necessariamente da gruppi politici o politicamente schierati. La stessa definizione di politica è qui da ricondurre non più a logiche governative o a fazioni partitiche ma alla sua prima radice, ossia quella dell'appartenenza alla vita pubblica per cui, in questo senso, il 'sentire' attivista si traduce in un'azione civile dal basso che non si pone necessariamente come antistatale<sup>4</sup>.

Al momento presente all'attivismo di azione, di “discesa in piazza” che tutti noi conosciamo, se ne affiancano molte altre forme frutto della natura mediatica della società post-moderna. Questa determina infatti un attivismo post-politico, ibridato da nuovi linguaggi – digitale, performativo, installativo, partecipativo<sup>5</sup> – e che fa anche del virtuale un luogo (non) fisico della mobilitazione, essendo peraltro il primo medium veramente collettivo, inclusivo e accessibile a tutti: la nostra vita sociale prende forma dalle reti informatiche elettroniche che sono dominate dalle immagini, cui non solo ci permettono

---

<sup>2</sup> T.J Demos, *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism*, Journal of visual culture, vol. 15(1), 2015, p. 96.

<sup>3</sup> “Political acts are encoded in medial forms – feet marching on a street, punch holes on a card, images on a television newcasts, tweets about events unfolding in real time – by which the political become manifest in the world.” Si veda Meg McLagan and Yates McKee, edited by *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, New York: Zone Books, 2012, p. 8.

<sup>4</sup> La necessità di questa precisazione nasce dall'impossibilità di adottare una dicotomia semplicistica che divida azione statale da quella antistatale, soprattutto per quelle manifestazioni che puntano ad evidenziare il fallimento dello Stato nel provvedere alla produzione di un buon livello di vita per i propri cittadini. Si veda in merito Meg McLagan and Yates McKee, edited by *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics.*, New York: Zone Books, 2012.

<sup>5</sup> Emanuele Rinaldo Meschini, *Lo spazio pubblico come luogo della frizione e della finzione. Pratiche artistiche e attiviste che confondono il reale in Connessioni remote*, *Artivismo\_Teatro\_Tecnologia*, n, 2, febbraio 2021, pp. 247-248.

l'accesso ma rimandano alla nostra vita interconnessa, on e offline, e al modo in cui sperimentiamo queste relazioni<sup>6</sup>. Rivolgersi a un attivismo “mediato” riflette la volontà non soltanto di adattare diversi linguaggi comunicativi ma anche quella, ben più importante, di dare a tutti la possibilità di usare la propria voce. Questa istanza porta automaticamente alla necessità di ripensare i luoghi di protesta e di manifestazione del dissenso come ambienti di aggregazione piuttosto che come spazi fisici di azione pratica. Uso qui la parola ambiente poiché rende bene l'idea di un punto di raccolta per una comunità animata dalla stessa volontà di cambiamento ma formata da individui diversi e, poiché l'attivismo è innanzitutto associazionismo, tener conto di questa diversità è fondamentale per la riuscita di qualsiasi progetto. Prima ancora di porci il problema della prassi, della tecnica e del linguaggio di un'azione politica è necessario renderci conto che la prima esigenza è quella di uno spazio che garantisca inclusività. Gli spazi visuali e i loro mezzi mediatici, dalle piattaforme social, all'attacco hacker del cyberattivismo fino alla produzione di film e immagini, garantiscono inclusività, equità di intenti e soprattutto annullano quel grado di privilegio che le manifestazioni “più classiche” richiedono: il privilegio di poter uscire, camminare, il privilegio di potersi mostrare in un luogo pubblico e quello di considerarsi al sicuro da violenze di ogni tipo.

Come ci ricorda Nicholas Mirzoeff, la società globale odierna è di tipo visuale e la cultura entro cui ci muoviamo, quella visuale, coinvolge le cose che vediamo, come le vediamo e quello che facciamo di conseguenza<sup>7</sup>. L'attivismo che chiamiamo ‘visuale’ ha potuto infatti svilupparsi nel campo della cultura visuale poiché quest'ultima, dagli anni Novanta in poi, ha subito una serie di trasformazioni per cui, adesso, rappresenta la possibilità di creare forme di cambiamento. Il concetto di cultura visuale come campo di studi si rivolgeva inizialmente a problemi di rappresentazione nei media, specialmente mainstream, di nuove identità politiche che si interrogavano su questioni di genere, razza e sessualità<sup>8</sup>. La successiva smodata immissione, creazione e circolazione delle immagini nutrita dalla crescente globalizzazione creò, rispetto all'inizio, uno spazio di visione espanso grazie a piattaforme e network che ne permisero la diffusione e l'accesso immediato. Questo processo determinò una nuova considerazione delle immagini e del

---

<sup>6</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, 2017, p. 14. Mirzoeff cita a questo proposito la definizione di *network society* data da Manuel Castells in *The Rise of Network Society*, Blackwell Pub, 1996.

<sup>7</sup> Idem, p. 8.

<sup>8</sup> Idem, p. 12.

loro ruolo. Veicoli di significati da interpretare, strumenti di potere e persino agenti personificati con volontà e desideri<sup>9</sup>, le immagini non erano più solo oggetti di studio per la critica ma costituivano relazioni visuali tra soggetti che, in ultimo, restituiscono la realtà. Questo spostamento di enfasi sul campo sociale del visuale ha permesso allo studio della cultura visuale di costituirsi come un terreno complesso di reciproci sguardi che non è soltanto un effetto secondario della realtà sociale, ma la costituisce attivamente<sup>10</sup>. Da questo punto in poi affermare che la nostra società è di tipo strettamente visuale significa che viene dato un peso alla “relazione tra il visibile e i nomi che diamo a ciò che vediamo”<sup>11</sup> e che, poiché il concetto di cultura visuale costituisce tanto un modo di essere delle cose quanto un modo di vederle, il suo approccio ci permette di imparare a vedere e allo stesso tempo di produrre attivamente il cambiamento su scala globale. In questa cornice parlare di attivismo visuale significa parlare di una serie di processi che si serve e/o attacca le immagini, che ha una strategia performativa e che utilizza media visuali per la sua diffusione e comunicazione. In particolare, scrive T.J. Demos, si tratta di forme e pratiche che sovrappongono aree sperimentali in cui estetica (modalità di apparenza) e politica (modi di organizzare e mantenere relazioni di potere) convergono, spesso rifiutando la limitante categorizzazione che costringe la pratica creativa ad una necessaria separazione delle due parti<sup>12</sup>. Il campo dei media studies si è proposto di comprendere il rapido cambiamento che la disponibilità dei media digitali ha apportato nell’organizzazione del dissenso, soprattutto nell’ottica in cui l’uso delle tecnologie di informazione digitale ha incredibilmente aumentato le possibilità per gli attivisti di disseminare discorsi alternativi che non avevano sbocco sui media mainstream e quindi nella sfera pubblica.

Il termine attivismo visuale è stato per la prima volta coniato per riferirsi alla pratica dell’artista Zanele Muholi e alla sua attività fotografica militante. Al termine di un congresso durato due giorni al San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) organizzato dalla International Association of Visual Culture le domande a proposito dei

---

<sup>9</sup> W.J.T Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* in A. Pinotti, A. Somaini a cura di *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo.*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2009, pp. 99-136.

<sup>10</sup> Idem., p. 119.

<sup>11</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un’introduzione alle immagini: dall’autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, p. 13.

<sup>12</sup> T.J Demos, Emily Scott Eliza, Subhankar Banerjee edited by *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, Routledge, New York, 2021, p. 3.

limiti dei rispettivi concetti, attivismo e visuale<sup>13</sup>, portarono a scegliere come esempio di risposta la prima personale della fotografa sudafricana *Visual Sexuality: Only Hal of the Picture* (Johannesburg Art Gallery, 2004) in riferimento ad un lavoro che rifletteva espressamente su “vision, visibility and visibility”. Le fotografie di Muholi affondano la loro ragione di esistere sull’importanza della rappresentazione e della restituzione della propria immagine come atto politico nella volontà di abbandonare ogni grado di neutralità (fig. 1).



*Figura 1: Zanele Muholi, Vredehoek, Cape Town, 2011. From the series Faces and Phases (2006-ongoing)*

---

<sup>13</sup> Julia Bryan Wilson, Jennifer González, Dominic Wilson, *Editor's introduction: themed issue on Visual Activism*, *Journal of Visual Culture*, 2016.

I ritratti delle persone parte della comunità LGBTQIA+ in Sud Africa si pongono come politicamente rilevanti perché l'accertamento della loro esistenza e l'innalzamento alla dignità artistica danno vita a un cambiamento sociale. Zanele Muholi si definisce "attivista visuale" perché fa della rappresentazione una questione politica per dare testimonianza alla comunità e alle sue battaglie in un paese, come il Sud Africa, in cui lo stato di "iper visibilità" delle persone queer è motivo di violenza omofoba e crimini d'odio silenziati dallo Stato. Le sue fotografie espongono le contraddizioni di un paese in cui la parità dei diritti delle persone di tutti gli orientamenti sessuali esiste solo su carta e denunciano l'ingiustizia, la violenza e la difficoltà che i membri della comunità devono affrontare ogni giorno. I volti fieri delle donne violentate, picchiate o decedute a causa delle complicazioni di malattie veneree contratte tramite l'orrendo rituale dello "stupro correttivo" hanno un valore politico perché richiamano, attraverso la loro esistenza, la necessità di agire, di attivare un cambiamento, e attraverso la loro rappresentazione affermano e reificano la lotta. Per Muholi rendere qualcuno visibile è un atto politico e un processo continuo, perché la codificazione di un'identità visuale crea una comunità, un movimento, un obiettivo comune<sup>14</sup> (fig. 2). Proprio la questione della rappresentazione è cruciale, secondo Mirzoeff, nel passaggio tra la "visual culture practice" (pratica visuale<sup>15</sup>) e l'attivismo visuale, poiché legata al concetto di rappresentanza politica: "they do not represent us" (loro non ci rappresentano) è uno slogan che porta con sé la pregnanza di un passaggio di pensiero per cui, dunque, è necessario trovare un modo per auto rappresentarsi. Questo slittamento dalla constatazione di una mancanza di rappresentazione alla volontà di agire per crearne una nuova costituisce l'attivismo visuale poiché in un mondo dominato dalle immagini, dai media e dai loro supporti agire

---

<sup>14</sup> Muholi si ispira direttamente al lavoro di Joan E. Biren, fotografa americana che nella prima metà degli anni Settanta si era dedicata alla costruzione visuale dell'identità lesbica. Nel suo testo manifesto del progetto Biren scrive: "Without a visual identity we have no community, no support network, no movement. Making ourselves visible is a political act. Making ourselves visible is a continual process" ("Senza un'identità visuale non abbiamo una comunità, non abbiamo una rete di supporto, non abbiamo libertà di movimento. Renderci visibili è un atto politico e un processo continuo" [mia traduzione]). Si veda Joan E. Biren, *Lesbian Photography: Seen Through Our Own Eyes*, Studies in visual communications 2, 1981, pp. 81-96.

<sup>15</sup> Mia traduzione.

sulla visione significa ribellarsi per riequilibrare la prospettiva e in ultimo creare forme di cambiamento:

“Per questo motivo, quella che potremmo definire la pratica della cultura visuale è confluita in una forma di mobilitazione chiamata attivismo visuale, il che significa che possiamo usare attivamente la cultura visuale per creare nuove immagini di sé, nuovi modi di essere visti e nuovi modi di vedere il mondo.”<sup>16</sup>

Nel parlare di cosa muove gli attivisti, Mirzoeff ribadisce l'importanza di un nuovo modo di pensare, un pensiero visuale che nasce da una nuova concezione di visione come “un terreno comune, ovvero una risorsa condivisa che possiamo tuttavia usare in modi che soddisfano anche i nostri bisogni individuali”<sup>17</sup>. L'azione, dunque, prende piede da un'organizzazione visionaria<sup>18</sup> ispirata a una visione ideologica che costituisce un nuovo modo di pensare a come spendere le nostre energie creative: anche questo, conclude, è attivismo visuale. Anche Demos, parlando della prassi attivista, sottolinea come faccia parte di questo processo non solo il crearsi di rapporti all'insegna della solidarietà politica



*Figura 2: Beloved V, 2005. From the series Being (2006 – ongoing)*

in preparazione dell'azione e durante il suo svolgimento ma anche un impegno sociale che comprenda una creatività ribelle, dove con ‘creativo’ si intende un approccio dell'estetica inventiva: visuale e oggettivo, teatrale e affettivo, corporeo ed

---

<sup>16</sup> Nicholas Mirzoeff, *How to see the world: an introduction to images from selfies to self-portraits, maps to movies and more*, Basic Books, New York, 2016, p. 293 (mia traduzione).

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Idem, p. 295.

intersoggettivo<sup>19</sup>. Le tattiche dell'attivismo visuale sono differenti ma comprendono un unico vocabolario d'azione (di attività come “containing, containing, archiving, networking, researching, and mapping”<sup>20</sup>) che sottolinea l'importanza della partecipazione collettiva e dell'azione congiunta per creare una visione del cambiamento che preveda tutti. Per chiarire meglio cosa intenda per attivismo visuale, Nicholas Mirzoeff cita il movimento degli ombrelli di Honk Kong<sup>21</sup> e le proteste contro l'omicidio in strada di Michael Brown da parte della polizia a Ferguson, Missouri che seguivano lo slogan ‘Hands up, don’t shoot’ e il fenomeno *Occupy Wall Street*. Gli elementi visuali delle proteste non si esauriscono solamente nell'uso di immagini sotto forma di cartelli, flyers o striscioni ma anche nell'uso di strategie comunicative e forme di archiviazione mediatica (oggetti, fotografie, video, testi) che sono supplementari alla manifestazione in sé<sup>22</sup>. Un esempio emblematico di questo approccio è la forma di attivismo nata in seno alla crisi dell'AIDS negli Stati Uniti all'inizio degli anni Ottanta, un tipo di protesta che trovava nel suo aspetto visuale il fondamento della sua strategia politica. Oltre a combattere i problemi di rappresentazione, invisibilizzazione e stigmatizzazione (l'associazione immediata con l'omosessualità ha fondato ogni costruzione visiva dell'AIDS dal 1987<sup>23</sup>), assicurare la visibilità della protesta era funzionale prima di tutto a una necessità educativa: condividere informazioni sulla malattia, attorno alla quale una coltre di ignoranza aveva costruito una narrazione con una connotazione molto negativa, e la sua diffusione, mostrarne i rischi ma anche le possibilità di prevenzione e garantire la presenza di una comunità. Per costruire un sistema di empowerment, cura e supporto, per educare sé stessi e gli altri, per rispondere al silenzio e poi alla violenza dello Stato, gli attivisti usarono il mezzo visuale del video sotto forma di documentazioni delle proteste, video campagne di prevenzione ed educazione, videotapes artistici e, più tardi, persino di rivisitazione dello stesso materiale. La scelta del medium rispondeva a varie

---

<sup>19</sup> T.J Demos, *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism.*, p. 87.

<sup>20</sup> Nicholas Mirzoeff, *How to see the world: an introduction to images from selfies to self-portraits, maps to movies and more*, p. 297.

<sup>21</sup> L'analisi delle implicazioni visuali delle proteste di Hong Kong è stata anche oggetto del progetto fotodocumentario *How Was Your Dream?* (2019) di Thaddé Comar, il quale ha individuato nella prassi della protesta “un repertorio di tecniche basate sui principi dell'invisibilità” di cui gli ombrelli erano lo strumento fondamentale, insieme a comunicazione criptata, maschere a gas che nascondevano il viso e videocamere dei droni. Il risultato, afferma Comar, è una nuova estetica del dissenso che spinge per una “graduale cancellazione delle differenze individuali”. Si veda *How was your dream?* <http://thaddecomar.com/project/hk-2047/> (consultato il 22/01/2024).

<sup>22</sup> T.J Demos, *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism.*, p. 87.

<sup>23</sup> Si veda Douglas Crimp, *De-Moralizing Representations of AIDS In Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, MA: MIT, 1994/2002.

esigenze<sup>24</sup>, prima fra tutte l'ampiezza di diffusione che il video permetteva a fronte di una facile reperibilità dei materiali e, in secondo luogo, la necessità di creare una contro narrazione<sup>25</sup> nello stesso medium rispetto a quella dominante, una visione stigmatizzante e negazionista della malattia:

“Il movimento video degli attivisti per l'AIDS degli anni Ottanta e dei primini anni Novanta non ha usato il video solo per auto-rappresentarsi, ma anche per produrre uno sforzo rappresentativo concertato (attraverso molti media) per una comunità di attivisti più ampia, in cui queste rivendicazioni “ristrette” o personali potevano anche essere concentrate e in molti modi unificate, assumendo così un certo controllo dell'ecologia mediatica dell'AIDS (che fino a quel momento era stata negligente, di parte e fondamentalmente semplicistica), reimpostando così l'agenda dei media, il vocabolario e persino l'iconografia in base ai termini attivisti.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Per una disamina completa della storia del legame fra AIDS crisis e video si veda Juhasz Alexandra, *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

<sup>25</sup> Questa volontà viene esplicitata nel breve documentario del collettivo DIVA TV *Like a Prayer* ('28) (1989) dove, nel montaggio, fra le immagini delle proteste di ACT UP New York viene inserita una diapositiva che recita: “We are committed to making media which directly counters and interferes with dominant media assumptions about AIDS and governamental negligence in dealing with the AIDS crisis”.

<sup>26</sup> Juhasz, Alexandra, and Theodore Kerr. *Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/AIDS*. *Cineaste Magazine* XXXIX, no. 3 (2014). <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids> (consultato il 22/01/2024) (mia traduzione)



Figura 3: *The Ads Epidemic* (John Greyson, 1987, 5')

Tutte queste pratiche che rappresentavano, concettualizzavano e rispondevano all'AIDS erano l'unico mezzo per renderlo reale, per domandare visibilità e verità, in ultimo per

salvare delle vite<sup>27</sup>. Il materiale visuale sviluppato nell'ambito dell'AIDS Crisis è ricco di generi e formati diversi e oggetto di uno studio sempre aggiornato nell'ambito di media and queer studies. Come accennato, la scelta di realizzare cortometraggi o video di diverso formato corrispondeva alla necessità di informare in prima battuta i malati dell'entità e trasmissività del virus e dare loro modo di proteggersi: a questo scopo, ad esempio, *The Ads Epidemic* di John Greyson (1987) parodiava lo schema dello spot commerciale per sottolineare l'importanza di usare i preservativi (fig. 3). Allo stesso modo, c'era la necessità di dare una rappresentazione verosimile della vita dei malati come fa Gregg Bordowitz in *Fast Trip Long Drop* (1994), che tramite il racconto della sua vita personale restituisce un quadro realista delle paure ma anche delle attività quotidiane di chi convive con la malattia (fig. 4). Prodotti di questo tipo, a scopo prettamente educativo ed informativo, nascono in un preciso lasso temporale, che

---

<sup>27</sup> Douglas Crimp, *Aids: cultural analysis/cultural activism in Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, The MIT press, Cambridge, 2002, p. 28.



Figura 4: Gregg Bordowitz in *Fast Trip, Long Drop* (1993, 55')

Alexandra Juhasz e Ted Kerry hanno rinominato AIDS Crisis Culture<sup>28</sup>, dalla necessità di costruzione di una contro narrazione dell'AIDS. La maggior parte di questi prodotti, che hanno contribuito a fondare la rappresentazione dell'AIDS come la conosciamo tuttora, sono poi stati oggetto di retrospettive e rivisitazioni soprattutto nel periodo definito AIDS Crisis Revisitation quando emerse un rinnovato interesse culturale nei confronti dell'AIDS<sup>29</sup> che incoraggiò nuove rappresentazioni, alcune più riuscite come nella serie tv *POSE*<sup>30</sup> altre più problematiche, come nel film di Jean-Marc Vallée *Dallas Buyers Club* (accusato di esclusione di attori trans e di transfobia<sup>31</sup>). Sebbene la visione stigmatizzante dell'AIDS sia ancora presente, l'apertura cui gli attivisti hanno forzato anche la visualizzazione mainstream ha aperto un nuovo spazio di dialogo e di rappresentazione, soprattutto a fronte del fatto che, grazie alle nuove cure farmacologiche, le persone HIV+ possono convivere con il virus senza sviluppare la malattia. Forti delle lotte del passato e della volontà di perpetuare una visione realistica, sempre più persone

---

<sup>28</sup> Juhasz, Alexandra, and Theodore Kerr, *AIDS Normalization*, X-TRA 22, no. 4 (2020) [https://www.x-traonline.org/article/aids-normalization p. 5](https://www.x-traonline.org/article/aids-normalization-p.5) (consultato il 22/01/2024).

<sup>29</sup> Lo stimolo maggiore che venne dal periodo dell'AIDS Crisis Revisitation fu sicuramente quello alla nascita di un archivio che documentasse la storia dell'epidemia e delle lotte ad essa correlate, come nei documentari *How to Survive a Plague* di David France (2012) e *United in Anger: A History of ACT UP* (Jim Hubbard, 2012). In questo senso la durabilità assicurata dal medium del video facilitò la costruzione di un archivio e quindi di una memoria collettiva della storia della lotta politica per le generazioni successive. Il video però è anche un mezzo di accertamento dell'assenza: confrontarsi con i materiali dell'AIDS Crisis Culture significa per molti confrontarsi con il dolore della perdita. Film come *Video remains* (2005) di Alexandra Juhasz e *Shatzi is dying* (2000) di Jean Carlomusto, raccontando della morte di amici intimi, trasformano il dolore personale in un sentimento collettivo di consapevolezza e stimolo a reagire, a non perdere un'eredità per cui bisogna ancora lottare.

<sup>30</sup> Si veda *Pose and HIV/AIDS: The Creation of a Trans-of-Color Past.*, TSQ: Transgender Studies Quarterly 7, no. 4 (2020) pp. 615–24.

<sup>31</sup> Ben Beaumont-Thomas, *Jared Leto heckled for 'trans-misogyny' in Dallas Buyers Club*, The Guardian, 2014 <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/05/jared-letto-heckled-trans-misogyny-dallas-buyers-club> (consultato il 22/01/2024).

HIV+ dichiarano la loro presenza e visibilità e il diritto di essere visti come ha fatto Billy J. Porter in un'intervista di Hollywood Reporter dal titolo emblematico "This is what HIV-positive looks like now"<sup>32</sup>: l'attore, protagonista della serie tv POSE che affronta il tema della nascita delle ballroom e dell'AIDS Crisis negli Stati Uniti, rompe un silenzio durato un decennio e decide di mostrarsi, di mostrare la sua comunità e il suo aspetto, la sua identità che va al di là della diagnosi che ormai, ricorda, non corrisponde più a una condanna di morte (fig. 5).

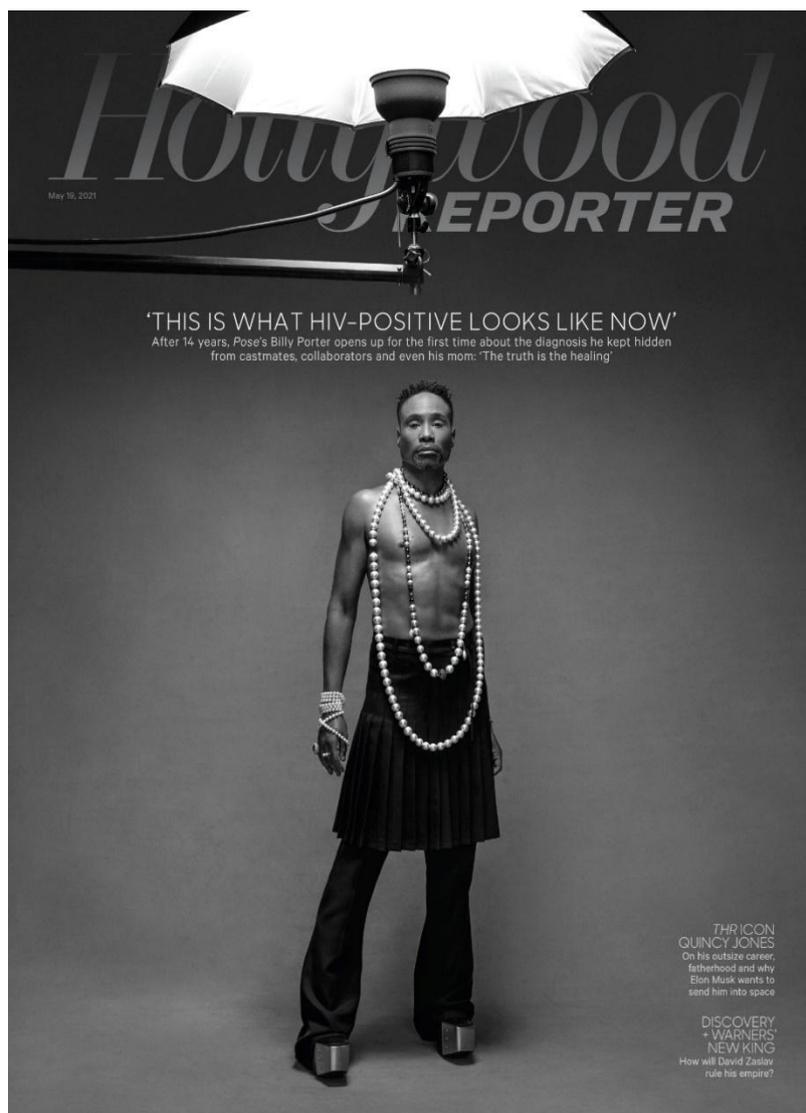


Figura 5 : Billy Porter ritratto da Lia Clay Miller per Hollywood Reporter (2021)

Dagli esempi finora riportati emerge che l'attivismo visuale si batte per il diritto alla rappresentazione, cioè a una visione e manifestazione del mondo. Questo significa che

---

<sup>32</sup> Billy Porter Breaks a 14-Year Silence: "This Is What HIV-Positive Looks Like Now", Hollywood Reporter, May 2021 <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/billy-porter-hiv-positive-diagnosis-1234954742/> (consultato il 22/01/2024).

spesso le cause degli attivisti visuali si sono tradotte in processi di disvelamento di una realtà che era celata e ignorata dall'agenda dei media mainstream e dunque dalla narrazione dominante. Avere a che fare con la dimensione visuale significa lottare per essere visti nello stesso modo in cui si lotta per domandare soluzioni. È questo l'approccio principale di quelle minoranze razzializzate che, accanto alla richiesta di basilari diritti civili, protestano anche per la costante invisibilizzazione della loro esistenza o, viceversa, contro la violenza che le rappresentazioni mediatiche mainstream perpetuano nei loro confronti<sup>33</sup>. Essere visti e rappresentati porta con sé due istanze legate perfettamente dal duplice significato di 'rappresentazione', parola con la quale si intendono sia il modo in cui raffiguriamo eventi ed esperienze in una certa forma che sia mediale (ovvero una forma sostenuta da un medium e da un supporto), sia quella pratica politica (tipica per l'appunto di un sistema di governo rappresentativo) in cui certi individui vengono scelti per farsi carico delle istanze della collettività<sup>34</sup>. Anche un fenomeno come il cambiamento climatico, qui oggetto della ricerca, presenta profondi problemi di rappresentazione e l'attivismo ambientalista, allo stesso modo, si batte per il diritto alla rappresentazione poiché, con la maturazione della consapevolezza dell'impatto umano sulle condizioni chimico-fisiche e biologiche della Terra e l'affermazione del concetto di Antropocene<sup>35</sup>, è diventato ormai universalmente chiaro che il sistema sociale e quello ambientale sono diventati dipendenti e mutualmente determinanti, per cui è necessario considerare il concetto di natura come politicamente rilevante<sup>36</sup>. Se nel concetto finora affrontato era senz'altro la componente 'visuale' a destare più perplessità per la sua definizione, di certo anche la parola 'attivismo' assume in questa trattazione una posizione ambigua. Infatti piuttosto che identificarlo con una determinata dinamica o prassi, abbiamo visto che è più corretto identificarlo con l'esibizione dell'abbandono di ogni neutralità<sup>37</sup>. Avendo a che

---

<sup>33</sup> Per un primo approccio all'argomento si veda bell hooks, *Black looks. Race and representation*, South End Press, Boston, 1992 e nello specifico bell hooks, *chapter 6. In Our Glory: Photography and Black Life*, in *Art on my mind. Visual Politics*, pp. 54-64.

<sup>34</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, p. 166.

<sup>35</sup> Antropocene è un termine usato per la prima volta nel 2000 dal premio Nobel per la chimica atmosferica Paul Crutzen per definire l'epoca geologica in cui i cambiamenti terrestri a livello geofisico sono causati principalmente dall'attività antropica. Per approfondire si veda P.J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano, 2005.

<sup>36</sup> T.J Demos, Emily Scott Eliza, Subhankar Banerjee edited by *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, pp. 4-5. Sul concetto politico di natura si veda Timothy Morton, *Ecology without nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007.

<sup>37</sup> Julia Bryan Wilson, Jennifer González, Dominic Wilson, *Editors' Introduction: Themed Issue on Visual Activism*, *Journal of Visual Culture*, volume 15(1), April 2016, p. 8.

fare spesso con le immagini o una performatività chiaramente esibita, è talvolta possibile associare tattiche visuali orientate alla politica con quelle opere definite d'impegno sociale. Tuttavia (sebbene con la consapevolezza di operare una forzatura in definizioni così granitiche di concetti invece ambigui e complessi) diversamente da quella che viene definita genericamente arte politicamente impegnata, l'attivismo visuale è caratterizzato da una maggiore apertura e fluidità fra le materie e di una metodologia critica che incoraggia la connessione tra le implicazioni di visualità, potere, estetica e politica<sup>38</sup>. Questo non significa che le azioni di protesta non abbiano un valore estetico, ma all'opposto che non è solo l'arte ad avere un valore estetico, soprattutto nella prospettiva, tratta dalla definizione di Jacques Rancière, in cui l'estetica è da intendersi come un sistema di percezione sensibile in cui la politica determina le forme di esperienza che la comunità può fare di questo sistema<sup>39</sup>. Un punto di incontro può trovarsi semmai con quella che viene definita da Claire Bishop arte partecipativa, non perché questa sia impegnata politicamente (anzi la studiosa sottolinea che la scelta del termine 'partecipativa' serve ad evitare l'ambiguità dell'impegno sociale<sup>40</sup>) ma perché, grazie a una rinnovata attenzione nei confronti della concezione di comunità<sup>41</sup>, pone alla base, come anche fa l'attivismo visuale, le persone, a costituire sia il medium sia il materiale artistico fondamentale. La partecipazione viene così definita come una forza che incanala il capitale simbolico dell'arte verso un costruttivo cambiamento sociale operando secondo un atteggiamento duplice di opposizione (al mercato delle merci) e miglioramento<sup>42</sup>. La partecipazione collettiva è dunque il presupposto di qualsiasi progetto che si ponga l'obiettivo di operare un effettivo cambiamento sociale e nel caso dell'attivismo visuale possiamo declinare "il duplice atteggiamento di opposizione e miglioramento" nei termini di due strategie che ne spieghino meglio la natura e dire, in altre parole, che lavora nelle

---

<sup>38</sup> T.J Demos, Emily Scott Eliza, Subhankar Banerjee edited by *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, p. 8.

<sup>39</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*, Continuum International publishing group, Londra, 2006, p. 13 (ed. or. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, 2000).

<sup>40</sup> Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella editore, 2020, ed. ebook, p. 14.

<sup>41</sup> Claire Bishop traccia nel suo testo la storia di questo rinnovato interesse come un *ritorno* al sociale, parte di una storia, in corso, di tentativi volti a ripensare l'arte collettivamente per cui: "l'artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di situazioni; l'opera d'arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile è ripensata come progetto in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubblico, precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore" ora diventa co-produttore o partecipante" in Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, p. 13.

<sup>42</sup> Idem, p. 33.

direzioni che qui chiameremo ‘disvelamento’ e ‘costruzione’. La strategia che punta al disvelamento è di solito la più aggressiva poiché vuole porre l’attenzione su qualcosa che è di fatto celato o ignorato tramite azioni che abbiano una grande risonanza o tramite lo “scontro” con immagini spesso radicalizzate del fenomeno che si vuole mostrare. Il processo per costruzione è invece una sorta di critica affermativa che, cioè, avvia grazie a manifestazioni non violente espone una critica formativa del sistema corrente per poi proporre una soluzione incoraggiando ad un’azione congiunta e collettiva. Questi due sistemi, disvelamento e costruzione, possono anche procedere di pari passo e ingaggiano la visualità poiché fanno della dimensione performativa della protesta la loro strategia e della costruzione di una nuova rappresentazione del mondo il loro obiettivo. Se queste strategie possono allora definirsi simili, la differenza di base tra le pratiche partecipative e quelle dell’attivismo visuale si definisce nell’intenzione: così come l’arte partecipativa richiede di essere discussa e analizzata teoricamente come arte, poiché l’arte è il campo istituzionale in cui queste pratiche sono promosse e divulgate<sup>43</sup>, le proteste politiche visuali, svolgendosi nello spazio pubblico, richiedono invece cambiamenti sociali, politici, economici, legislativi da riverberare nella vita reale e comunitaria. Qui, infatti, risiede il rischio del concetto di attivismo visuale che nel mettere a disposizione pratiche di rappresentazione al cambiamento politico-sociale, può presentare un problema sostanziale proprio a causa della sua componente ‘visuale’ che, come ricorda Demos, può essere facilmente strumentalizzabile data la natura frammentabile e ‘migrante’ dell’immagine mediatica<sup>44</sup>. A compromettere il peso politico di tali pratiche possono concorrere vari fattori, primo fra tutti l’esposizione in un contesto che vanifica ogni sforzo della causa o che, al contrario, non ne condivide le premesse, isolando la mera forma visuale e oggettivandola come scissa da ogni componente politica. L’esempio più calzante è costituito dalle varie pratiche di *washing* marketing, che sfruttano la rilevanza di certe questioni sociopolitiche (da quella ambientale, per cui si parla di *greenwashing*, a quella della parità e dell’inclusione della comunità LGBTQIA+ – *queerwashing*) per conquistare il favore del consumatore o fargli credere di parteggiare per quella causa al solo scopo di implementare le vendite. È così che istituzioni artistiche commerciali o persino spazi virtuali di corporazioni e aziende si appropriano del simbolo della protesta, determinandone la feticizzazione e riduzione a mero oggetto di esposizione. Un caso ambiguo a questo proposito è costituito dalla famosa mostra organizzata al Victoria &

---

<sup>43</sup> Idem, p. 34.

<sup>44</sup> T. J Demos, *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism.*, p. 87.

Albert Museum di Londra *Disobedient Objects* (2014) che, esponendo una serie di oggetti usati storicamente come strumenti di protesta, voleva dimostrare come l'attivismo politico potesse generare una ricchezza progettuale e una creatività collettiva in grado di sfidare le definizioni standard di arte e design<sup>45</sup>. Nell'esposizione era stato incluso anche un prototipo della bicicletta protagonista dell'azione del 2009 *Put the fun between your legs: Become the bike block*<sup>46</sup> del collettivo Laboratory of Insurrectionary Imagination contro le decisioni della conferenza COP15 con tema il cambiamento climatico (fig. 6).



Figura 6: *Bike swarm training before the action at the Candy Factory, Labofii (Laboratory of Insurrectionary Imagination), Put the fun between your legs: Become the Bike Block (Copenhagen, 2009)*

Il Labofii è un gruppo attivista nato a Londra nel 2004 che conduce azioni a metà tra la performance artistica e la disobbedienza civile con l'intenzione di non separare l'estetica dall'etica e di intendere l'arte come necessaria alla vita quotidiana. Il suo obiettivo, a prescindere dalla causa per cui si batte, è quello di incoraggiare l'aggregazione di gruppi di persone all'insegna di una creatività ribelle che stimoli l'insurrezione come forma di configurazione politica del mondo<sup>47</sup>. Per fare questo, il collettivo non disdegna tuttavia la partecipazione a mostre come *Disobedient Objects* perché riconosce nel luogo dell'istituzione museale una cassa di risonanza per

---

<sup>45</sup> La mostra, curata da Catherine Flood and Gavin Grindon, si è tenuta al Victoria & Albert Museum dal 26 luglio 2014 al 1 febbraio 2015 <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/disobedient-objects/disobedient-objects-about-the-exhibition/> (consultato il 10/06/2023).

<sup>46</sup> Si veda <https://labo.zone/index.php/put-the-fun-between-your-legs-become-the-bike-bloc/?lang=en> (consultato il 10/06/2023).

<sup>47</sup> Qui T.J Demos riporta affermazioni fatte in un'intervista dell'autore a Jay Jordan e Isabelle Fremeaux, che fondarono Labofii, del 13 maggio 2015. Si veda T. J Demos, *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism.*, op., cit.

promuovere la causa. Lungi dal cercare legittimazione, parte della loro prassi attivista è anche intervenire politicamente all'interno del sistema istituzionale in un processo dialettico che modifichi un programma altrimenti convenzionale. Da questo esempio si evince che le reti e le piattaforme in cui circolano determinano i modi in cui le immagini sono legate al processo di manifestazione pubblica che può renderle politicamente rilevanti e fonte di concreto cambiamento<sup>48</sup>. I diversi modi e luoghi di circolazione hanno perciò un ruolo fondamentale nel mantenimento dell'integrità e della coerenza del messaggio politico. Ed è proprio in questo senso che l'attivismo visuale e l'arte socialmente impegnata sono due cose ben distinte poiché quest'ultima usa le tecniche e gli spazi protetti dell'arte reiterando quindi il privilegio stesso dello status artistico. L'attivismo visuale, invece, può investire le istituzioni e dialogare con i linguaggi dell'arte ma è prima di tutto una mobilitazione politica che non parte da artisti o persone del mercato dell'arte ma parte dal basso, non da una élite ma da una parte consistente della comunità che ha bisogno di rendere visibile sé stessa e le proprie istanze. Il linguaggio e lo spazio dell'arte può essere un luogo della protesta, ma la componente visuale dell'attivismo si riferisce a tutte quelle pratiche che si costituiscono come "modi del fare umano, spazio di narrazioni contro-egemoniche, piuttosto che come oggetti artistici decodificabili secondo i canoni dell'estetica o della storia dell'arte"<sup>49</sup>. A sottolineare maggiormente questa differenza concorre anche la diversa scelta etimologica: in attivismo, termine coniato da Vincenzo Trione per intendere una nuova "arte politica"<sup>50</sup>, c'è l'ovvia crasi con la parola 'arte' e quindi con un concetto estetico valutativo che rimanda ad un immaginario, ad uno status che si inserisce nell'esclusività dell'ambito artistico. L'aggettivo visuale, invece, come abbiamo avuto modo di vedere finora, si riferisce principalmente alle implicazioni del vedere, a immagini e contesti in cui la componente estetica non è mai importante in senso qualitativo ma in senso politico, assurge cioè ad un ruolo che va al di là della forma della protesta e si manifesta equamente a tutti.

## 1.2 La protesta esibita

---

<sup>48</sup> Meg McLagan and Yates McKee, edited by *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, pp. 9-10.

<sup>49</sup> Ilenia Caleo, *Performing (Art) Institutions. Contro l'autonomia dell'estetico*, in *Attivismo. Connessione Remote*, p. 134.

<sup>50</sup> Vincenzo Trione, *Attivismo. Arte, politica, impegno.*, Einaudi, 2022.

Nella definizione che abbiamo tentato di dare di visualità è bene anche ricordare che non si tratta di un unico concetto cristallizzato ma di una moltitudine di esigenze differenti da imporre nel panorama visuale contemporaneo. Questo perché la visualità non è un complesso di immagini ma piuttosto un regime scopico in cui imporre la propria visualizzazione del mondo. Va da sé che coloro che possono imporre la propria visualizzazione sono costitutivamente una minoranza che cerca il controllo sulla maggioranza perpetuando una visualizzazione che rafforzi la propria posizione in apice. Come sottolinea Mirzoeff, l'atto di visualizzare è ed è sempre stato un mezzo gerarchico e autocratico di immaginare la società in un conflitto permanente, nel senso che la visualità diventa un supplemento che completa l'abilità di governare ed imporsi:

“Il suo obiettivo è mantenere l'autorità del visualizzatore, al di sopra e al di là del suo potere materiale, in modo che quando un governo crolla, come è successo nell'Europa dell'Est nel 1989 o nella Primavera Araba del 2011, sia l'autorità a scomparire, non il suo potere”<sup>51</sup>

Nell'ottica in cui l'estetica fa parte del regime politico, il discorso sulla visualità della protesta cerca di prendere in considerazione l'estetica come una pratica, una ricerca, una scelta con componenti espressive e strumentali. Nella visualità della protesta giocano un ruolo fondamentale aspetti che costituiscono una cultura materiale e performativa con un'alta proprietà attrattiva per essere diffusi velocemente. La prospettiva performativa ca Allo stesso modo però la drammatica proliferazione delle tecnologie digitali e delle modalità di protesta politica rivelano differenti possibilità di articolare una voce politica: la protesta infatti non è prodotta solamente da rivendicazioni o richieste dei manifestanti ma dalla loro azione, a volte anche dalla loro inazione<sup>52</sup>. La protesta come gesto collettivo espresso tramite dinamiche performative non è solo uno strumento per far valere la propria voce ma è anche luogo e contesto della formazione di una solidarietà fra manifestanti; proprio questa crea quello che Mirzoeff chiama il “visual thinking”<sup>53</sup> ovvero un atteggiamento di ripensamento nei confronti della rappresentazione e del cambiamento sociale che porta alla costituzione di una comunità legata da un'unità di intenti. A questi fini, i mezzi tecnologici sono importanti per lo scambio di idee, di informazioni riguardo

---

<sup>51</sup> Nicholas Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, in *Public Culture* 26:2, April, Duke University Press, 2014, p. 216 (mia traduzione).

<sup>52</sup> Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, Amsterdam University Press, 2020, p. 18.

<sup>53</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 188.

attività e azioni, ai fini della sensibilizzazione. In questo senso i social media detengono una possibilità ed un potere contro egemonico, poiché offrono uno spazio per emergere, per sfidare la narrazione dominante e soprattutto un luogo (non fisico) di partecipazione. Questa possibilità ha raggiunto il potenziale per una radicale trasformazione democratica durante la rivoluzione egiziana del 2011, in cui Facebook ha assunto un ruolo chiave permettendo la diffusione di informazioni e immagini che aggirarono l'invisibilità, o come dice Mirzoeff la "disvisione", di una crisi politica a lungo repressa dal regime. Nella concatenazione di cause che portarono all'avvento dell'insurrezione egiziana, tra cui una significativa crisi alimentare causata dalla siccità nordafricana (senza dubbio legata al cambiamento climatico<sup>54</sup>), anche la rete dei social media fu un fattore essenziale "calcolando anche che oltre il 70% della popolazione egiziana era costituita da adulti sotto i trent'anni con un tasso di disoccupazione giovanile altissimo"<sup>55</sup>. Partendo da un moto di sostegno virtuale alla pagina Facebook "We are all Khaled Said", ragazzo arrestato e torturato dalla polizia nel 2010, il social fu usato per diffondere informazioni, dare visibilità ai gruppi di controcultura e organizzare azioni; uno studio sui manifestanti di Piazza Tahir ha rilevato che il 28,3% ha sentito parlare della manifestazione su Facebook, a fronte di un 48,8% che era lì per un passaparola. In totale il 52% dei manifestanti aveva un profilo Facebook e quasi tutti lo hanno utilizzato per comunicare a proposito delle manifestazioni<sup>56</sup>. Tramite il canale furono organizzate moltissime dimostrazioni fra cui la manifestazione del 25 gennaio 2011 che portò nelle strade centinaia di migliaia di persone, a dimostrazione che "i social media avevano catalizzato il movimento in modi mai visti prima"<sup>57</sup>: il network di Facebook aveva aiutato i giovani egiziani e di gran parte del mondo arabo a sviluppare un senso di uguaglianza, di comunità, incoraggiandoli ad esprimere le loro opinioni e dando la sensazione che la loro voce fosse importante<sup>58</sup>. Chiaramente non è opportuno ridurre un moto di rivoluzione come quello della Primavera araba ad una campagna su Facebook ma, come conclude Mirzoeff, è giusto dire che, coniugando l'uso dei social media con un lavoro di archiviazione online e le proteste di

---

<sup>54</sup> Si veda Caitlin E. Werrell and Francesco Femia (edited by), *The Arab Spring and Climate Change. A Climate and Security Correlations Series*, 2013.

<sup>55</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 169.

<sup>56</sup> Lo studio citato è Tufekci, Z., & Wilson, C., *Social media and the decision to participate in political protest: Observations from Tahrir Square*. *Journal of Communication*, 62, 2012, pp. 363–379 cit. in Kara Alaimo, *How the Facebook Arabic Page "We Are All Khaled Said" Helped Promote the Egyptian Revolution*, *Social Media + Society*, July-December 2015, p. 2.

<sup>57</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 169.

<sup>58</sup> Abdulla, R., Poell, T., Rieder, B., Woltering, R., & Zack, L., *Facebook polls as protodemocratic instruments in the Egyptian revolution: The 'We Are All Khaled Said' Facebook page.*, *Global Media and Communication*, 14(1), 2018, p. 143.

strada, le rivolte nordafricane del 2011 hanno dato vita a una forma di attivismo legato alla cultura visuale, un tipo di attivismo che ha visto nella possibilità di rappresentare ed essere rappresentati un pensiero visuale che ha sostenuto la rivolta urbana.<sup>59</sup> La protesta è poi anche un'operazione che può essere performativa, un'operazione durante la quale i manifestanti mostrano la loro esistenza tramite la resistenza. Quest'ultima chiede riconoscimento, incarna visibilità, articola una voce politica e comunica idee e richieste. Nel fare questo i partecipanti incarnano una moltitudine, una parte che vuole vedersi rappresentata e tramite la loro azione rompono le convenzioni della pratica politica<sup>60</sup>. In quest'ottica l'estetica della protesta diventa funzionale alla comunicazione del messaggio in operazioni performative basate su partecipazione, comunicazione ed interazione. La forma performativa del flash mob è stata quella scelta dal collettivo Las Tetis per protestare contro la reiterata violenza sulle donne nell'azione di protesta chiamata *Un violador en tu camino* (*A rapist in your path*) (2019) (fig. 7).



Figura 7: Flash mob di "Un violador en tu camino" alla manifestazione contro la violenza di genere davanti allo stadio nazionale di Santiago del Cile, mercoledì 4 dicembre 2019 (Martin Bernetti/AFP via Getty Images via The Guardian)

L'azione di Las Tetis si inserisce nel contesto più generale delle proteste contro l'ampia disparità sociale che già dal 2010 imperversavano in tutto il Cile e che avevano

---

<sup>59</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 176.

<sup>60</sup> Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 16.

trovato soprattutto nel flash mob il loro metodo espressivo<sup>61</sup>. Il flash mob è di fatto formato da un agglomerato casuale di sconosciuti, organizzato spesso a distanza tramite social, che inscena un'azione collettiva in un luogo pubblico e in un tempo solitamente molto breve. Benchè spesso i partecipanti non appartengano a organizzazioni o gruppi attivisti, nel caso di *Un violador en tu camino* il flash mob è stato creato e organizzato dal collettivo artistico femminista Las Tesis che ha convogliato nella performance anni di ricerche sulla violenza di genere in America Latina, soprattutto nella prospettiva dell'antropologa argentina Rita Segato. Le quattro artiste del collettivo con base a Valparaíso (Cile) Dafne Valdés Vergas, Paula Cometa Stange, Lea Càceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem hanno riadattato parole tratte da *Las estructuras elementales de la violencia* (Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2003) di Segato in un testo ritmato e diretto, accompagnandolo con una musica e una coreografia di pochi passi semplici che somiglia a una danza e a una marcia contemporaneamente. Il testo, incentrato sulla violenza sessuale, è appellativo, chiama in causa il violentatore indicandolo e chiamandolo col suo nome, accusa lo stato di essere complice di una violenza che ha matrice sociale<sup>62</sup>. Il flash mob, inscenato per la prima volta il 25 novembre 2019 a Santiago di fronte alla Corte di Giustizia per denunciare la violenza di genere commessa dallo stato cileno e poi reiterato tre giorni dopo davanti al Ministero delle Donne e della Parità di Genere, è diventato un fenomeno virale grazie ai social ed è stato presto replicato non solo in molti paesi dell'America Latina ma anche in Europa e in America in occasione di manifestazioni e proteste<sup>63</sup>. Le parole ferme e dirette dell'ormai inno femminista incontrano consenso e condivisione, la forma performativa e breve ne facilita la fruizione e la diffusione e incoraggia un sentimento di riconnessione

---

<sup>61</sup> Paulina Bronfman, *A Rapist in your path: Flash Mob as a Form of Artivism in the 2019 Chilean Social Outbreak*, *Connessioni Remote*, n. 2, febbraio 2021, pp. 215-216.

<sup>62</sup> Il testo della performance: "El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el Estado, el Presidente. El Estado opresor es un macho violador. El Estado opresor es un macho violador. El violador eras tú. El violador eres tú. Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabinero. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú."

<sup>63</sup> Un esempio è il flash mob di "A rapist in your path" organizzato a New York davanti al tribunale di Manhattan durante il processo al produttore cinematografico Harvey Weinstein, accusato di numerose violenze sessuali nel 2018. Si veda l'articolo *'The rapist is you: Feminists Revolt Outside Harvey Weinstein's Trial'* <https://www.vice.com/en/article/bvgzp3/the-rapist-is-you-feminists-revolt-outside-harvey-weinsteins-trial> (consultato il 08/01/2024)

con la propria comunità tramite un processo creativo e collettivo. Infatti, nonostante il flash mob sia un avvenimento di carattere spontaneo, in *Un violador en tu camino* c'è uno studio preciso sia per la preparazione del testo (tratto, come abbiamo detto, da saggi di teoria femminista e antropologia) sia per lo studio dei movimenti: veloci, ritmati, energici, evocativi (ad esempio, la posizione accovacciata che consiste uno degli step della coreografia imita quella che le donne dovevano assumere durante le perquisizioni da parte della polizia<sup>64</sup>). L'obiettivo di Las Tesis è duplice: da una parte, semplificare e rendere accessibile la teoria femminista dal punto di vista contenutistico<sup>65</sup>; dall'altra la dimensione performativa della protesta mira ad occupare e a riappropriarsi dello spazio pubblico, quello in cui le donne si sentono in pericolo. L'uso del corpo come medium in questo caso articola la presenza, una presenza che si fa moltitudine che collettivamente costituisce una volontà e un corpo politico, una volontà di essere viste, ascoltate, salvaguardate, un corpo che è politico già di per sé perché marginalizzato, sfruttato, oggettivizzato. Questo è, nell'ottica di Las Tesis, un nuovo modo di connettersi con la politica per tutte quelle categorie marginalizzate che chiedono rispetto e visibilità. L'uso del corpo è parte integrante della storia della strategia femminista in funzione della riappropriazione di quel corpo che la società non concepisce come proprietà delle donne. Questa concezione parte dalla ricerca che il collettivo ha condotto sul corpus filosofico di Silvia Federici, ispirandosi al suo *Calibano e la Strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*<sup>66</sup> per la loro prima performance *Patriarcado y Capital es alianza criminal* (Patriarchy and Capital are a Criminal Alliance) del 2017. Nel suo lavoro di revisione della teoria capitalista marxista alla luce delle categorie di genere, Silvia Federici sottolinea come nella società capitalista il corpo femminile rappresenta il luogo contemporaneamente dello sfruttamento e della resistenza delle donne. Relegato a mezzo per la riproduzione, il corpo è stato per le donne quello che la fabbrica è stata per i lavoratori salariati maschi: luogo e strumento di accumulazione della forza-lavoro e del capitale<sup>67</sup>. Proprio per questo, in tutti i suoi aspetti, il corpo femminile è un corpo politico,

---

<sup>64</sup> Paulina Bronfman, *A Rapist in your path: Flash Mob as a Form of Artivism in the 2019 Chilean Social Outbreak*, p. 219.

<sup>65</sup> Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino' [Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino' | Interferencia](#) (consultato il 08/01/2024)

<sup>66</sup> Silvia Federici, *Calibano e la Strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, 2015 (ed. originale *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY, Autonomedia, 2004).

<sup>67</sup> Idem, p. 25. Per il dibattito sul corpo nel pensiero femminista si veda anche Ariel Salleh, *EcoFeminism as Politics* e Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*.

nel senso che porta in sé, nelle proprie caratteristiche, il peso di un ruolo sociale, politico, economico e come tale può diventare lo strumento, il medium, di liberazione e di occupazione dello spazio tramite la sua stessa presenza e visibilità. Il fatto che *Un violador en tu camino* sia stato velocemente appropriato, rimediato e riattualizzato al di fuori del suo contesto territoriale conferma l'universalità del suo messaggio politico ma anche la formazione di una rete relazionale attorno ad una pratica visuale e corporea<sup>68</sup>: sono la condivisione di un'esperienza, un pensiero, una condizione e l'esigenza di renderli visibili a muovere un corpo politico. La lotta per la visibilità in un contesto di denuncia della violenza è una prerogativa soprattutto delle categorie marginalizzate: esempio calzante è il movimento Black Lives Matter che vuole rendere visibile i propri membri e l'ingiustizia sociale proprio perché in questo senso "to appear is to matter"<sup>69</sup>. Black Lives Matter, nato nel 2012 ad opera di Alicia Garza, Patrice Cullors e Opal Tomati in risposta all'omicidio di Trayvon Martin per mano del poliziotto George Zimmerman<sup>70</sup>, non reclama solamente la fine della violenza fisica contro le persone nere ma in generale di una violenza istituzionale che si dirama in tutti gli apparati statali (come nel corpo di polizia) e nei luoghi pubblici. Le manifestazioni di Black Lives Matter oltre a mettere in

---

<sup>68</sup> Si veda in proposito Ilenia Caleo, *Performance, materia, affetti: una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma, 2021.

<sup>69</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, Name Publications, 2017, p. 18.

<sup>70</sup> Il movimento Black Lives Matter si è inizialmente formato come un hastahg #blacklivesmatter in seguito all'assoluzione di George Zimmerman, accusato di aver ucciso a sangue freddo il diciassettenne Trayvon Martin nel 2012 nella città di Sanford, Florida. L'anno successivo, in seguito alla morte di Michael Brown a Ferguson, Missouri, anche lui ucciso da un agente di polizia, l'hashtag #blacklivesmatter diventò il simbolo delle proteste che imperversarono in città. In proposito si veda <https://www.washingtonpost.com/nation/2022/02/25/trayvon-martins-death-set-off-movement-that-shaped-decades-defining-moments/> (consultato il 08/01/2024)

campo la protesta di una categoria marginalizzata e razzializzata invitano a vedere, a riconoscere, a chiamare per nome le persone uccise - quasi tutte le immagini visibili durante le manifestazioni riportano una foto della vittima – (fig. 8) creando quello che Mirzoeff chiama “spazio di apparizione”, rifacendosi al concetto già espresso da Judith Butler di uno spazio che si presuppone e si realizza tramite l’esercizio dell’azione plurale



Figura 8: Manifestazione per l'omicidio di Trayvon Martin ucciso il 31 marzo 2012 a Sanford, Florida (AP Photo/Julie Fletcher, File) (Julie Fletcher / Associated Press)

e pubblica al diritto allo spazio e all’appartenenza<sup>71</sup>: “To feel the rupture, put your body in space where it not supposed to be and to stay there. If it works, a space of appearance is formed that coalesces common sensation. [...] The space of appearance is the means by which we catch a glimpse of the society that is (potentially) to come”.<sup>72</sup> Black Lives Matter è un movimento che riguarda tanto la richiesta di rappresentazione quanto la riconfigurazione radicale dei sistemi sociali e giuridici degli Stati Uniti, soprattutto dopo il drammatico omicidio di George Floyd per mano dell’agente di polizia di Minneapolis Derek Chauvin, registrato in presa diretta e andato virale in tutto il mondo. Nel video, il poliziotto si trova sopra Floyd con il ginocchio pressato sul suo collo mentre l’uomo stramazza al suolo sussurrando la supplica che diventerà poi slogan delle proteste: “I can’t breath”. Questo episodio è stato l’innesco di proteste che hanno visto il movimento aprirsi a un confronto aperto e diretto con alcune figure del passato, simboli e icone associati a

---

<sup>71</sup> Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, 2023, p. 58. (ed. or. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015)

<sup>72</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, p. 32.

schiaivismo e colonialismo, oppressioni storiche i cui effetti continuavano a ripercuotersi nel presente<sup>73</sup>. I militanti di Black Lives Matter hanno cominciato ad attaccare i monumenti dedicati a personalità controverse come i generali confederati fino a Cristoforo Colombo in una furia che si può definire a tutti gli effetti iconoclasta. La pratica di aggressione dei monumenti pubblici non è certo nuova ma negli Stati Uniti ha subito una crescita esponenziale dopo la manifestazione a Charlottesville, Virginia del 2017 al centro della quale vi era la decisione di rimuovere la statua di un generale



Figura 9: Frammento di un video della protesta a Charlottesville, Virginia durante la quale suprematisti bianchi (neonazisti, membri del KKK, militanti dell'estrema destra) che protestavano per l'abbattimento della statua del generale confederato Robert E. Lee si scontrarono con una controprotesta antirazzista (via New York Times)

confederato che aveva scatenato la reazione dei suprematisti bianchi<sup>74</sup> (la statua verrà ufficialmente rimossa solo nel 2021)<sup>75</sup> (fig. 9). Quello che il movimento stava attaccando è il valore simbolico rappresentato dal monumento nel quale non vogliono riconoscersi;

---

<sup>73</sup> Yasmin Riyahi, *Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari*, in Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky (edited by), *Behind the Image, Beyond the Image*, Quaderni di Venezia Arti, vol. 5, Edizioni Ca Foscari, 2022, p. 80.

<sup>74</sup> Nota come “Unite the Right rally”, la manifestazione di Charlottesville fu organizzata da un gruppo di suprematisti bianchi per protestare contro la volontà del comune di rimuovere la statua del generale confederato Robert E. Lee. Guidati dal “giornalista, autore e attivista” Jason Kessler, i suprematisti manifestarono nel parco omonimo finché si scontrarono con una contromanifestazione antirazzista. A quel punto, una macchina investì la folla provocando una vittima e una trentina di feriti. L'autista e autore della strage fu poi identificato nel ventunenne James A. Fields Jr. <https://www.nytimes.com/2017/08/12/us/charlottesville-protest-white-nationalist.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer> (consultato il 08/01/2024)

<sup>75</sup> The New York Times, *The statue at the center of Charlottesville's Storm* <https://www.nytimes.com/2017/08/13/us/charlottesville-rally-protest-statue.html> (consultato il 08/01/2024)

fatto in ottica decoloniale, non si tratta di una lettura del passato con le lenti del presente, ma del rifiuto di un contesto politico e culturale che quelle statue contribuiscono a vitalizzare. Come sottolinea la storica dell'arte Lisa Parola “inserire un monumento nello spazio pubblico significa sempre, in qualche modo, rendere materiali i fatti, nominare, costruire, dare un'identità a un luogo. [...] Il monumento è soprattutto la forma di una volontà di potere, un atto politico che dà spazio, voce e visibilità a un'unica storia”<sup>76</sup>. Nella vicenda dell'attacco di BLM però c'è un ulteriore passaggio che risulta in linea con



Figura 10: Manifestanti di BLM legano, sradicano e gettano nel fiume la statua di Edward Colston, mercante e politico britannico collegato alla tratta degli schiavi nel XVIII secolo (Bristol, UK, 2020)

la strategia iconoclasta più antica ed essenziale, che si richiama alla tardo-antichità: il monumento non è solo rimosso dal suo piedistallo ma, a pari di una persona viva, viene punito. In un atteggiamento che richiama la manifestazione “dell'atto iconico sostitutivo”<sup>77</sup>, dove i corpi vengono trattati come fossero immagini e viceversa, il monumento viene imbavagliato, gli si coprono gli occhi con una benda, in casi più estremi si trancia via la testa o lo si appende ai pali della luce a richiamare quel rito di impiccagione che segnava in antichità l'apice della giustizia popolare (fig. 10-11). Il potere delle statue, infatti, afferma il filosofo Paul B. Preciado, deriva precisamente dal fatto che sono rappresentazioni di corpi umani, figure che (non) somigliano a noi e che

---

<sup>76</sup> Lisa Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Einaudi, pp. 7-8.

<sup>77</sup> Horst Bradekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico.*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015 (ed. or. *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010), pp. 137-186 cit. in Yasmin Riyahi, *Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari*, p. 84.

possiamo (o non possiamo) paragonare a noi stessi. Eppure quei corpi sono di fatto modellati non sui grandi condottieri, presidenti, scienziati che si sta celebrando con la statua, ma sono invece forgiati sui corpi di categorie subalterne (lavoratori, sex workers) che hanno fatto da modelli. Queste statue non rappresentano quindi i corpi di specifici individui, ma piuttosto il corpo politico normativo che impone valori di virilità, salute, razza e potere ed è per questo che tutte le statue, conclude Preciado, devono cadere:

“Abitiamo collettivamente un paesaggio iconico che è saturo di segni di potere avallati da narrazioni storiche ed epiche, estetizzati e naturalizzati al punto che non siamo più in grado di percepirne la violenza cognitiva. [...] questa onnipresente lode pubblica corporea dei valori della supremazia bianca, maschile ed eterosessuale rende la città moderna un parco divertimenti patriarcale-coloniale, una sorta di Westworld popolato di avatar inquietantemente immobili di dominazione, appartenenza e riconoscimento – o di sottomissione, esclusione e cancellazione. Ecco perché tutte le statue devono cadere.”<sup>78</sup>



Figura 11: Membri del Consiglio indigeno decapitano la statua di frate Antonio de San Miguel accusata di promuovere ideali razzisti e colonialisti (Morelia, Messico, 2020 via Calli Alejandra / Reuters)

Lo spazio di apparizione viene così a definirsi come uno spazio in cui esercitare i propri diritti, in cui visualizzare, devisualizzare e, come in questo caso, decolonizzare<sup>79</sup>. La

<sup>78</sup> Paul B. Preciado, *When Statues Fall*, in “Artforum International”, LIX, n. 3, 2020 <https://www.artforum.com/features/paul-b-preciaados-year-in-review-248910/> (consultato il 08/01/2024)

<sup>79</sup> Nicholas Mirzoeff, *Devisualize*, in Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 12.

dimensione visuale come l'abbiamo finora considerate si riflette nella volontà di rappresentazione e di rivendicazione di quegli spazi di apparizione in cui mettere in atto il nostro diritto di guardare e di essere visti. Spesso però la dimensione visuale di una protesta non riguarda solo la sua rivendicazione ma anche semplicemente il messaggio di cui si fa portatrice e intorno al quale si raccolgono i manifestanti: "Protest is not only concerned with seeking recognition; protest seeks to disrupt the existing political order, transcend of abandon its ideological trappings and create new possibilities"<sup>80</sup>. È il caso del movimento *Occupy Wall Street*, iniziato come appello nel 2011 dalla rivista canadese *Adbusters*, movimento no profit che si impegnava nel cosiddetto *culture jamming*, sabotaggio culturale, una pratica che consiste nel decostruire i testi e le immagini dell'industria pubblicitaria attraverso la tecnica dello straniamento o del *détournement*, con l'obiettivo di liberare il consumatore dal ruolo passivo e suggerirgli un consumo critico e consapevole<sup>81</sup>. Molti jammers si descrivono come eredi politici dei situazionisti, gruppo di artisti d'avanguardia fiorito in Europa negli anni Cinquanta e Sessanta. Ispirati da Guy Debord, per i situazionisti la vita quotidiana era invasa dallo spettacolo, una nuova modalità di dominazione sociale basata sull'intrattenimento e il consumo<sup>82</sup>. Il loro lavoro



Figura 12: Spot rilasciato dal Barbie Liberation Organization in concomitanza con l'azione di subvertising (BLO 1993)

si è concentrato pertanto in prima istanza a livello mediale sui simboli della cultura pop, in una risignificazione e insieme smascheramento del loro status. Esempio calzante a questo proposito è Barbie Liberation Organization che, in linea con le dinamiche del

---

<sup>80</sup> Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 16.

<sup>81</sup> Franco Berardi Bifo e Lorenza Pignatti (a cura di), *Adbusters. Ironia e distopia dell'attivismo visuale*, Meltemi Linee, Milano, 2020, p. 34.

<sup>82</sup> Christine Harold, *Pranking Rhetoric: "Culture Jamming" as Media Activism*, *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 21, No. 3, September 2004, p. 192.

*culture jamming*, praticava un lavoro di subvertising descritto come una sfida alle norme maligne della società per una presa di coscienza e indurre a ragionare sull'ordinario: "Creativity is our weapon of choice. Through acts of cultural insurgency, we aim to liberate minds and provoke thought"<sup>83</sup>. L'iconica bambola della Mattel che dà il nome al progetto fu scelta quale soggetto perchè rappresentatrice di uno status quo che il gruppo mirava a distruggere, in

particolare incarnava degli stereotipi di genere che già nel 1993, anno di formazione del gruppo, erano considerati problematici. La loro azione di subvertising decise dunque di colpire le bambole direttamente in quello che era il loro messaggio: nel 1993 i militanti del BLO sequestrarono dagli scaffali dei negozi un determinato numero delle nuove bambole per scambiare il microfono al loro interno con quello dei giocattoli di GI Joe, riproduzioni dello stereotipo del militare americano creati dalla Hasbro per un pubblico

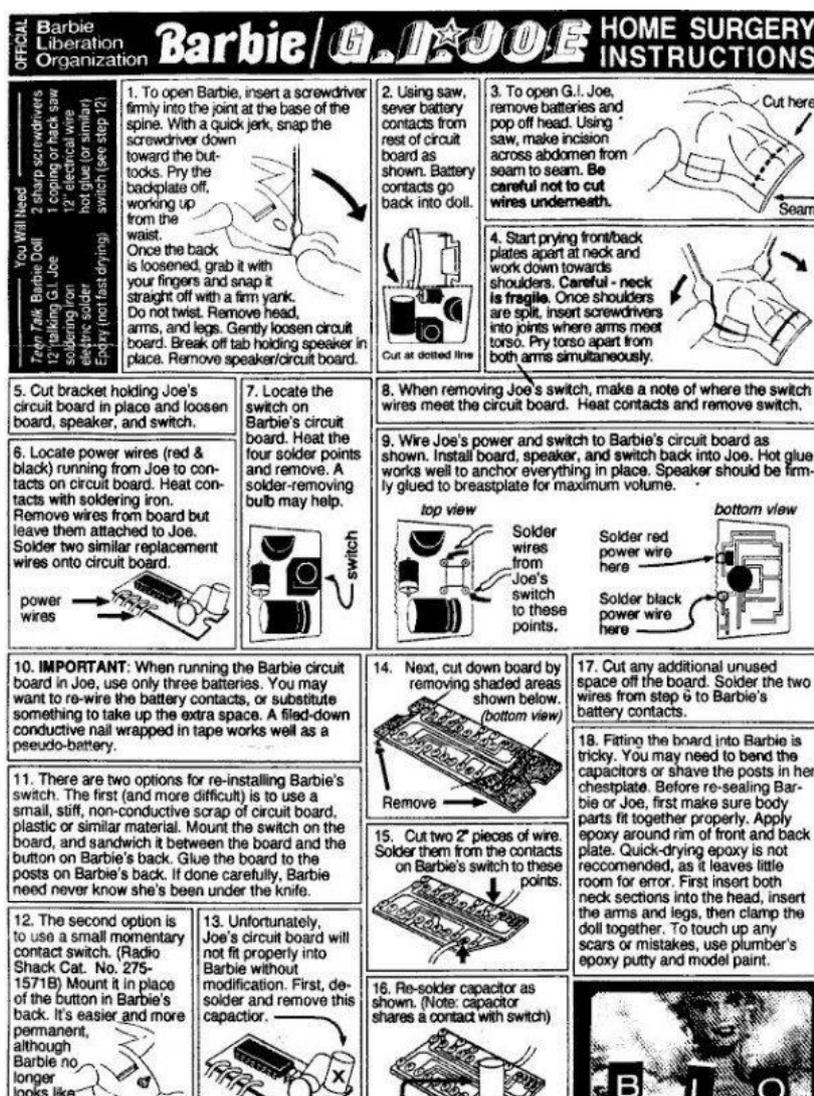


Figura 13: Istruzioni per la chirurgia "correttiva" su Barbie e GI Joe (BLO 1993)

<sup>83</sup> Who we are? <https://www.barbieliberation.org/>

prettamente maschile. Le tipiche esortazioni dell'eroe di guerra come "Vengeance is mine!" uscivano così dall'altoparlante delle Barbie mentre, viceversa, da GI Joe esclamazioni come "The beach is the place to be in the summer". I giocattoli così modificati erano poi imballati nuovamente nella loro confezione originale e rimessi sullo scaffale, insieme ad un foglio che illustrava il procedimento "chirurgico" con cui era stata modificata la bambola, incoraggiando a fare lo stesso e ad entrare nel movimento di liberazione (fig. 12). Nel foglio erano inseriti contatti del BLO e dei maggiori uffici stampa locali: l'idea era di far conoscere maggiormente il gruppo, nella speranza che gli acquirenti delle bambole modificate chiamassero per lamentarsi e che il fatto ottenesse maggiore coprenza mediatica. Contemporaneamente all'operazione, il BLO realizzò anche un video di campagna per le nuove bambole modificate in cui i motivi del sovvertimento appaiono chiari (fig. 13). L'iconica bambola si dichiara contro i propri creatori che la usano con la volontà di perpetuare stereotipi di genere che in ultimo hanno un effetto negativo sullo sviluppo dei bambini<sup>84</sup>. Costretti a dire cose che non volevano, i giocattoli decidono di ribellarsi e di modificarsi "correttivamente" per essere liberi dai confini e dagli stereotipi cui i loro creatori li avevano relegati: "Our covert operations are carefully crafted to disrupt the status quo and inspire others to question the constructs that confine them"<sup>85</sup>. Tornando a Occupy, il lavoro sui media che Adbusters portava avanti si rivelò anche in seguito quando incoraggiarono all'occupazione di Wall Street: sebbene la premessa partisse da una volontà politica di emulare lo spirito delle proteste per la liberazione dalla dittatura che si erano svolte poco prima a piazza Tahir in Egitto (fig. 14), il movimento si formò subito come disomogeneo e non rappresentativo.

Riuniti e accampati a Zuccotti Park (fig. 15), ciascuna delle idee di ogni manifestante si articolava su cartelli con slogan diversi la cui forza era la loro autenticità: parole brevi e incisive, spesso pungenti e ironiche che, lontane dai soliti motti di protesta,

---

<sup>84</sup> Il video della campagna è pubblico e visibile sul sito di BLO al link <https://www.barbieliberation.org/history?wix-vod-video-id=7b20a73da55c48bd8159dc390585339c&wix-vod-comp-id=comp-lj76zxc2>

<sup>85</sup> History <https://www.barbieliberation.org/history>

riassumevano la vita e la personalità di ognuno. I membri di *Occupy Wall Street* erano persone



Figura 14: Post rilasciato sul blog di Adbusters per incitare all'occupazione di Wall Street (2011)

invisibilizzate dalla globalizzazione finanziaria, giovani, disoccupati, senza tetto che non pretendevano di essere portatori di un messaggio universale che riguardasse tutti ma solo quel “99%”, lasciando intendere che la parte rimanente era da identificarsi con



Figura 15: Una donna cammina davanti alle tende dell'accampamento allestito dai membri di *Occupy Wall Street* a Zuccotti Park, vicino a Wall Street, New York City, 25 ottobre 2011 (Emmanuel Dunand—AFP/Getty Images via Britannica)

persone ricche, privilegiate e che beneficiavano da quel sistema che aveva messo in ginocchio la percentuale restante<sup>86</sup>. Da questo disorganizzato complesso in lotta nacque

---

<sup>86</sup> La denuncia contro il disequilibrio finanziario all'interno della società americana all'indomani delle proteste era stata chiarita da Joseph Stiglitz, premio Nobel per l'economia nel 2001, che in un articolo

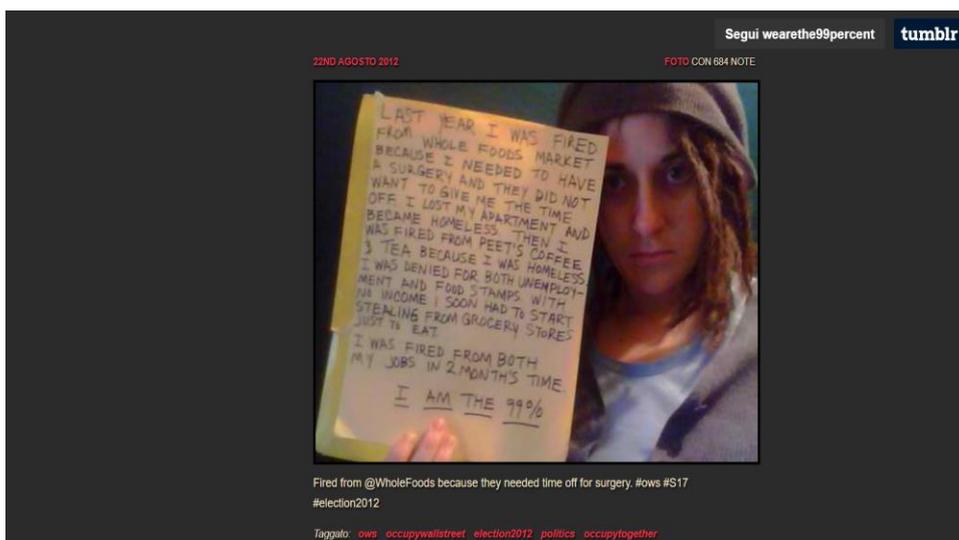


Figura 16: Immagine postata nell'agosto 2012 da un utente sul profilo Tumblr "WeAreThe99%"

però un moto di identificazione, di partecipazione, di pensiero visuale creativo che trovò espressione nei social media: come sottolinea Mirzoeff, l'effetto più significativo di OWS è stato reintrodurre il dibattito sulla disegualianza nella cultura americana mainstream così che bastò la creazione dello slogan "WeAreThe99%" su Tumblr<sup>87</sup> per dar luogo a una catena di foto, un album digitale in cui ognuno raccontava la propria storia e in ultimo rappresentava se stesso<sup>88</sup>. Le persone postavano immagini di sé stessi con cartelli che spiegavano la loro situazione finanziaria, spesso deteriorata a causa di fattori come l'indebitamento studentesco, licenziamenti sommari, tagli e riduzione dei sussidi, impoverimento delle pensioni etc (fig. 16). In questo senso i social diventavano non solo veicolo di informazione ma un punto di riferimento della protesta, una "fonte di coerenza e di simboli condivisi a cui i partecipanti possono rivolgersi quando cercano l'appoggio di altre persone nel movimento"<sup>89</sup>. Dall'esempio di *Occupy* si ricava un concetto fondamentale a proposito della protesta: la protesta è un movimento non solo spontaneo, ma necessario, che trova il suo modo di emergere e talvolta senza nessuna rivendicazione. La protesta è di fatti un modo per articolare la propria voce politica in un contesto di solidarietà tra individui, è uno spazio sicuro per mostrare il proprio pensiero e sentirsi

---

pubblicato per Vanity Fair sostiene: "1% of the people take nearly a quarter of the nation's income—an inequality even the wealthy will come to regret". Si ritiene che questo articolo, dal titolo *Of the 1%, by the 1%, for the 1%*, sia stato anche d'ispirazione per lo slogan "WeAreThe99%". Si veda Joseph Stiglitz, *Of the 1%, by the 1%, for the 1%*, Vanity Fair, may 2011 <https://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105> (ultimo accesso 12/01/2024).

<sup>87</sup> <https://wearethe99percent.tumblr.com/>

<sup>88</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, pp. 178-179.

<sup>89</sup> Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 23.

vicini. Come sottolinea Kavada, è sbagliato tentare di capire i movimenti di protesta misurando l'esito della richiesta, il successo o meno dell'argomentazione, il costituirsi o meno del movimento in sé come attore politico perché è la protesta stessa che è, infine, il prodotto politico<sup>90</sup>. Nella vicenda di *Occupy Wall Street* la protesta si viene a delineare nella sua essenza come un movimento (benchè l'occupazione sia concettualmente antitetica al movimento) contro un potere costituito che percepiamo ma non vediamo: Wall Street, come evidenzia McKenzie Wark, è un'astrazione, è un insieme di cavi ed impulsi elettrici che soggiace a un'enorme potenza informatica che, in ultimo, domina una parte consistente del denaro in circolazione sul pianeta. Come ribellarsi dunque ad un potere così costituito, così insito nei meccanismi sociali, economici, informatici che è inoltre un concetto astratto? Forse, suggerisce Wark, con un'altra astrazione:

“*Occupy Wall Street* ha occupato un parco più o meno pubblico immerso nel paesaggio di grattacieli del centro, non troppo lontano dal vecchio sito del World Trade Center, e si è accampata. È un'occupazione che, in modo quasi unico, non ha richieste. Ha al centro un suggerimento: e se le persone si riunissero e trovassero un modo per strutturare una conversazione che potrebbe portare a un modo migliore di gestire il mondo?”<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Ivi, cit da Anastasia Kavada, *Social Movements and Political Agency in the Digital Age: A Communication Approach*, *Media and Communication* 4(4), 2016, 8-12.

<sup>91</sup> McKenzie Wark, *How to Occupy an Abstraction*, Verso Blog, 3/10/2011

<https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/728-mckenzie-wark-on-occupy-wall-street-how-to-occupy-an-abstraction>

## CAPITOLO 2

### 2.1 Strategie visuali dell'immaginario del cambiamento climatico

Una società diventa “moderna” quando una delle sue attività principali consiste nel produrre e consumare immagini, quando le immagini, che hanno capacità straordinarie di determinare le nostre rivendicazioni sulla realtà e sono a loro volta ambiti surrogati di esperienze dirette, diventano indispensabili al buon andamento dell'economia, alla stabilità del sistema e al perseguimento della felicità personale<sup>92</sup>.

L'intersezione fra cultura visuale e causa ambientalista si manifesta in molte direzioni a seconda di quelle che sono le strategie di ogni protesta. Come abbiamo già anticipato, considereremo nella parola ‘attivismo’ tutte quelle manifestazioni che mirano a informare e rendere consapevoli di un problema e che quindi ne domandano la risoluzione o, a volte, anche solo la considerazione. Per quanto riguarda l'attivismo ambientalista vi sono molte istanze che emergono in quanto la questione ecologica è interconnessa e dipendente dai discorsi economici, sociali, tecnologici del presente e ogni protesta si svolge in seno ad una problematica contestuale che non chiede solamente il riconoscimento della crisi climatica in atto ma quello della colonizzazione e sfruttamento delle terre indigene, della violenza e sfruttamento nei confronti degli animali non umani ed altre questioni specifiche. Le strategie visuali sono pertanto molte e diverse, incrociano ricerche scientifiche, decoloniali, di genere e antispeciste così come impiegano diversi media; alcune di queste, servendosi di apparati mediatici più tradizionali (film, televisione, grafica, pubblicità) sono più facili da individuare nel contesto di una comunicazione politica visuale mentre le rivolte, pur essendo un esempio tra i più rilevanti in ambito transpolitico e transgenerazionale, faticano ancora ad avere un pieno riconoscimento come fenomeno visuale<sup>93</sup>. Prima di indagare le pratiche di una controcultura che mira al riconoscimento della crisi in atto, è giusto dare una breve panoramica di quali siano le strategie visuali da cui questi fenomeni partono, ovvero le immagini che rappresentano la crisi climatica, l'ambientalismo ecologico, l'ambiente in generale. In questo capitolo sono presentati esempi e strategie di visualizzazione del cambiamento climatico, nell'ottica di individuare che tipo di immagini ci viene proposta, o piuttosto imposta,

---

<sup>92</sup> Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, 2004, p. 131 (ed. or. *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973).

<sup>93</sup> Giuseppe Previtali, *Images for a World to Come. Visual Practices of Ecological Activism*, in *Elephant&Castle*, 28, II/2022, p. 18

nell'identificazione di questo fenomeno. Il capitolo affronta questo argomento da due premesse specifiche: la prima riguarda il fatto che la visualizzazione dominante è per lo più esplicitamente pessimistica e distruttiva. Contro questo modello interpretativo negativo che argomenta ciò che già sappiamo evidenziandone problematicità e conseguenze, la tesi propone l'adesione di una cornice teorica affermativa sviluppatasi in seno alla critica femminista come tentativo di ribaltare la dialettica negativa diffusa nel movimento e di abbracciare un concetto di gioia costruttiva e un senso di empowerment come fondamentali per la costruzione del soggetto politico<sup>94</sup>. L'atteggiamento affermativo non si configura in un cieco ottimismo, né rifiuta l'opposizione, ma nel contesto filosofico e critico l'etica dell'affermazione consiste nel credere che gli effetti negativi possono essere trasformati in tendenze che hanno l'obiettivo di riconfigurare il mondo<sup>95</sup>. Il frame teorico affermativo promuove quindi una visione che rifiuta la passività e che accoglie le potenzialità del presente a cui assegna valore a seconda della possibilità di pensare un futuro sostenibile<sup>96</sup>. La seconda premessa è invece più generale e non riguarda solamente le immagini specifiche del cambiamento climatico ma le immagini tutte: il senso di soffocamento, di tensione, di sopraffazione che ci fanno provare le immagini del degrado ambientale non è legato, propriamente, al contenuto ma in senso più ampio all'ipertrofica presenza di qualunque tipo di immagine nel nostro orizzonte visuale. Immersi come siamo nell'era della visual culture (di cui abbiamo parlato nel primo capitolo), il dibattito contemporaneo si articola ormai sulla consapevolezza che dalle immagini siamo quotidianamente sempre più bombardati e che il nostro immaginario è condizionato dalle immagini che vediamo e a sua volta determina concretamente la nostra esistenza<sup>97</sup>. Tanto sono diventate importanti da giustificare addirittura una personificazione e attribuire loro una volontà e dei desideri<sup>98</sup>. Considerato il gran numero di media visuali di cui disponiamo nell'era contemporanea, diversissimo a livello quantitativo e qualitativo da appena trent'anni fa, ciò che più caratterizza l'immagine contemporanea è la sua praticamente inarrestabile capacità di circolazione e,

---

<sup>94</sup> Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, 2010, p. 87. Qui Ahmed cita esplicitamente le teorie di Rosi Braidotti sulla necessità di un "femminismo affermativo" espresse in *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, 2002 e *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge, Polity Press, 2006.

<sup>95</sup> Claudia Schumann, *On Happiness and Critique. From Bouquet V to 'possible elsewhere'* in *Studier i Pædagogisk Filosofi*, Årgang 6, Nr. 1, 2017, p. 89.

<sup>96</sup> Rosi Braidotti *On Putting the Active Back into Activism*, New Formations, 2009, p. 45.

<sup>97</sup> Andrea Pinotti e Antonio Somaini, a cura di, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 9.

<sup>98</sup> W. J. T Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, pp. 99-127.

poichè nessuna immagine visibile giunge a noi senza una mediazione<sup>99</sup>, si sono fatte strada pratiche di rimediazione, manipolazione, ricodificazione, rilocazione. I gesti di guardare, creare e condividere immagini sono oggi alla portata di tutti, in un mondo in cui la rete ha ulteriormente redistribuito ed ampliato lo spazio della visione, contraendo la dimensione degli schermi su cui vediamo le immagini e deteriorandone la qualità. L'idea di immagine unica era già stata demolita da Walter Benjamin che vedeva nella riproduzione garantita dalla fotografia la distruzione dell'aura<sup>100</sup> mentre adesso la riproduzione ma anche la circolazione e la trasformazione delle immagini è garantita da quello che Mirzoeff definisce il primo medium veramente collettivo: il web<sup>101</sup>. Questa smodata produzione e diffusione di immagini ci mette però davanti a un repertorio di fronte al quale è facile sentirsi succubi e impotenti. L'iperstimolazione derivante dalla quotidiana esposizione a qualsiasi tipo di immagine ha un effetto soverchiante non solo a causa della quantità, ma anche perché definisce una connessione comunicativa e visuale con altre realtà diverse dalla nostra che possono farci sentire impotenti e giudicati, in una dinamica che è facile trasformare in un'esperienza ansiosa e pessimistica. Questo perché quello a cui stiamo reagendo è, secondo Jean-Luc Nancy, ciò che appartiene a ogni immagine, cioè un vero e proprio dispiegamento di violenza: una violenza delle immagini (nella forma del cosiddetto 'martellamento') e immagini di violenza<sup>102</sup>, la cui sovrabbondanza è garantita da video più o meno ufficiali, registrazioni e trasmissioni in presa diretta e altri strumenti. Lo sviluppo di strumenti e tecnologie visuali per l'osservazione ha anche contribuito, oltre alla più facile registrazione della violenza, a stimolare un angoscioso senso di perenne esposizione: dalle videocamere di sorveglianza, agli strumenti satellitari, al GPS, dal sistema di mappatura di Google Earth e poi di Google Street View, fino alle tecnologie agli ultrasuoni e alle ecografie viviamo in uno stato di iper-visibilità, quasi come se non fossimo più noi a guardare le immagini ma loro a guardare noi<sup>103</sup>. L'ultima considerazione da fare riguardo ciò che attestano le immagini è particolarmente centrale nel nostro argomento, quello della visualizzazione ambientalista, perché riguarda l'assimilazione della rappresentazione fissata nell'immagine con la realtà. Come ricorda Antonio Somaini, questo è accaduto soprattutto dall'avvento

---

<sup>99</sup> Hans Belting, *Immagine, Medium, Corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, p. 77.

<sup>100</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936

<sup>101</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 19.

<sup>102</sup> Jean-Luc Nancy, *Immagine e violenza*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, 2007, p. 9.

<sup>103</sup> Trevor Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, 2016  
<https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

dell'immagine fotografica il cui stesso statuto ha contribuito ad alimentare tale equivoco al punto che “se nell'era prefotografica l'immagine dipendeva ontologicamente e gnoseologicamente dalla realtà che presentava, dopo l'avvento della fotografia il reale è diventato una funzione della sua messa in immagine: è accaduto davvero, poiché ne abbiamo la fotografia”<sup>104</sup>. Questo paradigma si evolve nell'ambito della fotografia scientifica (com'è considerata talvolta quella della visualizzazione della crisi climatica) con la pericolosa equivalenza del ‘ciò che è visibile’ con ‘ciò che è dimostrabile’ che è stata proprio causa, come vedremo più avanti, di una visualizzazione povera, negativa e limitante della crisi climatica. Allo stesso tempo, il paradosso che soggiace alle immagini scientifiche è che, ancor di più di quelle religiose, sono oggetto di culto e venerazione per un aspetto che si crede sia intrinseco della loro natura: le immagini scientifiche sono infallibili, attestano, sono fredde, chiare, passibili di verifica e oggetto di un accordo quasi universale<sup>105</sup>. Per questo motivo, dei casi studio presentati come esempio nel corso del capitolo solamente uno fa uso del mezzo fotografico, e lo fa per proporsi come alternativa alle produzioni dello stesso medium costruendo una visualizzazione inclusiva, edificante e narrativa della crisi climatica.

Il concetto di cambiamento climatico definisce una modificazione a lungo termine delle temperature e modelli meteorologici. Tali cambiamenti possono avvenire in maniera naturale ma a partire dal XVIII secolo è stato chiarito che le attività antropiche sono state il fattore principale all'origine del fenomeno, imputabile essenzialmente alla combustione di carbone, petrolio e gas. Seppur accelerati dalle attività umane, questi cambiamenti si svolgono in un lasso di tempo dilatato e sono di un'entità che a volte può essere difficile da comprendere. Se adesso è possibile dire che c'è ampio consenso da parte della comunità scientifica sulle cause umane della crisi climatica, storicamente questo problema è stato difficile da comunicare. Un aspetto di tale difficoltà consisteva nella natura invisibile della crisi climatica, in una cultura come quella occidentale basata sull'assimilazione della visibilità con la credibilità<sup>106</sup>. Fin dall'inizio il metodo scientifico adottato per studiare i cambiamenti climatici si basò fondamentalmente su previsioni e probabilità piuttosto che su dati e impatti effettivamente osservabili, cosa che mise in crisi

---

<sup>104</sup> Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, 2016, p. 248.

<sup>105</sup> Bruno Latour, *Che cos'è Iconoclasm?* in Andrea Pinotti e Antonio Somaini, a cura di, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, p. 277.

<sup>106</sup> Julie Doyle, *Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning*, in S. Dobrin, S. Morey (edited by), *Ecosee: Image, Rhetoric, and Nature*, State University of New York Press, 2008, p. 280.

sia l'integrità stessa della scienza del cambiamento climatico sia la sua comunicazione. Nel 1979 l'Organizzazione Meteorologica Mondiale ha organizzato la prima conferenza internazionale sul clima per rispondere alle preoccupazioni degli effetti delle attività umane sul clima, per prevedere e prevenire potenziali impatti che potessero essere dannosi e irreversibili. A questo scopo nel 1988 fu istituito l'IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) (Intergovernmental Panel on Climate Change) da UNEP (United Nations Environment Program) e WMO (World Meteorological Organization) per fornire assistenza scientifica ai governi sull'importante problema del cambiamento climatico. Il suo ruolo era, ed è tuttora, non la ricerca vera e propria ma la raccolta e la valutazione di preesistenti ricerche scientifiche per fornire una panoramica onnicomprensiva di ciò che è conosciuto sulla crisi climatica, i suoi rischi e sui metodi per mitigarne gli effetti<sup>107</sup>. Il primo report, pubblicato nel 1990, sosteneva che non si potesse affermare in modo inequivocabile che fosse stato rilevato un cambiamento climatico di origine antropica ma dalla metà alla fine degli anni Novanta le prove della crisi e dei suoi effetti erano sempre più evidenti, a sostegno delle previsioni e delle simulazioni dei modelli computerizzati. Nel report del 2001 si affermava che la scienza e la realtà del cambiamento climatico provocato dall'uomo erano innegabili, con segni visibili dei suoi impatti<sup>108</sup>. Oltre ad evidenti questioni di carattere tecnico-scientifico, il cambiamento climatico presenta anche un profondo dilemma di rappresentazione poiché non si tratta di un solo processo isolato ma piuttosto delinea una serie pluriprospettica di processi e multi differenziata dal punto di vista storico, in una narrativa che interseca i caratteri dei cambiamenti geofisici con quelli delle forze sociopolitiche e tecnico-economiche all'interno delle culture umane che cambiano il clima, in particolare delle nazioni, delle istituzioni transnazionali e delle forze corporativo-estrattive<sup>109</sup>. Un ulteriore limite deriva dal fatto che il suo immaginario visuale si deve confrontare con il problema, articolato da recenti teorie ecologiche, per cui la scala spaziale e temporale dell'ecologia eccede la comprensione umana e presenta

---

<sup>107</sup> Si veda <https://www.ipcc.ch/about/> (Consultato il 10/11/2023).

<sup>108</sup> Julie Doyle, *Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning*, p. 282. I tre report citati da Doyle sono rispettivamente del 1990, 1995 e 2001. Nel report del 1995 venivano riportate incertezze riguardo alle proiezioni di possibili effetti dei cambiamenti climatici che, così estesi e rapidi, sono difficili da prevedere e possono riservare delle "sorprese" (IPCC, 1995, 6). Nel report del 2001 vengono presentati "risultati solidi" (robust findings) e "incertezze chiave" (key uncertainties). I risultati solidi riguardavano "l'esistenza di una risposta climatica alle attività umane e il segno di tale risposta", mentre le incertezze chiave "riguardavano la quantificazione dell'entità e/o dei tempi della risposta". In altre parole, i segni osservabili dell'esistenza del cambiamento climatico erano innegabili mentre meno quantificabili erano l'esatta entità del cambiamento e i suoi effetti (IPCC, 2001, 30).

<sup>109</sup> T.J Demos, Emily Scott Eliza, Subhankar Banerjee, (edited by) *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, pp. 4-5.

dunque maggiori sfide per il sistema rappresentativo<sup>110</sup>. Diversamente dal linguaggio verbale le immagini hanno delle qualità intrinseche che aiutano nel rilascio di informazioni: hanno un potere attrattivo, ovvero suscitano una risposta emozionale, aiutano poi a ricordare le informazioni e possono superare le barriere linguistiche e geografiche. In secondo luogo, le immagini in generale e le fotografie in particolare, sono indicizzate, cioè vengono considerate come una rappresentazione diretta della realtà piuttosto che essere viste come una versione particolare di una realtà specifica. Questo può significare che le immagini vengono viste come “verità”, piuttosto che come affermazioni normative che ritraggono un particolare modo di vedere il mondo<sup>111</sup>. Prima di tutto è bene chiedersi, per citare Mitchell, che cosa vogliono queste immagini? Un numero limitato di ricerche che utilizzano principalmente metodologie qualitative, ha studiato il modo in cui le persone pensano e rispondono a immagini del cambiamento climatico. Tra i lavori esistenti la maggior parte si confronta con la duplice sfida di persuadere l’osservatore che il cambiamento climatico è un problema significativo presentandolo allo stesso tempo come risolvibile<sup>112</sup>. Tra le tipologie di immagini più “attrattive” ci sono sicuramente quelle che riguardano gli impatti climatici e i fenomeni meteorologici estremi poiché inducono paura e fanno in modo di rendere la crisi climatica un argomento più importante; allo stesso tempo, tuttavia, possono anche allontanare psicologicamente gli spettatori, i quali si sentono più sopraffatti che motivati a rispondere ai rischi rappresentati. Allo stesso modo, immagini che rappresentano “soluzioni” tendono a stimolare lo spettatore rispetto alla sua responsabilità nei confronti del

---

<sup>110</sup> T.J Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, Sternberg Press, 2017, pp. 12-13. Qui Demos si riferisce alla teoria degli ‘Hyperobjects’ formulata dal filosofo dell’ecologia Timothy Morton per cui il cambiamento climatico costituisce un ‘iperoggetto’ ovvero qualcosa di così massivamente esteso e distribuito nel tempo e nello spazio che rende impossibile la sua comprensione. Si veda Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

<sup>111</sup> Saffron J. O’Neill, Nicholas Smith, *Climate Change and visual imagery*, WIREs Clim Change, Volume 5, January/February 2014, p. 74.

<sup>112</sup> Daniel A. Chapman, Adam Corner, Robin Webster, Ezra M Markowitz., *Climate visuals: A mixed methods investigation of public perceptions of climate images in three countries*, Global Environmental Change 41, 2016, p. 173.

cambiamento climatico ma, contemporaneamente, possono ridurre la sensazione di rilevanza dell'argomento<sup>113</sup>. La specificità della causa ambientalista proviene dal fatto che la sua origine trae corpo dal contesto scientifico e che per molto tempo è stata trattata esclusivamente in questo ambito. Questo non ha ovviamente un presupposto sbagliato ma



Figura 18: *Blue Marble*, 1972

piuttosto delle conseguenze che si possono esplicitare così: trattare un argomento come la crisi climatica solamente dal punto di vista tecno-scientifico impedisce una comprensione immediata del problema e favorisce un distacco dato dalla difficoltà della comunicazione. La comunicazione logico-linguistica della crisi climatica è pertanto dominata dal lessico scientifico, non inclusivo ma sicuramente preciso, verificabile e non contraddittorio. Possiamo dire lo stesso, invece, per la comunicazione visuale dello stesso problema? La comunicazione visuale del cambiamento climatico ha un problema di base che ha a che fare proprio con la sua componente visuale che non può restituire realisticamente l'entità della situazione. Questo è dovuto sia ad un problema di ordine politico per cui la strategia visuale è comunque, anche dal lato scientifico, perennemente orientata sia ad una questione di ordine intrinsecamente visuale. Lo dimostra l'immagine stessa della Terra: la celeberrima *Blue Marble* (fig. 18), fotografia scattata nel 1972 a bordo dell'Apollo 17

---

<sup>113</sup> In merito a questi studi metodologici vengono citati i lavori di Levinston Z., Price J., Bishop B., *Imagining Climate Change: the role of implicit associations and affective psychological distancing in climate change responses*, European Journal of Social Psychology/Volume 44, Issue 5, pp. 441-454.

dall'astronauta Harrison "Jack" Schmitt e prima rappresentazione del pianeta nel suo insieme, è stata aggiornata nel 2012 dalla NASA con un'immagine che mette in primo piano gli Stati Uniti<sup>114</sup>. Dal punto di vista visuale questa immagine è diventata iconica<sup>115</sup> grazie a due letture differenti: "“Whole-earth’ readings view the Apollo images as an environmentalist conception of quasi-spiritual interconnectedness between land and life; whereas ‘oneworld’ readings see the images representing secular mastery of the world and the spread of a specific socioeconomic order across space”<sup>116</sup>. Dal punto di vista tecnico questo risultato non è ovviamente frutto di una vera fotografia ma della composizione di un insieme di file digitalizzati conseguenza della processazione di una grande quantità di dati collezionati da sensori a base satellitare. E questa immagine, che sembra ferma nello spazio e nel tempo e che per noi costituisce un'ideale di rappresentazione vera perché derivata da calcoli scientifici, non solo non riproduce la realtà (geopolitica) ma non è nemmeno un'immagine, è un insieme di frammenti assemblati deliberatamente con la tecnica del *tiled rendering*<sup>117</sup>. Così, anche se il significato visuale appare talmente evidente come fosse "naturalmente dato", questo è semplicemente un prodotto del fatto che il visivo è così ampiamente distribuito e integrato all'interno di una cultura che non viene più riconosciuto come socialmente costruito.<sup>118</sup> Proprio l'avanzamento tecnico degli strumenti digitali è ciò che, secondo Demos, ha consentito l'ingresso nel sistema di visualizzazione dell'Antropocene con l'intento iniziale di favorire una più vasta conoscenza e consapevolezza sul clima e la crisi climatica. E tuttavia in molti casi queste immagini sono state editate per mostrare il lato positivo dello sviluppo moderno e lasciate al consumo (termine scelto non casualmente) dei cittadini senza nessun aiuto interpretativo. Sebbene infatti l'immaginario visuale fosse

---

<sup>114</sup> Per approfondire il contesto storico-culturale dell'impatto della prima immagine della Terra si veda Denis Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth and the Apollo Space Photographs*, in *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 84, No. 2 (June, 1994), pp. 270- 294.

<sup>115</sup> Stuart Allan, Barbara Adam e Cynthia Carter sottolineano come queste immagini della Terra contribuirono a quella che può essere appropriatamente descritto come una 'frattura epistemologica' a livello di rappresentazione mediatica: "never again would claims about the relative effects of human societies on 'the natural world' fit quite so comfortably 'traditional' categories". Si veda Barbara Adam, Stuart Allan, Cynthia Carter, *The media politics of environmental risk in Environmental Risks and the Media*, Routledge, 2000, pp. 1-26.

<sup>116</sup> Saffron J. O'Neill, Nicholas Smith, *Climate Change and visual imagery*, p. 74.

<sup>117</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 11.

<sup>118</sup> Saffron J. O'Neill, Nicholas Smith, *Climate Change and visual imagery*, p. 74. Nel fare questa osservazione gli autori si basano sul modello delle codificazioni di Stuart Hall. Si veda Stuart Hall, *Encoding/decoding* in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe e Paul Willis (edited by), *Culture, Media, Language*, Taylor & Francis, 2005, pp. 117-127.

addirittura integrale al processo di contestualizzazione dell'Antropocene<sup>119</sup>, la comunità scientifica non è stata spesso consapevole dell'importanza di rappresentazioni che non solo aiutavano a illustrare i processi geologici ma anche a inquadrarli in modo profondamente politico<sup>120</sup>. Nel rappresentare un fenomeno come il cambiamento climatico possono essere attuate varie strategie nonché vari strumenti e media diversi. La questione si pone dal punto di vista strategico quanto da quello metodologico:

“come possiamo convertire in immagini disastri che si muovono lentamente, che necessitano tempo per formarsi e che allo stesso tempo passano inosservati nel nostro campo visuale? Come possiamo tradurre l'impellente emergenza di una violenza lenta in una narrativa che sia abbastanza drammatica da colpire il sentire comune e mobilitare un intervento politico internazionale?”<sup>121</sup>

In questa domanda è materializzata tutta la tensione che spinge Ulrich Beck a designare le società contemporanea come “società del rischio”<sup>122</sup>, formazioni sociali in cui i rischi, i pericoli e le insidie ambientali su larga scala sono diventati un elemento strutturale. La minaccia di catastrofi ambientali è sempre presente, ovunque; i processi di degrado biologico e geofisico non sono più prevedibili e calcolabili, poiché i loro impatti sono spazialmente e temporalmente latenti e illimitati. Di conseguenza la ‘società del rischio’ produce e cerca di legittimare gli stessi rischi che sfuggono al controllo delle sue istituzioni (da quella della scienza, della politica, fino a quella dei mercati e del capitale)<sup>123</sup>. Pertanto sembrerebbe che le immagini del cambiamento climatico siano per forza di cose catastrofiche e che debbano stimolare sentimenti di paura, angoscia, apprensione poiché sono questi i sentimenti che incoraggiano all'azione. E tuttavia le strategie di visualizzazione della crisi climatica sono varie poiché sono varie le connessioni che il tema ambientale garantisce: crisi climatica non significa solamente riscaldamento globale, non significa tifoni, maremoti e incendi massivi, ma significa anche migrazioni, sviluppo di nuove tecnologie sostenibili (e non), difficoltà di

---

<sup>119</sup> Anche in questo caso si pensi alla prima immagine della Terra la cui rappresentazione rispondeva alla creazione di una “prospettiva sul mondo” che avrebbe unificato e unito dal punto di vista visuale e quindi sociopolitico.

<sup>120</sup> T.J Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, p. 18.

<sup>121</sup> Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA Harvard University Press, 2011, p. 3 cit in T.J Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, p. 13

<sup>122</sup> Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, Sage Publications, 1992.

<sup>123</sup> Barbara Adam, Stuart Allan, Cynthia Carter, *The media politics of environmental risk*, in *Environmental Risks and the Media*, p. 11.

sostentamento, squilibrio di risorse. Per queste ragioni, le strategie rappresentative sono di varia natura, dai grafici che illustrano numericamente la concentrazione di CO<sub>2</sub> per metro quadrato, fino alle installazioni fotografiche che con la tecnica del time laps riportano il fenomeno dello scioglimento dei ghiacciai. In quest'ottica diventa importante il mezzo di diffusione: come sottolineato da Simon Cottle le immagini mediatiche hanno da sempre avuto un ruolo fondamentale nel riconoscimento del fenomeno e nella sua costituzione di problema globale. Media come la televisione hanno permesso all'argomento della crisi climatica di evolversi da dibattito occasionale e pubblicizzato solamente all'interno dell'ambito scientifico a dibattito pubblico, agendo nella costruzione di un'etica ambientalista e nella responsabilizzazione comunitaria<sup>124</sup>. Secondo Saffron J. O'Neill e Nicholas Smith, le tendenze più ricorrenti nella visualizzazione del cambiamento climatico sono la sua personificazione (immagini di persone), i suoi impatti catastrofici (su animali e natura) e la presentazione di soluzioni, per lo più sottoforma di strumenti tecnologici<sup>125</sup>. In particolare, dal loro studio basato su ricerche condotto sul campione territoriale di paesi come il Regno Unito, il Canada e gli Stati Uniti, si evince che le cosiddette immagini climatiche che vediamo sui giornali presentano persone identificabili (molto spesso politici, ma anche scienziati, dirigenti e celebrità) affiancate ai simboli della crisi climatica come le 'smokestacks' (letteralmente le fabbriche di fumo) e la rappresentazione scientifica o geografica (tramite una mappa) del fenomeno descritto. Proprio queste categorie di immagini, chiamate di "banale globalismo", possono creare una sensibilità cosmopolita per la relazione con gli altri e con il pianeta e istaurare sentimenti di appartenenza e responsabilità, ma anche di distanza e impotenza<sup>126</sup>. Il medium della televisione inoltre offre l'opportunità di ritrarre molteplici visualizzazioni in sequenza, che consente un elemento di narrazione e comparazione<sup>127</sup>. Nel suo studio sulla comunicazione del rischio della crisi climatica nel linguaggio televisivo, Simon Cottle evidenzia come le scene dei notiziari restituiscano una visione culturale della natura simbolista ed estetizzante:

---

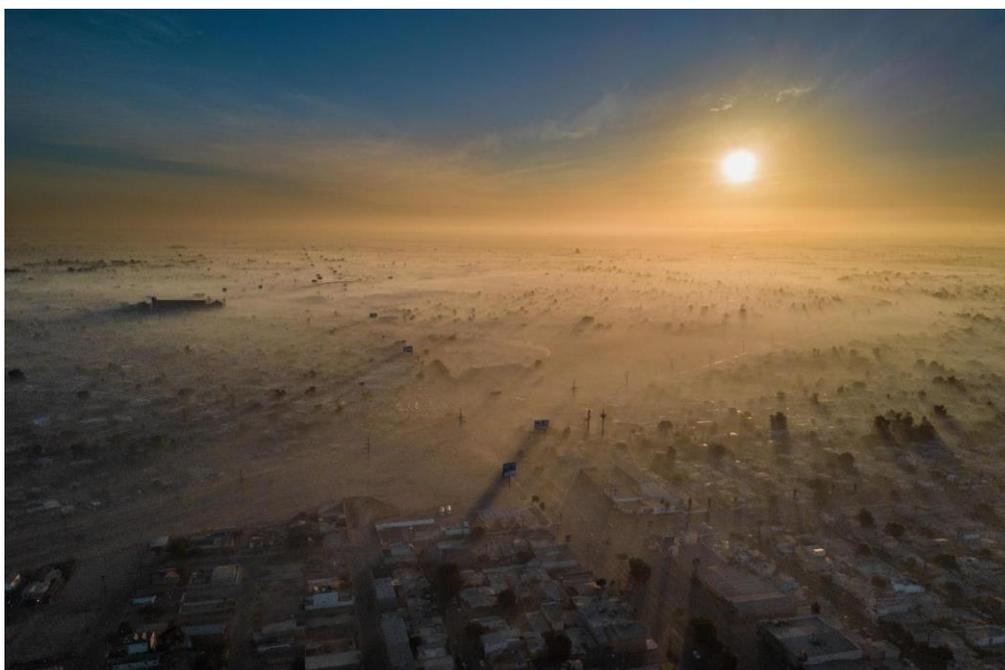
<sup>124</sup> Libby Lester and Simon Cottle, *Visualizing Climate Change: Television News and Ecological Citizenship*, pp. 920-921.

<sup>125</sup> Saffron J. O'Neill, Nicholas Smith, *Climate Change and visual imagery*, p. 77.

<sup>126</sup> Libby Lester and Simon Cottle, *Visualizing Climate Change: Television News and Ecological Citizenship*, pp. 923. Qui gli autori si riferiscono in particolare agli studi di Bronislaw Szerszynski sull'environmental citizenship. Per approfondire si veda B. Szerszynski, J. Urry, G. Myers, *Mediating Global Citizenship* in J. Smith (edited by), *The Daily Globe: Environmental Change, the public and the media*, Earthscan, 2000, pp. 97-154.

<sup>127</sup> Saffron J. O'Neill, Nicholas Smith, *Climate Change and visual imagery*, p. 78.

“Anche i mezzi di informazione commerciano in visioni culturali e, attraverso la selezione e la giustapposizione di scene, visualizzano l’ambiente e i rischi ambientali spesso in modi spettacolari – modi, cioè, che contribuiscono a posizionarci culturalmente come spettatori che guardano/sentono sia le “meraviglie” della natura sia la natura impressionante delle minacce ambientali. La nuova visualizzazione dell’ambiente riflette quindi molto di più sulla natura intrinsecamente televisiva del mezzo televisivo e del suo appetito per le “buone” immagini di sfondo, o anche delle convenzioni di genere e dei notiziari televisivi che proclamano l’immediatezza, la fattualità e l’obiettività sostenute dal potere autenticante delle immagini.”<sup>128</sup> Nel considerare ogni produzione visiva di questo soggetto però bisogna anche temere l’estrema normalizzazione che le immagini di queste situazioni potrebbero comportare. Uno dei pericoli più grandi, afferma la storica e critica d’arte Gaia Bindi, è infatti quello dell’assuefazione culturale e visiva dei fenomeni



*Figura 19: Foto di Mexicali, Messico, il 1° gennaio 2018. Era una delle città più inquinate al mondo (Eliud Gil Samaniego via The Guardian)*

di degrado ambientali, per cui panorami di paesaggi antropocenici sembrano del tutto naturali grazie a una percezione “anestetizzata” del moderno inquinamento industriale<sup>129</sup> (fig. 19). In sintesi, visualizzare il cambiamento climatico significa in primis rendere meno astratto e più visibile un problema che ci riguarda tutti. La vista è infatti indubabilmente il senso dominante della cultura occidentale ma nell’ambito del discorso sulla crisi ecologica diventa difficile la sua visualizzazione poiché, come sottolinea

---

<sup>128</sup> Simone Cottle, *Tv news, lay voices and the visualisation of environmental risks*, in *Environmental Risks and the Media*, op., cit., p. 32.

<sup>129</sup> Gaia Bindi, *Arte, Ambiente, Ecologia*, Milano, Postmediabooks, 2019, pp. 127-128.

Barbara Adam, “l’enfasi è posta su una materialità visibile a discapito di ciò che è latente, immanente e nascosto alla vista”. L’enfasi sulla visibilità è tale anche perché si allinea con l’idea dell’evidenza scientifica la quale si basa su astrazione dal contesto, osservazione oggettiva, quantificazione di dati, caratteristiche che finiscono per associare il concetto di ‘reale’ con quello di ‘visibile’<sup>130</sup>. Il risultato di un lungo periodo di cambiamenti è quello che ci si presenta oggi sotto forma di fenomeni e processi più o meno visibili e per renderli tali il modo più comune è utilizzare un metodo di comparazione: strumenti efficaci come la fotografia time-lapse o editing che accostino “prima e dopo” ci consentono di sintetizzare decenni di cambiamenti nei pochi minuti che costituiscono un video. Nel 2009 la rivista britannica *The Lancet* pubblicò insieme al London Institute for Global Health Commission l’articolo, correlato da immagini, dal titolo *Managing the health effects of climate change* in cui si illustravano i principali rischi e cause della crisi climatica definita “la più grande minaccia alla salute globale del XXI secolo”<sup>131</sup>. Se prendiamo ad esempio questo articolo come “enciclopedia visuale” del cambiamento climatico possiamo avere una panoramica delle principali visualizzazioni dell’argomento e delle sue implicazioni. Salta di fatti subito all’occhio la mappa del mondo che raffigura la relazione tra le emissioni globali di anidride carbonica e la mortalità (fig. 20). I paesi risultano di proporzioni deformate in base alla percentuale di emissioni di cui sono responsabili: maggiore è la loro dimensione, maggiore è il rilascio di CO<sub>2</sub>. L’Unione Europea e gli Stati Uniti sono enormi, essendo i maggiori produttori di CO<sub>2</sub>, mentre l’Africa è pressoché invisibile. La parte inferiore della mappa mostra i probabili effetti su ogni paese in termini di mortalità: quest’ultima ci rivela che esiste un

---

<sup>130</sup> Barbara Adam, *Timescape of Modernity. The Environment and Invisible Hazards*, Routledge, 1998, cit. in Julie Doyle, *Picturing the Climate(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication*, pp. 12-14.

<sup>131</sup> Anthony Costello et al, *Managing the Health Effects of Climate Change*, *Lancet* 373, no. 9676, p. 1696.

rapporto inverso tra i paesi responsabili delle emissioni e quelli che ne subiscono le conseguenze:

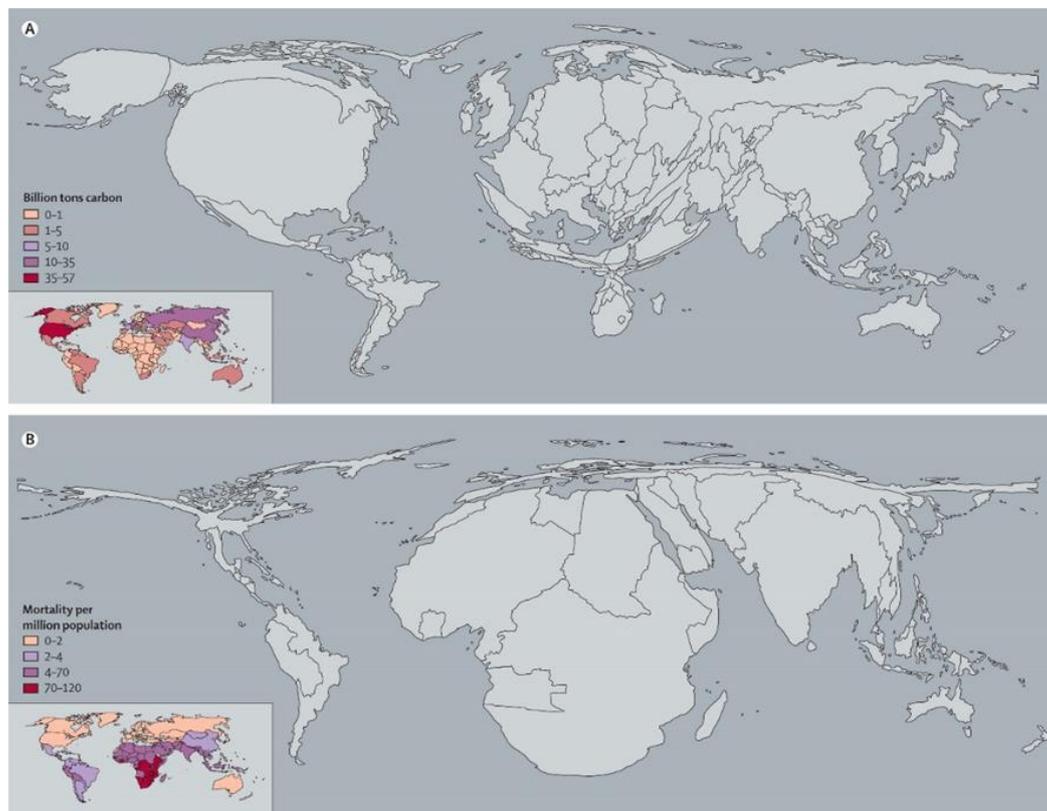


Figura 20: Cartogramma di equalizzazione delle densità: confronto tra le emissioni cumulative di CO2 non depurate per paese nel periodo 1950-2000 e la distribuzione regionale di quattro conseguenze sanitarie sensibili al clima (malaria, malnutrizione, diarrea e mortalità nelle acque interne). Da “Managing the Health Effects of Climate Change”, *Lancet* 373, no. 9676, p. 1703.

“I danni causati all’ambiente dalla società moderna sono forse uno dei rischi per la salute più iniqui del nostro tempo. La carbon footprint del miliardo di persone più povere è circa il 3% dell’impatto totale del mondo; eppure queste comunità sono le più colpite dal cambiamento climatico”<sup>132</sup>.

Mirzoeff usa l’esempio di questa mappa per visualizzare le dinamiche dell’odierna colonizzazione e suggerire come il potere di immaginare sia stato esso stesso colonizzato in modo tale che passi l’idea che l’istinto primario umano sia quello del conflitto piuttosto che dell’azione comunitaria. Mirzoeff propone allora un appello a una controvisualizzazione, cioè a un tipo di azione che includa nel campo del visuale e quindi renda visibile istanze come il diritto alla rivendicazione, il diritto all’esercizio della giustizia, in un progetto che crei uno spazio mentale che colleghi il visibile al dicibile<sup>133</sup>.

<sup>132</sup> Anthony Costello et al, *Managing the Health Effects of Climate Change*, p. 1701 (mia traduzione).

<sup>133</sup> Nicholas Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, p. 226.

Scorrendo ancora l'articolo altre immagini si accostano ai paragrafi con intento esplicativo o immaginifico e tra queste figurano soprattutto ritratti e paesaggi degradati da un'intensa attività antropica. In particolare, proprio in correlazione alle statistiche indicate nella mappa sovrastante che mostrava come le vittime del cambiamento climatico fossero per lo più appartenenti al continente africano, i ritratti sono esclusivamente di persone di colore. Nonostante la scelta sia appunto coerente con quanto rilevato dai dati scientifici sopracitati, questa rappresentazione rinforza la reiterazione di uno squilibrio sistematico a danno delle persone di colore e una visione pregiudicante che conferma le disuguaglianze di potere generatrici della violenza climatica<sup>134</sup>. In una ricerca sulle politiche visuali della cosiddetta environmental justice, Teena Gabrielson nota che il mezzo fotografico, nella letteratura scientifica come in altri campi visuali, ha costruito lungo il XIX secolo un set limitato di narrative razziali che definivano drammaticamente il complesso "dell'esperienza di vita dei neri" ed enfatizzavano una certa passività dei



*Figura 21: Lavaggio in acqua di fiume. Due ragazze lavano i piatti nell'acqua fangosa del fiume. L'uso di acqua non pulita può portare a infezioni da parassiti, batteri o altri microbi. Fotografate sul fiume Niger, nel villaggio di Kouakourou, in Mali. Credits Peter Menzel / SCIENCE PHOTO LIBRARY.*

soggetti. Esattamente come in questo caso (fig. 21), in cui vediamo due donne ritratte mentre lavano i piatti nell'acqua fangosa del fiume Niger in Mali, queste immagini finiscono per polarizzare la concezione che lo spettatore ha del soggetto nero e quindi annullano la complessità ma anche la normalità della vita dei neri:

---

<sup>134</sup> Teena Gabrielson, *The Visual Politics of Environmental Justice*, in *Environmental Humanities* 11:1 / May, 2019, p. 30.

“Questo immaginario continua ad ostacolare gli sforzi contemporanei per costruire un ambientalismo più inclusivo, idealizzando un paesaggio razziale che enfatizza i modi “benestanti” di interagire con il mondo naturale mentre esclude i già emarginati associandoli ad ambienti degradati e ad immaginari ambientali impoveriti”<sup>135</sup>.

Un'altra immagine che torna nell'articolo, e forse la più rappresentativa di sempre della crisi climatica, è quella del ghiacciaio in via di scioglimento (fig. 22), simbolo di fragilità e pericolo imminente. Questo tipo di visualizzazione è legata principalmente alla campagna di documentazione avviata dal gruppo ambientalista Greenpeace all'inizio degli anni Novanta. Dal 1997 infatti Greenpeace ha condotto varie spedizioni nell'Artico e nell'Antartico per registrare tramite film e fotografie gli effetti del cambiamento climatico sul ritiro e il crollo dei ghiacciai. Si tratta di un tipo di documentazione che Greenpeace ed altre ONG usavano per testimoniare e provare la realtà della crisi climatica a governi scettici e disinteressati soprattutto dopo la pubblicazione del primo report dell'IPCC nel 1990. L'uso delle immagini è fondamentale nel processo attivista di Greenpeace, non solo per documentare la distruzione ambientale e per trasmettere la bellezza della natura a rischio, ma anche perché il medium fotografico è centrale nella strategia non violenta che sta alla base dell'etica del gruppo di testimoniare il collasso ambientale, dove l'aspetto visuale di un'azione è un aspetto costitutivo di essa<sup>136</sup>. Questa attenzione alla mediazione visuale della protesta ambientalista è stata presente fin dalla fondazione del gruppo a Vancouver, in Canada, nel 1970: consapevoli del potere delle immagini nel documentare, comunicare e persuadere, il gruppo cominciò a produrre i propri filmati per la prima campagna nel 1974 contro la caccia alle balene<sup>137</sup>. Poiché l'organizzazione si fonda solamente su supporto di donazioni e non accetta nessun tipo di fondo statale o governativo, la presenza mediatica e il profilo pubblico hanno un aspetto fondamentale per la sua strategia attivista: l'estetica delle immagini di Greenpeace deve essere dunque “piacevole”<sup>138</sup> poichè è parte integrante della produzione e del successo delle fotografie come rappresentative di un ambiente che necessita di protezione. L'estetica scelta corrisponde alla produzione discorsiva del paesaggio e dell'ambiente a

---

<sup>135</sup> Ivi.

<sup>136</sup> Julie Doyle, *Picturing the Climate(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication*, *Science as Culture*, Vol. 16 n. 2, 2007, p. 131.

<sup>137</sup> Per approfondire si veda Michael Harold Brown, John May, *The Greenpeace Story*, Dorling Kindersley, Londra, 1989.

<sup>138</sup> Per approfondire si veda Cottey Boettger, *The role of photography in Greenpeace's strategy*, in C. Boettger e H. Hamdan edited by *Greenpeace, Changing the World: The Photographic Record*, Steinfurt: Easch & Rohring, 2001, pp. 12-25.

partire dall'Illuminismo e si allinea dunque su una concezione della natura spettacolarizzata. Il potere persuasivo di queste immagini come evidenza del cambiamento climatico guadagna parte della sua legittimità tramite l'estetizzazione del paesaggio<sup>139</sup>. Secondo Julie Doyle, che si è occupata a lungo dello studio delle pratiche di comunicazione visiva del cambiamento climatico, estetizzare il paesaggio rende la realizzazione della sua perdita ancora più scioccante e proprio questo shock, iscritto in un tale tipo di inquadramento estetico del paesaggio, corrisponde anche alla tattica event-based della copertura mediatica del tema dell'ambiente, tattica che non permette la comunicazione di problemi di natura cumulativa, determinati da stratificazioni di eventi che non seguono la normale logica causa-effetto ma che sono più complessi e soprattutto distribuiti in un arco temporale molto lungo<sup>140</sup>. Di questi problemi è impossibile non ragionare principalmente in termini di effetti perché sono l'unica cosa visibile, limitando

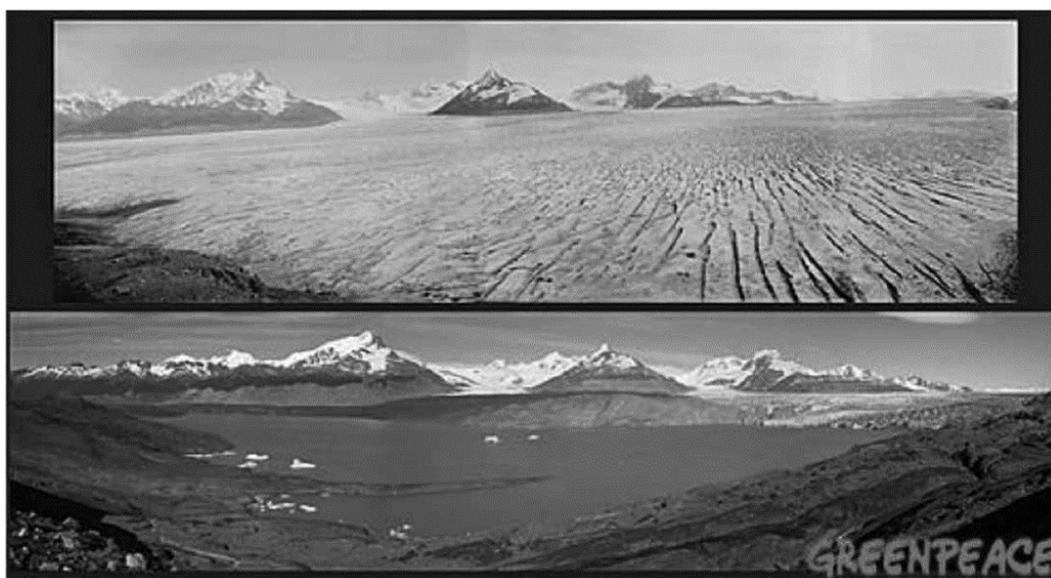


Figura 22: Fotografie comparative dei ghiacciai in Patagonia scattate nel 1928 e nel 2004.  
Fonte: Archivo Museo Salesiano # Greenpeace/Daniel Beltra

così la visibilità del fenomeno solamente alla sua conclusione. Infatti le fotografie dei ghiacciai avevano un problema rappresentativo nell'ambito della comunicazione delle questioni ambientali poiché esse rappresentano temporalmente gli effetti *già visti* della crisi climatica e, considerate nel contesto degli sforzi fatti dalle ONG ambientaliste per attirare l'attenzione sul problema climatico, falliscono la strategia di focalizzarsi sulla

---

<sup>139</sup> Julie Doyle, *Picturing the Climate(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication*, p. 132.

<sup>140</sup> Idem, p. 133. L'autrice fa qui riferimento in particolare agli studi di Barbara Adam, Stuart Allan, Cynthia Carter, *Environmental Risks and the Media*, Routledge, 2000 e di Anders Hansen (edited by), *The Mass Media and Environmental Issues*, Leicester university Press, 1993.

questione prima che se ne possano vedere gli impatti<sup>141</sup>. Questo problema, secondo Doyle, è anche e soprattutto di natura mediale e risiede nell'immediatezza del mezzo fotografico e nel limite del metodo comparativo nel cercare di comunicare un problema come quello ecologico che si dispiega in un lungo lasso temporale:

“Comprese all'interno del discorso della fotografia, le fotografie comparative dello scioglimento dei ghiacciai significano la certezza di ciò che è, o come direbbe Barthes, “ciò che è stato”. In altre parole i potenziali effetti del cambiamento climatico sul paesaggio sono diventati reali registrati e resi evidenti dalla fotografia. La visualizzazione del cambiamento climatico attraverso la fotografia richiama quindi l'attenzione sui problemi associati al tentativo di comunicare questioni ambientali che sono sia temporali (a lungo termine e in fase di sviluppo) sia invisibili (non sempre visibili), attraverso un mezzo che privilegia il “qui ed ora” della visione.”<sup>142</sup>

Pertanto, le fotografie del ritiro dei ghiacciai ritraggono un ambiente già colpito, illustrando attraverso l'immagine la realtà attuale del cambiamento climatico e, allo stesso tempo, significando il fallimento dell'azione preventiva necessaria per arrestarne l'accelerazione<sup>143</sup>. In questo senso, quel privilegio che secondo Julie Doyle viene accordato al visuale all'interno di molti discorsi ambientali, viene messo in discussione quando è esaminato nel contesto di una questione storicamente “invisibile” come il cambiamento climatico. Allo stesso tempo, la temporalità del mezzo visuale (qui in particolare della fotografia) il cui potere di evidenza si basa sul suo garantire un “certificato di presenza”, mette in crisi la temporalità estesa del fenomeno climatico.

## 2.2 La visualizzazione dell'Antropocene: Globaïa

Gli esempi che finora abbiamo citato per la visualizzazione della crisi climatica mettono in campo la necessità di quella controvisualizzazione di cui Mirzoeff auspicava l'avvento come mezzo di decolonizzazione e liberazione dello sguardo. Nel contesto delle immagini che finora abbiamo avuto modo di analizzare, si evince che in questo ambito la controvisualizzazione si configura soprattutto come uno strumento di contrasto della violenza, quella violenza che il cambiamento climatico genera a livello globale e visuale. Come sottolinea Rebecca Solnit, quella della fine della Terra è una narrativa trita e ritrita

---

<sup>141</sup> Idem p. 129.

<sup>142</sup> Ivi.

<sup>143</sup> Julie Doyle, *Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning*, p. 280 (mia traduzione).

finchè non viene tradotta nel volto di un bambino denutrito, nell'immagine di piccole creature marine che non riescono a formare il guscio negli oceani che si stanno acidificando, nell'ennesimo tifone che distrugge un'altra città. Il tutto moltiplicato per qualche milione di volte<sup>144</sup>. Un nuovo tipo di ambientalismo deve farsi fronte di strumenti che possano ingaggiare la responsabilità civica dei cittadini e invogliarli ad agire come una comunità in nome di quella che viene definita giustizia climatica. A questo scopo c'è bisogno di una visualizzazione unificante, facilmente riconoscibile ma che non provochi ansia, stress e quel senso di impotenza che suscitano la maggior parte delle immagini climatiche. E tuttavia, allo stesso tempo, per riconoscere la rappresentazione dei danni della crisi climatica dobbiamo essere consapevoli che la responsabilità ricade in gran parte sulle attività antropiche. Parlare di Antropocene e cambiamento climatico è obbligato in quanto le trasformazioni che hanno determinato l'estremizzazione delle condizioni geofisiche terrestri sono iniziate proprio nell'era dominata dall'uomo. Il concetto di Antropocene come epoca geologica (quindi successiva all'Olocene) non è stato però ancora accolto dall'ICS (International commission of stratigraphy) nella scala cronostratigrafica internazionale del tempo geologico. Per questo motivo, l'Antropocene si può far coincidere con il lasso di tempo che parte dalla Rivoluzione industriale ed arriva al presente in cui si sono sviluppate trasformazioni come: innalzamento del livello di CO<sub>2</sub> (anidride carbonica) e CH<sub>4</sub> (metano) in atmosfera, alterazioni biologiche e geochemiche della composizione degli oceani e del suolo che, a loro volta, hanno determinato un innalzamento globale delle temperature, il fenomeno dell'acidificazione degli oceani, un aumento del numero di specie in via di estinzione dovuta alla distruzione del loro habitat naturale.<sup>145</sup> L'Antropocene è fatalmente la vera creazione collettiva dell'uomo: un sistema in cui organismi viventi e non-viventi hanno turbato il rispettivo equilibrio, inducendo una dinamica di rapido cambiamento. Come ricorda Mirzoeff, seppur i fenomeni causati da questo squilibrio siano catastrofici, l'Antropocene in sé non è una catastrofe; è un nuovo modello, una realtà geologica<sup>146</sup>. Considerare le visualizzazioni dell'Antropocene è importante non solo perché ci permette di confrontarci con varie modalità di rappresentazione (cartografiche, fotografiche, schematiche,

---

<sup>144</sup> Rebecca Solnit, *Call climate change what it is: violence*, The Guardian, 2014  
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/apr/07/climate-change-violence-occupy-earth#:~:text=Climate%20change%20is%20global%2Dscale,language%20that%20hides%20that%20brutality>.

<sup>145</sup> Cfr. "Antropocene", Enciclopedia Treccani [antropocene in "Lessico del XXI Secolo" \(treccani.it\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antropocene_in-Lessico-del-XXI-Secolo_(treccani.it))

<sup>146</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Clash of Visualization. Counterinsurgency and Climate Change*, Social Research, WINTER 2011, Vol. 78, n. 4, The John Hopkins University Press, p. 1205.

cronostratigrafiche) ma soprattutto con vari media e strumenti. L'Antropocene richiede una nuova modalità per essere comprensibile e visualizzabile poichè, per quanto si cerchi di riconoscerne l'aspetto attraverso la scienza, l'informazione o la nostra esperienza sensibile di un mondo sempre più imprevedibile, l'Antropocene è ormai così costruito nei nostri sensi che determina le nostre percezioni, quindi è divenuto un fatto estetico:

“Anthropocene can only be visualized and while this visualization is normally carried out by the agent of an action, such as the general visualizing battlefield, the Anthropocene is a human-created machine that is now unconsciously bent on its own destruction, a purposiveness without purpose, to repurpose Immanuel Kant's famous definition of aesthetic”.<sup>147</sup>

Il primo passo, secondo Mirzoeff, è riconoscere quanto sia profondamente radicato nel nostro sensorio e nel nostro modo di vedere un complesso estetico che unisce nella visualità moderna Antropocene e capitalismo. Per creare una nuova visualizzazione dell'Antropocene sarà necessario scontrarsi con quella preesistente, una sofisticata estetica che trova la sua bellezza nell'immersione nell'inquinamento. La strategia visuale dell'Antropocene raramente si concentra sulle emergenze ambientali e introduce un ulteriore elemento di difficoltà in quanto spesso non utilizza nemmeno la fotografia ma immagini satellitari ad alta risoluzione che forniscono immagini simili a quelle fotografiche. Questo è importante almeno in relazione alla pratica mediale perché ci indica che per rappresentare immagini, dati, grafici di carattere scientifico siamo andati oltre la fotografia, storicamente e convenzionalmente calibrata sulla percezione umana, verso la tecnologia del telerilevamento. Come sottolinea Edwards, questo scarto ha effettivamente reso possibile l'entrata nella visualità dell'Antropocene come un sistema di rappresentazione integrale a quello “socio-tecnico che colleziona dati, modelli di processi fisici, test e in ultimo genera una più ampia consapevolezza sul clima e sull'emergenza climatica”<sup>148</sup>. Questo stesso sistema socio-tecnico è quello che alimenta gli strumenti di visualizzazione dei dati usati da Globaia, associazione non profit canadese che con la partnership di altre iniziative (fra cui Welcome to the Anthropocene, primo web portal<sup>149</sup> dedicato all'educazione alla crisi climatica) ha creato un progetto di

---

<sup>147</sup> Nicholas Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, p. 213.

<sup>148</sup> Paul N. Edwards, *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data and the Politics of Global Warming*, Cambridge, MIT Press, 2010, cit. in T.J Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, p. 8.

<sup>149</sup> <https://www.anthropocene.info/index.php>

visualizzazione cartografica dell'Antropocene il cui obiettivo è “stimolare un cambiamento globale di coscienza attraverso le rappresentazioni visive d’impatto e narrazioni che stimolino una riflessione, motivando singoli individui e comunità ad adottare pratiche sostenibili, impegnarsi nella conservazione dell’ambiente e abbracciare una prospettiva planetaria nella loro vita quotidiana”<sup>150</sup>. Per fare ciò Globaia si pone innanzitutto un progetto educativo che, sviluppando un nuovo modo di percepire e immaginare il nostro mondo come interconnesso, enfatizzi le relazioni crescenti fra società umane, ambiente e il cosmo. In questo senso il sito mira a “sfruttare il potere delle immagini per superare le barriere linguistiche e culturali, invocando un profondo senso di responsabilità condivisa e motivando un’azione di trasformazione per il miglioramento del nostro mondo e delle generazioni future”<sup>151</sup>. Lo schema dell’informazione visiva usato da Globaia è della stessa matrice in quasi tutte le sue produzioni: nel video *Welcome To the Anthropocene*. (2013) il globo terrestre è raffigurato come pervaso da reti schematiche con traiettorie di luci che descrivono la visualizzazione di diversi dati tecnici, spiegati da una voce fuori campo. Le mappe di Globaia mostrano in effetti delle connessioni: linee che si intersecano rappresentando strade, oleodotti, correnti d’aria, reti internet, reti aeree e tubi sotterranei, così come schemi grafici della crescita di carbonio da inquinamento nel tempo (fig. 23). Queste mappe sono strumentali alla visualizzazione quindi di reti che stimolino un sentimento di interconnessione per incoraggiare una versione unificata e collettiva del pianeta in cui tutti siamo coinvolti, visualizzazione

---

<sup>150</sup> Globaia, Our Mission <https://globaia.org/mission> (in originale: “Our aim is to stimulate a global shift in consciousness through impactful visual representations and thought-provoking narratives, motivating individuals and communities to adopt sustainable practices, engage in environmental conservation, and embrace a planetary perspective in their daily lives”.)

<sup>151</sup> Globaia, Our Vision <https://globaia.org/mission> (in originale: “By harnessing the power of imagery, we aspire to overcome language and cultural barriers, invoking a deep sense of shared responsibility and motivating transformational action for the betterment of our world and future generations.”)

infatti incentrata su un approccio emotivo. La stessa forma grafica della mappa ovviamente incoraggia una visione universale e connessa, in cui ci sentiamo individui e



Figura 23: Still from "Climate crisis: the state of science" © GLOBAÏA

parte di un tutto allo stesso tempo. Le mappe, infatti, come sottolinea Laura Kurgan, costruiscono lo spazio fisico, propositivo, discorsivo, politico, archivistico e della memoria; sono onnipresenti nelle loro utilità più ovvie (elettricità, acqua, gas, reti telefoniche e internet) funzionando proprio come un'estensione di noi stessi<sup>152</sup>. Allo stesso tempo dobbiamo essere consapevoli che gli strumenti di visualizzazione usati da Globaïa (e dalle mappe satellitari in generale) sono inseriti in uno specifico contesto economico e politico che determina conseguentemente un proprio regime visuale. Le tecnologie globali di posizionamento, visualizzazione e interpretazione seguirono lo sviluppo dei satelliti che servivano, in prima istanza, la necessità dei governi e dei loro corpi militari di sorvegliare e mappare in toto la superficie della Terra. L'incremento di questi strumenti fu reso possibile dall'avvicinarsi di una serie di eventi che determinò un incredibile scarto nella nostra abilità di navigare, abitare e definire il regime spaziale, fra cui la messa in funzione dei satelliti Global Positioning System (GPS) per usi militari e civili nel 1991; la democratizzazione e la massima distribuzione di dati e immagini sul Web nel 1992; la mappatura diffusa resa possibile da Google Earth nel 2005. A condizionare in ultima istanza l'abuso di questi strumenti fu anche una serie di conflitti politici, militari e sociali che hanno plasmato quello che è stato vagamente definito il

---

<sup>152</sup> Laura Kurgan, *Close Up At a Distance. Mapping, Technology and Politics*, Zone Books, New York, 2013, p. 14.

periodo post-Guerra Fredda, in cui le pratiche militari sono state sempre più investite dalle immagini e della condivisione di dati non solo locali ma anche internazionali.<sup>153</sup> Queste immagini risultato dei tecnologie di rilevamento sembrano all'apparenza solamente registrazioni dell'esistente ma sono, come abbiamo visto, in realtà potentemente orientate. Infatti, come spiega Demos, la retorica visuale dell'Antropocene agisce spesso come un meccanismo di universalizzazione anche se complessamente mediato e distribuito tra vari agenti che permette all'apparato militare-statale-corporativo di disconoscere la responsabilità per gli impatti differenziati sul pianeta, oscurando di fatto le implicazioni che stanno dietro alla catastrofe ecologica e rendendoci inavvertitamente tutti complici del suo progetto distruttivo<sup>154</sup>. Di fatto, conclude Bindi, questo tipo di immagine globale tende ad essere distaccata e opportunamente generica: “non riconoscendo le differenti e specifiche responsabilità (e gli effetti localizzati) che stanno all'origine dei dati geologici che rivela, ne spande omogeneamente le cause sulle varie attività del genere umano”<sup>155</sup>.

### 2.3 Un archivio fotografico: Climate Visuals di Climate Outreach

Pur utilizzando un diverso tipo di medium come la fotografia, le associazioni, i progetti, le organizzazioni che promuovono la visualizzazione del cambiamento climatico hanno tutte lo stesso obiettivo: indurre all'azione e alla consapevolezza. Nel fare ciò hanno acquisito coscienza non solo degli strumenti necessari ad una comunicazione più efficace ma anche del fatto che, come accennato in precedenza, l'iconografia della crisi climatica è rimasta quasi del tutto statica a causa di un dislivello di qualità fra la comunicazione verbale e quella visuale. Quest'ultima è però necessaria perché amplia il raggio di ricezione del problema ad un pubblico più vasto e diversificato riuscendo a costruire una narrazione più vicina emotivamente. Proprio per ovviare a questa mancanza, nel 2004 George Marshall e Richard Sexton fondarono COIN (Climate Outreach Information Network), poi abbreviato in Climate Outreach, con l'obiettivo di costruire una comunicazione del cambiamento climatico che mettesse al centro le persone e la loro visione, la loro identità e i loro valori. Climate Outreach ha poi dato luogo al progetto fotografico Climate Visuals, un archivio di immagini ad alta definizione definito come “l'unica risorsa fotografica sul clima basata su dati concreti e incentrata sull'impatto”. La

---

<sup>153</sup> Ivi.

<sup>154</sup> T.J Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, p. 19.

<sup>155</sup> Gaia Bindi, *Arte, Ambiente, Ecologia*, p.133.

necessità di creare questo progetto (di cui fanno parte non solo l'archivio fotografico, ma anche attività di ricerca e promozione di giovani fotografi) risponde alla mancanza di un immaginario del cambiamento climatico che sia effettivo nell'attivare un cambiamento, il quale deve essere stimolato non da un aspetto esteticamente piacevole ma piuttosto dall'impatto emotivo che questi materiali suscitano<sup>156</sup>. In questo senso auspicano di riuscire a colmare il vuoto tra la ricerca e la pratica, perché costruire una consapevolezza e un interesse nel pubblico può attivamente aiutare a contrastare la situazione di crisi climatica: “responding to climate change requires accelerated action across society and around the world, by placing people at the heart of tackling this critical issue”<sup>157</sup>. Tramite il suo progetto di comunicazione visuale, Climate Outreach spera infatti di spronare ad un'azione impegnata da parte dei singoli che si svolga collettivamente in quello che viene chiamato “mandato sociale”. Un forte mandato sociale può innestare un circolo virtuoso per cui se la maggior parte delle persone comincia ad identificare il cambiamento climatico come una priorità nella propria vita, chiederà allora delle politiche ambientali trasformative che piloteranno la domanda di opzioni low carbon promuovendo uno stile di vita più sostenibile ed un terreno fertile per ulteriori politiche supportive di questa nuova norma sociale. I tre fattori fondamentali che, combinandosi, generano un “mandato sociale” per la promozione di una politica attiva nei confronti della crisi climatica sono la preoccupazione intersociale, l'assenza di polarizzazione e la capacità di trasformare la propria paura in azione. Climate Outreach si pone l'obiettivo di contribuire alla creazione di questo patto sociale tramite tre approcci complementari che prevedono di: stimolare la comprensione di come coinvolgere il meglio il pubblico nelle azioni contro il cambiamento climatico; sostenere i responsabili della comunicazione, le organizzazioni e le piccole comunità a coinvolgere attivamente attraverso pratiche informative; promuovere l'importanza di un coinvolgimento pubblico in modo che siano i cittadini stessi a chiedere una soluzione della crisi climatica presso governi, enti pubblici, aziende. A questo obiettivo si accosta una riflessione precisa sui media e la natura visuale della loro strategia: il mezzo visuale, quando incorpora una narrativa incentrata sulle persone e su soluzioni positive, risuona con l'identità e i valori dello spettatore, che solo così può essere veramente guidato ad un impegno e ad un'azione positiva contro il cambiamento

---

<sup>156</sup> Climate Outreach, Introduction to Climate Visuals, <https://climatevisuals.org/climate-visuals/> (consultato il 2/11/2023)

<sup>157</sup> Climate Outreach, Our theory of change <https://climateoutreach.org/about-us/theory-of-change/> (consultato il 2/11/2023)

climatico<sup>158</sup>. Trattandosi di un immaginario perlopiù violento che predilige immagini catastrofiche, la rappresentazione dominante del fenomeno climatico è circoscritta ad un numero limitato di immaginari che ne rivelano non solo la parzialità ma che mancano l'opportunità di un coinvolgimento vero e lungo. È necessario, pertanto, auspicare ad una rivisitazione e arricchimento del materiale in modo tale che la narrativa visuale in circolazione si sposti dalla semplice illustrazione delle cause e degli impatti del cambiamento climatico alla promozione della giustizia climatica, di soluzioni e di



*Figura 24: Lampioni alimentati da pannelli solari nel campo profughi di Cox's Bazar, Bangladesh. L'afflusso di oltre 700.000 persone dallo Stato Rakhine del Myanmar nel distretto di Cox's Bazar nell'agosto del 2017 ha creato una crisi umanitaria. Nel campo profughi è stato finanziato un progetto che ha installato 50 sistemi di microgrid solari, una linea di distribuzione di 50 chilometri e una sottostazione elettrica per fornire energia ai campi, riducendo i danni alle riserve forestali e agli ecosistemi critici (Abir Abdullah via Climate Visuals)*

trasformazione positiva<sup>159</sup>. In quest'ottica la maggior parte delle fotografie presenti nell'archivio sono principalmente ritratti, e mettendo al centro della narrativa climatica le persone sottolineano la nostra capacità di agire per migliorare la situazione, ribaltando la narrativa causa-effetto e mostrandoci soluzioni nell'orizzonte delle nostre possibilità (fig. 24-25). Proprio per cambiare sistematicamente la visualizzazione, Climate Visuals ha creato una lista di sette linee guida da seguire per una più corretta rappresentazione del cambiamento climatico, istituendo call internazionali e partnership per la sottomissione

---

<sup>158</sup> Our Climate Visuals evidence base and experience proves that imagery needs to embody people-centred narratives and positive solutions, and must resonate with the identity and values of the viewer – not just environmentalists. Only then can we truly drive engagement and promote positive action against climate change”.

<sup>159</sup> The visual narratives in circulation must move from illustrating climate causes and impacts to climate justice, solutions and positive change.

di materiale da parte di fotografi da ogni parte del mondo. Il progetto garantisce così inclusione, diversità ed equità nonché una garanzia di rappresentazione multiforme che contribuisce a dare una piattaforma, una voce ed ora anche un'immagine a persone e comunità non ancora rappresentate nella narrativa dominante sul cambiamento climatico. Nella costruzione di questo nuovo immaginario lontano dai cliché degli orsi polari, ghiacciai sciolti e fabbriche che sputano fumo nero, Climate Outreach ha individuato sette principi per un nuovo linguaggio visuale del cambiamento climatico:

1. Mostrare persone e situazioni 'vere', non costruite
2. Raccontare nuove storie – l'intento è quello di dare un nuovo volto e un nuovo luogo, mettendo in primo piano narrazioni limitrofe eppure impattanti rispetto alla crisi climatica, in modo tale da rimodellarne la rappresentazione pubblica
3. Mostrare le cause della crisi climatica in scala – capire il collegamento tra il cambiamento climatico e la nostra vita di tutti i giorni non è semplice poiché attività quotidiane (come il consumo di carne animale) non vengono riconosciute come nocive. Nel comunicare il legame tra un comportamento 'problematico' e la crisi climatica, è meglio mostrare questi comportamenti in scala globale
4. Considerare che gli impatti del cambiamento climatico sono emotivamente potenti
5. Capire il proprio pubblico
6. Mostrare impatti climatici locali ma seri
7. Prestare attenzione alle immagini delle proteste

Questi sette principi sono stati sviluppati in seguito a una ricerca basata sulla raccolta di dati di un piccolo campione di persone (circa 50 durante due workshop) e delle loro reazioni a determinati tipi di iconografie divise nei tre gruppi tematici "Climate Causes", "Climate Impacts" e "Climate Solutions". In particolare, si è evidenziato come la presenza di figure umane e delle loro attività in una rappresentazione non costruita stimolassero una reazione emotiva più forte. Le immagini 'classiche' di narrazione della crisi climatica, come quelle di disastri ambientali e di massivo inquinamento, sono certamente più comprensibili ad un pubblico con una conoscenza limitata del problema ma causano anche malessere e cinismo. In particolar modo, il riutilizzo delle stesse immagini in maniera massiva e continuativa agisce in modo da 'concludere' la narrazione sulla storia del clima, invece di aprirla a nuove prospettive e diverse interpretazioni. A

questo proposito sembra dunque molto efficace impostare la comunicazione di determinati fenomeni sotto forma di una narrativa particolare, piuttosto che generalizzata, legata cioè ad un contesto specifico che risuona in modo universalizzante.

## 2.4 Solarpunk e l'ottimismo radicale

Negli esempi finora citati di visualizzazione sembrerà forse strano adesso illustrare quello di Solarpunk, movimento culturale che si dirama in molti regimi estetici fra cui



*Figura 25: Donne indigene durante la mobilitazione per la Giornata internazionale della donna, l'8 marzo 2020 in Ecuador. Una delle richieste più forti delle donne amazzoniche riguarda la sovranità delle loro terre ancestrali, che vengono costantemente violate a favore delle compagnie minerarie e petrolifere, ignorando i diritti della natura e delle persone che abitano questi territori (Karen Toro, Climate Visuals)*

quello visuale costruendo una critica alle attuali strutture sociali ed economiche di cui prefigura un superamento in termini che definiremmo utopistici<sup>160</sup>. Sembra strano perché immaginare un mondo fittizio, utopico, per l'appunto fantascientifico non promuove certamente un pensiero pragmatico e rifugiarsi nella fantasia non avrà certamente nessun effetto positivo nel tentativo di combattere la reale crisi climatica in cui siamo immersi e che è diventata ormai irreversibile. Le quotidiane immagini catastrofiche a cui siamo sottoposti ormai diventate dominanti nell'immaginario della società contemporanea, ci

---

<sup>160</sup> Flavio Pintarelli, *Le architetture utopiche del Solarpunk*, Domusweb, 2020 <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2020/09/16/le-architetture-utopiche-del-solarpunk-.html>

sembrano molto più reali, più vere, più serie e distogliere lo sguardo, girare le spalle a queste per gettarci nelle dolci fantasie di un mondo utopico, contrapporre una finzione ai fatti ci sembra infine immorale<sup>161</sup>, un patetico tentativo di non affrontare la realtà, quasi una diserzione dalle nostre responsabilità, da quell'orrore che ci siamo imposti e che dunque dobbiamo forzatamente e stoicamente (e passivamente) vivere. La normalizzazione di questa violenza visuale costituisce però un ostacolo alla nostra capacità di reagire: l'immersione totale in quello che si può definire un paesaggio antropoceno<sup>162</sup> offusca la sensibilità verso il pericolo, verso i rischi e derime all'azione poiché schiaccia non solo il nostro senso estetico (qui con la sua prima accezione di estasi, quindi di qualcosa che è piacevole alla vista) ma anche quello etico, gettandoci nella frustrazione e nell'impotenza. Senza un immaginario positivo, ottimista, possibilista che faccia da contraltare a questa visualizzazione l'immobilità fisica diventa aridità mentale: non ci muoviamo in nessuna direzione perché non riusciamo ad immaginare un mondo verso cui muoverci. In una cultura che assimila la possibilità di vedere alla facoltà di credere, dove rappresentare costituisce un atto politico di attestazione del sé, la capacità di immaginare diventa non solo l'unico atto possibile ma anche l'unica forma di resistenza, di controcultura, di controegemonia nei confronti di una narrazione che ci costringe tra le macerie. Solarpunk è un movimento culturale, un genere letterario, un moto attivista che fa dell'ottimismo radicale il suo caposaldo e dà spazio alla possibilità di immaginare un mondo diverso perché, se la prospettiva del prossimo futuro può essere soverchiante, non deve tuttavia essere spaventosa, né catastrofica. Come già accennato, Solarpunk nasce in seno a blog e riviste online come genere letterario intorno al 2008<sup>163</sup> in cui i segni distintivi sono quelli del genere fantascientifico ma in chiave ecologica in linea con la *climate fiction* per cui: l'ambientazione in un futuro sostenibile, un paesaggio naturalmente ibridato con la tecnologia (turbine eoliche, pannelli solari) in cui i mezzi tecnologici hanno un'accezione positiva e sono strumenti che coadiuvano il lavoro dell'uomo per realizzare un futuro sostenibile. Esteticamente l'immaginario Solarpunk prende ispirazione dal mondo Steampunk (soprattutto per quello che riguarda l'attitudine al recupero di tecnologie obsolete e alla loro integrazione con altre più contemporanee) e dalle atmosfere dei film di Hayao Miyazaki dove il mondo naturale pare pervaso da

---

<sup>161</sup> Donna Haraway, *Primate Vision. Gender, Race, and Nature in The World of Modern Science*, Routledge, 1989, p. 3.

<sup>162</sup> Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, p. 159.

<sup>163</sup> Il primo riferimento al termine Solarpunk si trova nell'articolo *From Steampunk to Solarpunk* pubblicato sul blog Republic of The Bees <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/> (consultato il 05/12/2023)

un'aurea spirituale con cui la specie umana cerca di entrare in contatto<sup>164</sup>. L'ambientazione in un mondo distopico e la presenza della tecnologia sono temi affini al genere del Cyberpunk a cui Solarpunk si ispira ma capovolgendone completamente le premesse: il mondo scuro, nichilista, inumano descritto ad esempio ne *Il Cacciatore di androidi* di Philip K. Dick si scontra con le ambientazioni luminose, ottimistiche ed esteticamente appaganti dell'universo solarpunk (fig. 26). Ponendosi in questo rapporto allo stesso tempo di continuità e di opposizione, Solarpunk vuole porsi come superamento del genere Cyber nella sua attitudine positiva e insieme politica: distanziandosi da forme estetiche e narrative pessimistiche e asfissianti, Solarpunk auspica la revisione di una concezione che non è più in grado di rispondere alle esigenze del presente<sup>165</sup>. Soprattutto il ruolo della tecnologia viene completamente ribaltato da strumento di oppressione ad

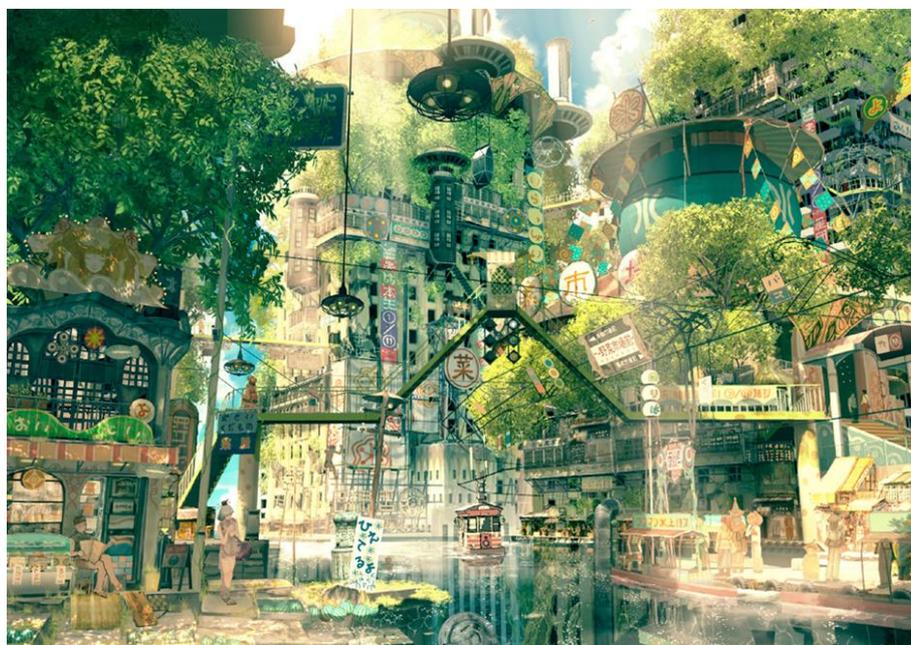


Figura 26: Solarpunk city by Imperial Boy on Tumblr

alleato nel riparare i danni del passato nel più grande sforzo collettivo che è vincere la crisi climatica. Sul peso politico delle produzioni del genere fantascientifico si era già consumato un dibattito interno ai teorici del genere sulla necessità di dare più o meno peso alla funzione educativa di quest'ultimo, in modo che stimolasse una presa di coscienza da parte dei fruitori<sup>166</sup>. Solarpunk invece, fin dalla sua genesi, vuole prendersi

---

<sup>164</sup> Si veda Gwendolyn Morgan, *Creatures in Crisis: Apocalyptic Environmental Visions in Miyazaki's Nausicaä of the Valley of the Wind and Princess Mononoke*, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, Volume 2, Number 3, Fall 2015, pp. 172-183.

<sup>165</sup> Gabriele Gatto, *Solarpunk: il futuro tra speranza e fine del mondo*, Delos digital, 2023, ebook.

<sup>166</sup> Idem,

una responsabilità politica sia nelle sue intenzioni che nelle sue premesse, disegnando soluzioni pragmatiche a problemi reali. La compresenza di fatti e finzione che caratterizza il genere della fantascienza indulge sempre a immaginare l'universo delle sue storie come una versione derivativa e fabbricata del nostro mondo in cui fuggire. Se è vero che la fantascienza è inevitabilmente implicata in una dialettica tra il naturale e l'artificiale, è bene ricordare che in tutti i suoi significati essa parla delle azioni umane<sup>167</sup> in una cornice che non contrappone i fatti della realtà alla finzione, ma che invece parte dai fatti per immaginarne lo sviluppo in un mondo fittizio. Faticando a trovargli una definizione, nel suo saggio *On the Political Dimension of Solarpunk*, Andrew Dana Hudson definisce il genere un 'movimento speculativo' che si impegna in uno sforzo collaborativo di immaginare e disegnare un mondo di prosperità, pace e sostenibilità. Ma il tratto principale evidenziato da Hudson è che la forza dell'approccio di Solarpunk deriva del fatto che la sua premessa consiste nello stabilire connessioni tra gli individui forti abbastanza da stimolarli al cambiamento nella loro vita vera<sup>168</sup> proprio perché, rifiutando il nichilismo del retrofuturismo, concepiscono un paradigma di futuro non come alternativo ma come possibile ed effettivamente realizzabile. Nel manifesto<sup>169</sup> viene apertamente dichiarato che l'approccio politico del Solarpunk non è unico ma si compone di tante rivoluzioni autosostenute e costruite in seno a piccoli gruppi: proprio perché la riprogettazione del mondo dovrà avvenire con una spinta dal basso verso l'alto, il panorama sociale sarà dominato da comunità sparse ma connesse fra loro che imporranno un'altra modalità di gestione dell'esistente<sup>170</sup>. Contro quello che Mark Fisher chiama 'realismo capitalista'<sup>171</sup>, l'immaginario di un futuro devastato da guerre, totalitarismi, corsa agli armamenti, pandemie globali e collasso ambientale, che serve quel filone ideologico per cui abbiamo raggiunto "la fine della storia" con il trionfo del capitalismo, Solarpunk attua una ribellione (da qui il suffisso -punk) che mette in primo piano una cauta speranza nel futuro e un tentativo di tirarne fuori le potenzialità positive tramite una narrativa pragmatica che, consapevole dell'attuale situazione socio-economica, risponde

---

<sup>167</sup> Donna Haraway, *Primate Vision. Gender, Race, and Nature in The World of Modern Science*, p. 4.

<sup>168</sup> Andrew Dana Hudson, *On the political dimension of Solarpunk* <https://medium.com/solarpunks/on-the-political-dimensions-of-solarpunk-c5a7b4bf8df4> (consultato il 02/12/2023)

<sup>169</sup> Solarpunk Manifesto <https://www.re-des.org/es/a-solarpunk-manifesto/> (consultato il 05/12/2023)

<sup>170</sup> Flavio Pintarelli, *Le architetture utopiche del Solarpunk*, cit.

<sup>171</sup> Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is there really no alternative?*, Zero Books, 2009 cit. in Isaijah Johnson, *Solarpunk and the Pedagogical Value of Utopia*, *Journal of Sustainability Education*, Vol. 23, 2020 (versione in italiano in <https://solarpunk.it/solarpunk-il-valore-pedagogico-dellutopia-seconda-parte/2021/>) (consultato il 05/12/2023)

in modo costruttivo all'Antropocene<sup>172</sup>. Proprio per questa attinenza al reale Connor Owens propone che la definizione di “paradigma utopistico” per descrivere l'intento sociopolitico di Solarpunk potrebbe non essere calzante. Dalla radice greca della parola se ne ricavano due significati: uno è “non luogo” (ou-topia), mentre l'altro è “bel luogo” (eu-topia) che uniti restituiscono il concetto di un luogo talmente bello da non poter esistere<sup>173</sup>. L'aggettivo utopico è stato per cui spesso affiancato a mondi radicali che sfioravano gli estremi delle forme politiche di governo, dall'anarchia al totalitarismo. L'intento di Solarpunk si avvicina invece al tentativo di costruire un mondo in cui siano eliminate le condizioni strutturali che limitano l'autonomia e sottopongono alle forme di iniquità, un tentativo animato da uno spirito di speranza unito ad un'attitudine pragmatica. La costruzione dell'utopia è vista, in questo senso, come un processo costante per tendere a un ideale, non come il raggiungimento del paradigma perfetto. Per cui, conclude Owens, l'obiettivo di Solarpunk non è utopico nel senso che vuole disegnare un mondo senza problemi ma è utopico nel senso che vuole immaginare un mondo migliore, tanto che ispiri le persone a realizzarlo<sup>174</sup>. Il mondo immaginato da Solarpunk, infatti, non è solamente quello della revisione ingegneristica, delle infrastrutture tecnologiche, sostenibili e futuristiche ma riguarda soprattutto la concezione di un nuovo rapporto tra individui e tra uomo e natura: la nuova società del futuro funzionerà secondo le logiche dell'ecologia e sarà cooperativa, diversificata, agerarchica e alla ricerca dell'equilibrio. La società ecologica sarà inclusiva, partecipativa e orientata alla realizzazione personale dei suoi membri, sarà multietnica, queer e guidata da valori come la compassione, il mutuo soccorso e sostenuta dalla creatività e dall'immaginazione, nonché dal razionalismo scientifico. Le stesse relazioni tra gli esseri umani (ma anche tra gli umani e gli animali non umani) si richiameranno a quella tra l'uomo e la natura che nell'immaginario Solarpunk è un rapporto riconciliato, tornato ad una dimensione simbiotica e primordiale. I riferimenti dell'immaginario Solarpunk si richiamano anche

---

<sup>172</sup> Pur non prendendo mai una posizione politica schierata, soprattutto dai racconti appartenenti al genere si evince una tendenza di matrice socialista e libertaria che nelle parole di Francesco Verso si articola in un tentativo di “smarcarsi dalla falsa dicotomia che prevede l'economia di mercato da una parte e il socialismo di stato dall'altra, tra un individualismo spinto alla competizione estrema e un collettivismo soffocante”. Cit in Gabriele Gatto, *Solarpunk: il futuro tra speranza e fine del mondo*.

<sup>173</sup> Il termine utopia fu coniato per la prima volta da Thomas Moore nel suo romanzo *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* datato al 1516. La parola deriva dal greco antico dall'accostamento di ou (“non”) e tòpos (“luogo”) e significa non luogo, ma per un gioco di parole con la parola eutopia, da eu (“buono”) e tòpos, che in inglese ha la medesima pronuncia, si viene a creare un doppio significato.

<sup>174</sup> Connor Owens, *What is Solarpunk*, 2016 <https://solarpunkanarchists.com/2016/05/27/what-is-solarpunk/>

all’Afrofuturismo nel sovvertimento dell’estetica occidentale ma soprattutto nell’abbattimento del confine tra naturale e artificiale<sup>175</sup> in nome di una piena identificazione con la natura, le sue regole e le sue dinamiche. In questo senso potremmo assimilare tale sentore della società ecologica Solarpunk all’invito che la filosofa Donna Haraway ci incoraggia a seguire per sopravvivere sul nostro pianeta infetto: fare kin, ovvero co-abitare e co-operare con le diverse specie viventi sulla Terra, addirittura l’unirci a loro, mischiarci, nel tentativo di superare lo specismo. In questo invito che Haraway ci fa a “stare a contatto con il problema” (nel titolo originale in inglese *staying with the trouble*), la filosofa auspica che il superamento dei danni dell’Antropocene e l’accettazione dei problemi ad esso relativi passino per una spinta propositiva e ottimistica. In questo senso essere a contatto con il problema, vivere sul pianeta infetto, comporta agire con creatività ed immaginazione e questo richiede la capacità di essere veramente nel presente, rifiutando l’immobilità dovuta alla nostra temporalità sulla Terra che ci porta a crederci un “evanescente anello di congiunzione tra passati terribili e futuri idilliaci”<sup>176</sup>. L’esempio di Solarpunk e di tutti i tentativi di visualizzazione costruttiva che finora abbiamo analizzato si pongono proprio su questa linea di rifiuto di un atteggiamento da “fine dei giochi”, una posizione secondo la quale non ha più senso cercare di migliorare le cose, non ha più senso avere fiducia attiva l’uno nell’altro, soprattutto nella nostra capacità di lavorare e giocare in favore di un mondo che rinasce<sup>177</sup>. Anche se le difficoltà della crisi climatica sono palesi, pesanti e onnipresenti nell’orizzonte della nostra esistenza, esercitarsi ad un atteggiamento ottimistico diventa quanto mai necessario per fondare una vera e propria attività di resistenza. Nelle parole di Haraway “c’è una sottile differenza tra riconoscere la portata e la serietà di questi problemi e soccombere a una futuribilità astratta, con la sua inclinazione alla disperazione suprema e le sue politiche di estrema indifferenza”<sup>178</sup>. Su questa ‘sottile differenza’ Donna Haraway basa tutta la sua filosofia critica per argomentare e praticare l’idea che, quando si respinge un atteggiamento pessimistico rispetto al futuro, si resta a contatto con il problema in maniera più seria e vitale, mettendo in atto politiche di comunicazione, solidarietà (nel suo caso intraspecie) e unione. Questo perché l’individualismo, continua

---

<sup>175</sup> Romina Braggion e Franco Ricciardiello, *Il Solarpunk è la fantascienza del XXI secolo?* <https://solarpunk.it/lutopia-che-vuole-esistere/2021/> (articolo originariamente apparso su Robot, n. 91, 2020) [consultato il 06/12/2023].

<sup>176</sup> Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero edizioni, 2023 (ed. or. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016), p. 13.

<sup>177</sup> Idem, p. 16.

<sup>178</sup> Idem, p. 17.

la filosofa, è diventato impensabile, non è più una risorsa né sul piano tecnico né su quello filosofico. L'atteggiamento vitalistico e propositivo proposto come necessario dalla filosofa non si lega solamente al modo di affrontare eventi catastrofici come la crisi climatica, ma vuole proporsi piuttosto come una nuova modalità di vedere la vita e le sue potenzialità per non limitarle alla precarietà del tempo biologico. In questo senso la critica gioca un ruolo fondamentale nel costruire una cornice teorica che sostenga un invito costruttivo all'interpretazione ma anche alla produzione di idee. Contro l'andamento del "traumatico realismo"<sup>179</sup> in cui siamo immersi che causa un'ossessione per le ferite, per la sofferenza e il dolore, la filosofa Rosi Braidotti invoca un'inversione di rotta nel contesto in cui l'etica emerge come principio guida dell'azione politica. Contro il paradigma di vulnerabilità e passività che dà importanza ad un atteggiamento luttuoso, è importante trovare un nuovo riferimento in una dimensione vitalistica ed affermativa. Sull'orma del neovitalismo di Deleuze, la filosofa afferma la necessità di una riflessione sulla vita come un'implacabile forza generativa che ci liberi dall'individualismo per costruire un'etica nel rapporto relazionale con soggetti umani e non<sup>180</sup>. Questo 'affermative turn' è indispensabile non solo in contrasto ad una linea critica che rimarca il pessimismo filosofico e un certo determinismo, ma soprattutto in risposta attiva all'immaginario delineato in questo capitolo di un mondo finito, di cui possiamo solo osservare la decadenza. L'essenza della cornice teorica che viene chiamata "critica affermativa" che qui si sta adottando risiede nel fatto che punta a vedere *di più* in relazione a ciò che ci viene dato, scopercchiandone o evidenziandone qualcosa di speranzoso. In questa ottica di aggiunta di un surplus, nell'approccio affermativo non viene presentato solo quello che c'è ma anche qualcosa che non è presente e che potrebbe o dovrebbe arrivare, sottintendendo che il suo arrivo o meno dipende dalla nostra capacità di agire. Nel roundtable dedicato alla definizione dell'approccio affermativo, Sverre Raffnsøe, Dorthe Staunæs e Mads Bank riprendono la definizione di Haraway sostenendo che la critica affermativa riguarda l'essere "respons-abili" cioè conciliare le proprie responsabilità con le proprie capacità di intervenire<sup>181</sup>. La critica affermativa impone dunque nella sua prassi l'adozione di una prospettiva collettivistica e altruista che ci chiede di pensare e di attivarci per qualcosa che avverrà in un prossimo futuro e che

---

<sup>179</sup> Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996 cit. in Rosi Braidotti, *On Putting the Active Back into Activism*, p. 43.

<sup>180</sup> Rosi Braidotti, *On Putting the Active Back into Activism*, p. 47.

<sup>181</sup> Sverre Raffnsøe, Dorthe Staunæs, Mads Bank, *Affirmative critique. Crawling from the wreckage*, Ephemera, volume 22(3), web version of the roundtable <https://ephemerajournal.org/contribution/affirmative-critique>

potremo non vedere. Nelle parole di Adrienne Rich, l'atteggiamento affermativo si colloca "nonostante il tempo" e soprattutto "al di fuori di esso", creando le condizioni di possibilità per il futuro<sup>182</sup>. Così la critica accade da qualche parte tra il non più e il non ancora, cercando non rassicurazioni ma evidenze del fatto che tutti stiamo lottando per la stessa cosa, e dobbiamo farlo insieme. Nell'urgenza che ci troviamo a vivere, Anna Tsing incoraggia a prendere esempio dal comportamento dei funghi matsutake e dal loro sforzo vitalistico che gli consente di emergere in paesaggi devastati: come loro anche noi possiamo e dobbiamo imparare a vivere in collaborazione gli uni con gli altri in queste macerie che ormai sono diventate una dimora collettiva<sup>183</sup>. E tuttavia, quello che questa tesi si è imposto di fare adottando tale approccio affermativo, è proprio sostenere diversamente che quello in cui viviamo non è un pianeta infetto, non è fatto di macerie ma è composto da un insieme di specie umane, non umane, vegetali, minerali che facendo parte dello stesso humus possono ritrovare un equilibrio. Quello che questa tesi si è presa il compito di dimostrare è che agire, essere respons-abili, improntare la nostra vita sulla speranza di un mondo migliore è necessario, è appagante e soprattutto non è un gesto disinteressato, quanto piuttosto un gesto politico, più precisamente è un gesto di cura, intesa come "quella abilità, individuale e collettiva, di porre le condizioni politiche, sociali, materiali ed emotive affinché la maggior parte delle persone e creature viventi del pianeta possa prosperare insieme al pianeta stesso"<sup>184</sup>. Fare critica affermativa non significa solamente smontare un frame filosofico pessimistico, non significa vedere solo il lato positivo, non significa avere la capacità di non soccombere alla negatività ma significa nel pratico coltivare la speranza, l'ottimismo, attuare dei gesti di cura nei confronti degli altri, dell'altro-da-noi, del pianeta. Con le parole di Rosi Braidotti:

“Il fatto che ci siamo dentro insieme si traduce in una rinnovata rivendicazione di comunità e appartenenza da parte di soggetti singoli che hanno preso le distanze critiche

---

<sup>182</sup> Adrienne Rich, *Arts of the Possible*, W.W Norton & Co., 2001, p. 159 cit. in Rosi Braidotti, *On Putting the Active Back into Activism*, p. 46.

<sup>183</sup> Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, 2015, p. 4 cit. in Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, p. 61.

<sup>184</sup> The Care Collective, *Manifesto della cura. Per una politica dell'interdipendenza*, ed. it. a cura di Moise Marie e Gaia Benzi, Alegre Editore, 2021, p. 21. La politica della cura è centrale nell'ambito della crisi climatica, argomenta Naomi Klein, poiché di fronte ad eventi così estremi diventa importante fortificare il sistema di cura (sanità, servizi sociali, istruzione) sia nei confronti delle persone che del pianeta. Si veda Naomi Klein, *This changes everything: Capitalism VS the Climate*, Alfred A. Knopf Canada, 2014.

dall'individualismo. Lungi dal cadere nel relativismo morale, ciò si traduce in una proliferazione di rivendicazioni micro-universaliste localmente situate.”<sup>185</sup>

La moralità collaborativa passa dunque per un sentimento di vicinanza, per il riconoscimento di uno stato di interdipendenza e infine per la disponibilità di quella che chiameremo “speranza trasformativa”. Gli esempi che vengono citati in questa tesi come visualizzazione positiva del nostro mondo rientrano in quel tentativo ottimistico che alimenta la critica affermativa (“il mondo sarà Solar o non sarà”<sup>186</sup>) perché si focalizzano sull'aumentare le alternative di cui già disponiamo nel presente e che possiamo casomai immaginare nel futuro. Partire dall'esistente significa non solo avere un'ottica pragmatica, ma configurare la propria pratica come qualcosa di trasformativo ed è proprio la fede in questa trasformazione che attua una militanza gioiosa: un sentimento, la gioia, grazie alla quale possiamo muoverci, sentire che abbiamo il potere di cambiare e che, insieme ad altre e altri, stiamo cambiando<sup>187</sup>. Globaïa, Climate Visuals e il progetto Solarpunk non vogliono fare tabula rasa del nostro passato ma rispondono ad un'esigenza reale di maggiore speranza e tentano di dirci che tutti, fortunatamente, siamo responsabili del nostro futuro nella misura in cui ce ne prendiamo cura.

---

<sup>185</sup> Rosi Braidotti, *On Putting the Active Back into Activism*, New Formations, 2009, p. 48 (mia traduzione).

<sup>186</sup> Solarpunk Manifesto <https://www.re-des.org/es/a-solarpunk-manifesto/> (consultato il 10/12/2023)

<sup>187</sup> Silvia Federici, *Sulla militanza gioiosa*, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/sulla-militanza-gioiosa> (ed or. *On Joyful Militancy in Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*, PM Press, 2020)

## CAPITOLO 3

### 3.1 Tattiche e processi dell'attivismo

Al termine del percorso proposto da questa tesi che ha come guida l'approccio affermativo, è opportuno studiare l'apice di quello che questo approccio incarna, ovvero la manifestazione attiva. Le proteste, un fenomeno sociale, politico ed economico figlie di un determinato contesto, sono l'ultimo atto di questo percorso che vuole proporre una visione ottimistica e propositiva con cui affrontare il presente. La protesta è in quest'ottica l'attualizzazione di quella speranza trasformativa che abbiamo citato al capitolo 2, animata da un sentimento come la gioia che fa di questa militanza una vera e propria speranza di cambiamento. In questo senso, le manifestazioni che verranno analizzate sono tutte non-violente (carattere specifico del movimento ambientalista, come vedremo) e soprattutto mediatizzate. L'analisi percorrerà in primo luogo le tattiche e gli strumenti mediali impiegati nel corso della manifestazione e dal gruppo specifico preso in analisi. È necessario anche considerare la protesta come fenomeno in sé, dato che negli ultimi anni il numero delle rivolte di massa è aumentato esponenzialmente, tanto da poter parlare di un vero fenomeno globale. Proprio a tal proposito, Mirzoeff sostiene che questo tipo di manifestazioni possono essere identificate e suddivise a seconda di come appaiono nelle loro configurazioni spaziali in cinetica, che ha a che fare con una presenza fisica, e potenziale, che emerge invece tramite varie forme di mediatizzazione. Queste ultime forme sono da identificare con tutti quei prodotti visuali (fotografie, video, oggetti tridimensionali, riprese di tutti i tipi fatte col telefono) con cui i manifestanti si rappresentano<sup>188</sup>. Questa distinzione è particolarmente rilevante, osserva Previtali, nel caso dell'attivismo ambientalista perché sottolinea il fatto che, nell'ecosistema visuale contemporaneo, azioni e immagini sono entrambe necessarie per mantenere l'attenzione sul problema del cambiamento climatico. Nel caso dei gruppi e dei movimenti che analizzeremo in seguito, a cui possiamo affiancare esempi come il movimento *No-Tav*, *Occupy*, *Non Una di Meno*, *Black Lives Matter* si tratta proprio di ridefinire cosa può essere considerato politico, di rifondare un senso di partecipazione e appartenenza per poter articolare collettivamente un futuro diverso. Proprio in questo senso, tracciando la differenza fra rivoluzioni e rivolte, Previtali ricorda i principi definiti da Albert Camus per cui esse si costituiscono come un gesto radicalmente negativo, ma alla cui radice sta

---

<sup>188</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, p. 34.

un principio di attività sovrabbondante e di energia, nato dalla perdita della pazienza dell'individuo che decide di perseguire attivamente quel "bene di cui diventa improvvisamente conscio/consapevole"<sup>189</sup>. Il moto di rivolta nasce dunque e si configura esso stesso come una presa di coscienza; come tale impone all'individuo l'abbandono di ogni egoismo perché l'uomo in rivolta avverte di agire in nome di un valore che sente di avere in comune con tutti gli uomini. Nell'atto pratico della rivolta poi i gesti di occupare lo stesso spazio, esserci insieme, chiedere le stesse cose producono una connessione emotiva con gli altri, in un'alleanza che è sì temporanea (come la manifestazione stessa) ma proprio per questo motivo il singolo si ritrova più facilmente nella moltitudine e con essa costituisce la sua soggettività politica. Per questo motivo, sostiene Camus, nella rivolta l'uomo non chiede quello che non ha ma difende ciò che egli stesso è<sup>190</sup>. Questo principio di parallelismo tra la propria identità e la propria rivendicazione è ciò che anima la rappresentazione come intesa nell'attivismo visuale, cioè la volontà di vedersi ed essere visti come soggetti politici. Questo tratto è, come abbiamo avuto modo di vedere, il tratto principale di quei moti che abbiamo riportato nel bacino dell'attivismo visuale, il cui carattere si specifica sempre di più nella portata performativa dell'azione ma anche nel tipo di battaglia che si vuole combattere: la visualità infatti, non è un complesso di immagini, ma un processo attraverso il quale alcune persone rivendicano l'autorità di determinare ciò che può essere o non essere visto, letteralmente o metaforicamente, nelle operazioni di potere. Contro questa autorità, le azioni di controvisualizzazione rivendicano l'autonomia: vedere e guardare non sono processi percettivi ma rivendicazioni di relazioni con ciò che è culturalmente e politicamente visibile e dicibile<sup>191</sup>. La tattica che ha come strumento la cultura visuale prevede pertanto: pratiche condivise di un gruppo, di una comunità o di una società attraverso le quali si creano significati a partire dal mondo delle rappresentazioni visuali e dal modo in cui le pratiche dello sguardo sono impegnate in attività simboliche e comunicative<sup>192</sup>. Come abbiamo visto questo è particolarmente calzante per l'attivismo ambientalista che si muove come fenomeno urbano contro lo status quo della teoria del cambiamento climatico in primis per rendere visibile il fenomeno e poi per chiederne la risoluzione. L'appropriazione della cultura visuale da parte dei manifestanti è stata esplorata dal punto di vista estetico e a

---

<sup>189</sup> Giuseppe Previtali, *Images for a World to Come. Visual Practices of Ecological Activism*, p. 19

<sup>190</sup> Albert Camus, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, 1999, p. 46 (ed. or. *L'Homme révolté. Essais*, Gallimard, Paris, 1951)

<sup>191</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Clash of Visualization. Counterinsurgency and Climate Change*, p. 1189.

<sup>192</sup> Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 23

livello comunicativo; nel primo caso si è evidenziato il reimpiego di certi simboli o immagini visivamente impattanti, come ad esempio la maschera di Guy Fawkes caratteristica delle proteste Anonymous. A livello comunicativo è stata invece sottolineata la tendenza a combinare, a scopo di protesta, l'uso di questa componente visuale con i global social media, intesi non solo come uno strumento per disseminare informazione ma anche come un meccanismo che permette di comunicare visualmente e di impegnarsi in uno spazio non materiale concepito come complementare allo spazio della piazza, della strada, dei parchi<sup>193</sup>.

Nell'analizzare le tattiche e le strategie dell'attivismo ambientalista dobbiamo ricordare che lo sfruttamento continuo delle risorse del pianeta è un tema che, nonostante sia stato al centro del dibattito scientifico da molto tempo, non è mai entrato all'interno dell'agenda politica fino agli ultimi decenni. Persino i nomi con cui viene definita la nostra era geologica, caratterizzata dalla crisi climatica generata dalle attività antropiche, come Antropocene, Capitalocene, Chtulucene denotano il fatto che l'argomento viene affrontato nei termini delle origini del problema, identificando le trasformazioni che lo hanno determinato, e mancando dell'abilità di aiutarci a immaginare una soluzione o nuovi modi di abitare questo mondo<sup>194</sup>. L'emergenza di forme collettive e radicali di attivismo ecologico rappresenta pertanto un significativo precedente alle proteste contemporanee che si batte contro uno stoicismo e un'indifferenza difficilmente dimostrate verso altre forme di urgenza<sup>195</sup>. Prescindendo dalla storia del movimento ecologista in sé e dall'analisi di ogni forma di azione, il presente capitolo prenderà in considerazione le strategie visuali di cui i gruppi attivisti si servono. La loro tattica, come vedremo, prescinde dall'uso delle immagini come cartelli o da quella di slogan (che pure sono importanti) ma tocca propriamente strategie definite 'distruttive' che abbracciano però un principio costruttivo, in linea con il frame della critica affermativa. Dal punto di vista metodologico sono molte le strategie presenti per indagare l'andamento, la logica e l'azione delle proteste: dal concetto di media come 'practice' secondo la dizione di Nick Couldry<sup>196</sup>, alla distinzione fra azione collettiva e connettiva<sup>197</sup>, fino a quella della performatività della protesta. Ad esempio, l'analisi che Giuseppe Previtali ha fatto della

---

<sup>193</sup> Idem, p. 25.

<sup>194</sup> Giuseppe Previtali, *Images for a World to Come. Visual Practices of Ecological Activism*, p. 22.

<sup>195</sup> Ivi.

<sup>196</sup> Nick Couldry, *Theorising media as a practice*, *Social Semiotics*, 14:2, 2004, pp. 115-132.

<sup>197</sup> W. Lance Bennett & Alexandra Segerberg, *THE LOGIC OF CONNECTIVE ACTION. Digital media and the personalization of contentious politics*, *Information, Communication & Society*, 15:5, 2012, pp. 739-768.

portata visuale dell'attivismo del gruppo Fridays For Future si basa sulla loro produzione di materiale testuale, visuale e verbo-visuale. Concentrandosi prima sulle foto pubblicate sui social e poi sulle iconografie usate durante le manifestazioni, osserva che la maggior parte è costituita da reportage fotografici che offrono evidenza visiva di come i grandi sconvolgimenti che stiamo vivendo impattino su specifiche aree geografiche, contrastando così l'invisibilità cui è relegata la dimensione sistemica del cambiamento climatico<sup>198</sup>. Un'immagine che torna in modo ricorrente durante le manifestazioni è poi quella della Terra, la *Blue Marble* di cui abbiamo ampiamente discusso nel secondo capitolo. Previtali argomenta che questa immagine, rappresentando la Terra da un punto di vista esterno, astratto, come un oggetto 'finito', raffigurabile e misurabile, rafforza l'ideologia su cui si fonda l'attuale sistema socioeconomico e la narrazione tecno-imperialista<sup>199</sup>. Proprio la presenza di questa connotazione ideologica è il motivo per cui la *Blue Marble* torna così insistentemente nell'iconografia dei Fridays for Future; si tratta di un uso che mira a svuotarla di queste implicazioni per restituirla invece a un significato semantico più positivo che richiami, cioè, il desiderio e la possibilità di un nuovo inizio, di un ritorno a una condizione più vivibile. In questo senso, l'immagine funziona da simbolo, da proiezione che dà visibilità alla possibilità di un futuro diverso mentre richiede iniziative politiche che diano forma a quel futuro (fig. 27). Questa immagine



Figura 27: manifestazione di Fridays for Future a Milano (15/03/2019) (fonte: ANSA)

rappresenta, soprattutto per le giovani generazioni di cui il movimento si compone, il

<sup>198</sup> Giuseppe Previtali, *Images for a World to Come. Visual Practices of Ecological Activism*, p. 23.

<sup>199</sup> Ivi. si veda Paolo Missiroli, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano, 2022.

bisogno condiviso di far sentire la propria voce, le proprie istanze ed infine per articolarsi come soggetti politici. Tramite la pratica visuale, conclude Previtali, Fridays for Future reclama la partecipazione in un processo decisionale da cui i giovani sono tradizionalmente esclusi, riarticlando una delle istanze chiave dell'attivismo politico, ossia il diritto all'inclusione nei processi decisionali. In ragione dell'orizzonte temporale implicato nella protesta stessa, le azioni che si fanno adesso non toccano solo noi ma le generazioni a venire<sup>200</sup>. Quando parliamo di attivismo, il pensiero comune ma anche la letteratura accademica, lo concettualizzano come una pratica influenzata e legata a movimenti sociali che trovano la loro massima espressione nella protesta. La protesta come frutto di un'azione prevalentemente non violenta e che consiste nell'interruzione del quotidiano con l'obiettivo di spostare l'attenzione di osservatori ed oppositori contemporaneamente viene vista come unico strumento da parte di movimenti sociali per affermare le proprie esigenze, un 'repertorio di azioni' che richiede agli attivisti impegno costante, sacrificio, e presenza nonché prestanza fisica<sup>201</sup>. È però importante ricordare, ai fini di questa ricerca e in generale, che confondere l'attivismo con atti di protesta contenziosa quali quelli che abbiamo analizzato può essere riduttivo e oscurare le motivazioni, le identità e il comportamento dei singoli attivisti, come è altrettanto importante sottolineare che non tutte le proteste vengono portate avanti da una posizione di aperta rottura ma talvolta con mezzi concilianti, di compromesso e che incontrano l'appeal dei media più mainstream<sup>202</sup>. È importante, in definitiva, sostiene Daniel Conway, non ridurre l'attivismo a modelli politici o all'interno di teorie dei processi sociali ma considerarlo in termini più ampi e olistici, come una combinazione di richieste politiche esplicite e di scelte di vita personali, nell'ottica di creazione di nuove forme di comunità e di valori<sup>203</sup>.

È necessario ricordare concetti come questi poiché la definizione dell'impegno e della natura politica di un'azione non passano per il nostro giudizio personale ma per una serie di tattiche, di azioni, di premesse e conseguenze che portano un gruppo di persone a scegliere di fare attivismo. A questo proposito, possiamo dunque delineare adesso per la metodologia che i concetti di "tattica" e "strategia" finora menzionati si riferiscono alle

---

<sup>200</sup> Idem, p. 24.

<sup>201</sup> Daniel Conway, *Activism. Activist identities beyond social movements*, in *The Routledge Handbook of Social Change*, Routledge, 2022, p. 280.

<sup>202</sup> Virginia Meliàn, *The Environment in Disguise: Insurgency and Digital Media in the Southern Cone*, in Heike Graf (edited by), *The Environment in the Age of the Internet. Activists, Communication and the Digital Landscape*, p. 30.

<sup>203</sup> Daniel Conway, *Activism. Activist identities beyond social movements*, p. 281.

definizioni che ne dà Michel de Certeau: “per strategia intendo il calcolo dei rapporti di forza che diviene impossibile a partire dal momento in cui un soggetto di volontà e potere è isolabile in un “ambiente”. Essa presuppone un luogo che può essere circoscritto come proprio e fungere dunque da base a una gestione dei suoi rapporti con un’esteriorità distinta”<sup>204</sup>. La strategia è cioè quella messa in campo da agenti quali un esercito, un’impresa, una città, un’istituzione che postula un luogo da intendere come spazio proprio, da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce esteriori. La base della costruzione strategica e delle sue istituzioni si fonda sulla condizione preliminare di avere un potere, un potere che consente di articolare uno spazio e delle leggi proprie. In rapporto a ciò la tattica è invece l’azione calcolata che ha come luogo solo quello dell’altro: non può crearsi un suo spazio e deve pertanto giocare su un terreno che le è imposto così come lo organizza una forza estranea<sup>205</sup>. Il termine tattica è perciò quello che meglio descrive l’intenzione degli attivisti, nel momento in cui devono farsi spazio nella visione strategica o nelle strategie di visualizzazione dominanti. Conclude de Certeau: “[la tattica] deve approfittare, grazie a una continua vigilanza, delle falle che le contingenze particolari aprono nel sistema di sorveglianza del potere sovrano, attraverso incursioni e azioni di sorpresa, che le consentono di agire dove uno meno se lo aspetta”<sup>206</sup>.

### 3.2 Politiche ambientaliste e metonimie visuali

Pur non essendo oggetto di questa tesi ricostruire la storia dei movimenti ambientalisti sul territorio e oltre, è utile ai fini della ricerca ricordare alcuni momenti distintivi per le politiche ambientali internazionali che, congiuntamente alla risonanza mediatica di certi avvenimenti, hanno determinato l’urgenza delle rivendicazioni degli attivisti. Come abbiamo già menzionato nel capitolo 1, uno dei primi momenti di attenzione verso l’avanzamento della crisi climatica è stato decretato dalla fondazione della World Meteorological Organization nel 1979 e l’organizzazione della Prima Conferenza internazionale sul clima a Toronto. A seguito di quest’ultima, la creazione dell’apparato dell’IPCC nel 1988 ha garantito non solo una maggiore istituzionalizzazione e burocratizzazione dei problemi legati alla crisi climatica ma, soprattutto, una loro maggiore diffusione a livello mediatico tramite i report rilasciati con cadenza annuale. Al

---

<sup>204</sup> Michel de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 15 (ed. or. *L’invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, 1990).

<sup>205</sup> Idem, p. 73.

<sup>206</sup> Ivi.

primo report dell'IPCC, rilasciato nel 1990, corrisponde anche la creazione del Climate Action Network International, una rete che conta e coordina al momento 1900 organizzazioni in più di 130 paesi<sup>207</sup>. Il primo rapporto dell'IPCC pose le basi nel 1992 per il famoso “Summit della Terra”, conferenza internazionale organizzata dalle Nazioni Unite che portò allo stesso tavolo leader politici, diplomatici, scienziati, rappresentanti dei media e soprattutto delle ONG di 179 paesi con l'obiettivo di stabilire un nuovo piano d'azione sui temi dell'ambiente. La conferenza riconobbe anche che bilanciare le dimensioni sociale, economica e ambientale richiedeva una nuova percezione del modo in cui l'uomo produce, consuma, del modo in cui viviamo, lavoriamo e prendiamo decisioni<sup>208</sup>. In questa sede venne sottoscritta la “Convenzione delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici” (*United Nations Framework Convention on Climate Change - UNFCCC*) con cui i paesi aderenti si dichiaravano disponibili a proteggere il sistema climatico della Terra a favore delle generazioni attuali e di quelle future, in modo da salvaguardare l'accesso alle risorse alimentari, permettere alle specie viventi di adattarsi naturalmente al mutamento climatico, consentire un durevole sviluppo economico<sup>209</sup>. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila la comunità scientifica cominciò ad insistere sull'urgenza dell'intervento al contrasto della crisi climatica. In particolare, nel 2001 il report dell'IPCC dimostrò definitivamente che le cause della crisi climatica erano da riportare evidentemente all'effetto delle attività antropiche, stabilendo così l'entità e l'impatto del cambiamento climatico<sup>210</sup>. Nel 2005 entrò in vigore il protocollo di Kyoto, ratificato durante la COP3 nel 1997, con cui i paesi aderenti riconosciuti come principali responsabili dei livelli di gas serra in atmosfera si impegnavano a ridurre le loro emissioni nel periodo 2008-2012 di almeno il 5% rispetto ai livelli del 1990<sup>211</sup>. Gli anni del 2006 e 2007 videro invece avvenimenti di una portata mediatica importante per le

---

<sup>207</sup> CAN <https://climatenetwork.org/overview/> (consultato il 13/01/2024)

<sup>208</sup> Il vero nome della conferenza era United Nations Conference on Environment and Development (UNCED) e si svolse a Rio de Janeiro tra il 3 e il 14 giugno 1992. Tra i risultati raggiunti si contano la sottoscrizione dell'Agenda 21, della Dichiarazione di Rio su ambiente e sviluppo con i suoi 27 principi, della Dichiarazione dei principi per la gestione sostenibile delle foreste, della Convenzione delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici (United Nations Framework Convention on Climate Change -UNFCCC-) e la Convenzione sulla biodiversità. Si veda <https://www.un.org/en/conferences/environment/rio1992> (consultato il 16/01/2024).

<sup>209</sup> Wolfgang Behringer, *Storia culturale del clima. Dall'era glaciale al riscaldamento globale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 257 (ed. or. *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit zur globalen Erwärmung*, Verlag C. H. Beck oHG, Monaco, 2010).

<sup>210</sup> Julie Doyle, *Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning*, p. 282.

<sup>211</sup> Protocollo di Kyoto, ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la ricerca ambientale) <https://www.isprambiente.gov.it/it/servizi/registro-italiano-emission-trading/aspetti-general/protocollo-di-kyoto>

politiche climatiche che contribuirono in particolare a due fattori: l'identificazione dell'identità visuale del cambiamento climatico e la conseguente radicalizzazione delle istanze ambientaliste. Nel 2006 l'iconica fotografia dell'orso polare pubblicata come copertina sul *Time* nel numero di aprile sotto il minaccioso titolo “Be worried. Be very worried” (fig. 28) sancì la nascita di un'iconografia metonimica del cambiamento climatico. L'immagine, apparsa successivamente sul *Time*, era stata in realtà realizzata in risposta alle notizie diffuse dai media mondiali già a partire dal dicembre 2005 secondo le quali gli orsi polari rischiavano di annegare a causa della riduzione delle piattaforme di ghiaccio indispensabili al loro sostentamento: “with sea ice vanishing, polar bears--prodigious swimmers but not



Figura 28: Copertina del Time Magazine, aprile 2006 (Cover Credit: PHOTO BY ARCTICNET—NCE)

inexhaustible ones--are starting to turn up drowned. According to Larry Schweiger, president of the National Wildlife Federation, there will be no polar ice by 2060<sup>212</sup>. L'immagine dell'orso polare era semanticamente vincente per l'argomento: il formato

<sup>212</sup> Jeffrey Kugler, *Earth at the Tipping Point: Global Warming Heats Up*, Time magazine, April 3, 2006 | Vol. 167, No. 14 <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1176980,00.html>

della fotografia, ‘tagliata stretta’ secondo le norme del fotogiornalismo intorno alla figura dell’animale con poca visibilità dello sfondo, fa sì che sia impossibile dire se ci siano o meno delle piattaforme di ghiaccio circostanti. Di fatto il soggetto non dice nulla sull’argomento ma facilita un’identificazione antropomorfica con l’animale e la paura dell’acqua ghiacciata circostante<sup>213</sup>. Il discorso sullo scioglimento dei ghiacciai diventerà un argomento dominante soprattutto, come abbiamo visto precedentemente, dopo il report del 2007 dell’IPCC in cui si faceva riferimento alla totale sparizione dei ghiacciai entro il 2035. Tale argomentazione era stata però confutata in seguito a una revisione sollecitata dalla comunità scientifica e dichiarata come priva di evidenze che la supportassero. Lo “scivolone” così evidenziato ha conseguentemente corroborato la teoria di quanti negassero la crisi climatica, tant’è che anche l’iconografia dell’orso polare, simbolicamente associata alla verità del cambiamento climatico, fu presa di mira e accusata di falsificazione. Quando nel 2007 andò virale la fotografia pubblicata sul sito della Canadian Ice Service di orsi polari in bilico sulla punta di un ghiacciaio (fig. 29), si urlò subito alla falsificazione: si scoprì che l’immagine era stata originariamente scattata dalla ricercatrice Amanda Byrd durante una spedizione per monitorare i ghiacciai nel Mar Glaciale Artico ad agosto 2004, stagione in cui uno scioglimento come quello in foto era previsto. La fotografia era stata poi fatta circolare da un altro partecipante alla spedizione, Dan Crosbie, senza il consenso di Byrd e con una descrizione inaccurata che ne aveva inevitabilmente compromesso l’interpretazione sul Web. In conclusione, la fotografia era stata significativamente astratta dal suo contesto originario e non

---

<sup>213</sup> Nicholas Mirzoeff, *The Clash of Visualizations*, p. 1190.

costituita di fatti un'evidenza visuale affidabile dell'effetto del riscaldamento globale



Figura 29: Foto scattata da Amanda Byrd nell'agosto 2004 al largo del mare di Beaufort (Fonte: Daily Mail UK, 2007)

sull'habitat degli orsi<sup>214</sup>. La concatenazione di questi eventi rinvigorì il clima di negazionismo nei confronti della crisi climatica e fu una probabile causa dell'aumento delle mobilitazioni degli attivisti ambientalisti e di una radicalizzazione delle proteste. Ne è un esempio il già citato bike block ad opera di Labofii che si tenne a Copenaghen, che nel 2009 ospitò la COP15. L'immagine dell'orso polare era però ormai diventata una costante della comunicazione visuale del cambiamento climatico: che fosse per confermarlo o screditarlo, l'animale ne era diventato il simbolo, la metonimia finché, in maniera significativa, nel 2015 la International Union for the Conservation of Nature (IUCN) lo inserì nella lista rossa come prima specie in pericolo di estinzione a causa della crisi climatica<sup>215</sup>. In questo senso l'immagine dell'orso polare finisce per incarnare il concetto di crisi climatica, viene normalizzata e ogni volta che viene visualizzata essa funziona come un assemblaggio di parti che collegano e ricostituiscono, nella nostra immaginazione, un singolo ed unico concetto. Secondo Elisabeth Roberts il ritorno ciclico nel nostro immaginario visuale di certe immagini descrive un più generale

---

<sup>214</sup> Michael Ziser and Julie Sze, *Climate Change, Environmental Aesthetics and Global Environmental Justice Cultural Studies*, Discourse, Vol. 29 n. 2/3, spring & fall 2007, pp. 388-389. Sugli effetti della manipolazione di questa fotografia si veda anche l'articolo di The Guardian di Simon Garfield, *Living on thin ice* <https://www.theguardian.com/environment/2007/mar/04/climatechange.activists>. Per inquadrare gli artefatti della cultura visuale è sempre necessaria un'analisi policentrica, dialogica e relazionale, si veda in proposito Ella Shohat and Robert Stam, *Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics*, in Nicholas Mirzoeff (edited by), *The Visual Culture Reader*, Routledge, 1998, pp. 27-52.

<sup>215</sup> Saffron O'Neill, *Defining a visual metonym: A hauntological study of polar bear imagery in climate communication*, *Transaction of the Institute of British Geographers*, 47, 4, 2022, p. 1105.

fenomeno che rimanda al concetto di *hauntology* coniato da Jacques Derrida<sup>216</sup>: le immagini, come i fantasmi, pervadono (o letteralmente infestano, dall'inglese "to haunt") rappresentazione e presentazione, oggetti materiali e immaginazione, visibile e invisibile, reale e virtuale<sup>217</sup>. Il motivo per cui si è si è trattata con un approccio che ne sottolinea la pervasività è che, semioticamente, l'immagine dell'orso polare è diventata un simbolo e il suo significato non corrisponde più a ciò che è rappresentato ma a ciò che, invece, è costruito culturalmente. Nello studio della semiotica per capire come un segno acquisisca un significato si può procedere in due modi: se una forma somiglia a ciò che rappresenta, allora ci troviamo davanti ad un'icona (ad esempio come la fotografia di un orso polare aggrappato ad una lastra di ghiaccio raffigura la minaccia dello scioglimento dei ghiacciai). Al contrario, quando non c'è una relazione diretta tra il segno e il significato ci troviamo di fronte a un simbolo, il cui significato non è immediatamente evidente ma piuttosto deve essere appreso culturalmente (ad esempio, come spiega Saffron O'Neill, la fotografia ravvicinata di un orso polare che fa l'occhiolino allude allo scetticismo nei confronti della crisi climatica<sup>218</sup>). Per questo tipo di immagini O'Neill ha costruito il neologismo "metonimia visuale" dove con metonimia si intende quella figura retorica che, similmente alla sineddoche, consiste nel trasferimento di significato da una parola a un'altra in base a una relazione di contiguità spaziale, temporale o causale<sup>219</sup>. Le immagini degli orsi polari sono diventate una metonimia visuale in quanto concettualmente capaci di agire da sole come dispositivo di segnalazione che rappresenta un impegno (o una critica) della scienza o della politica climatica. Esempio in questo senso il video rilasciato dal National Geographic nel 2017 in cui alle immagini di un orso polare visibilmente emaciato viene associata la caption "this is what climate change looks like" (fig. 30) in un'assimilazione completa dei due concetti<sup>220</sup>. Una metonimia visuale si

---

<sup>216</sup> Si veda Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, 1993 (ed. italiana *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina editore, 1994)

<sup>217</sup> Elisabeth Roberts, *Geography and the visual image: a hauntological approach*, *Progress in Human Geography*, 37(3), p. 387.

<sup>218</sup> Saffron O'Neill, *Defining a visual metonym: A hauntological study of polar bear imagery in climate communication*, p. 1105.

<sup>219</sup> Metonimia in Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/metonimia/>

<sup>220</sup> Il video fu pubblicato sul canale ufficiale Youtube di National Geographic (<https://www.youtube.com/watch?v=JhaVNJb3ag>). Il video apparteneva originariamente al fotografo Paul Nicklen che, insieme a Cristina Mittermeier, si erano recati nelle Isole Somerset con il gruppo Sea Legacy per documentare gli effetti della crisi climatica. National Geographic lo ripubblicò aggiungendo i sottotitoli e il video andò virale, realizzando quasi 2,5 bilioni di visualizzazioni. Il video ricevette però anche diverse critiche soprattutto da parte dei negazionisti che replicavano fosse impossibile instaurare un collegamento diretto fra le condizioni dell'orso e il cambiamento climatico. Nel 2018 National Geographic pubblicò una nota di scuse affermando di essersi spinti troppo lontano nell'aver stabilito una connessione fra le due cose. Saffron O'Neill, *Defining a visual metonym: A hauntological study of polar*

definisce quindi come una scorciatoia (usata all'interno di una particolare cultura) che va oltre il contenuto denotativo immediatamente rappresentato per collegarsi direttamente a



un insieme di idee nello spazio reale o concettuale<sup>221</sup>.

*Figura 30: Frame dal video di National Geographic « Heart-Wrenching Video: Starving Polar Bear on Iceless Land | National Geographic » pubblicato sul canale Youtube in data 11 dicembre 2017.*

Questo spiega ulteriormente l'uso delle immagini e di specifiche immagini durante le proteste: come nel caso studio citato in precedenza, quello di Fridays for Future analizzato da Previtali, l'immagine della Terra in quel contesto funziona come una metonimia visuale, che si inserisce in una serie di associazioni le quali portano a identificare l'immagine della Terra con quella di un futuro più positivo o di un mondo più puro.

### 3.3 L'Ultima Generazione

Nel 2018 in Inghilterra si forma l'organizzazione internazionale Extinction Rebellion (XR), un movimento politicamente apartitico che tramite l'azione non violenta e la disobbedienza civile mira a convincere i governi a intervenire sulla crisi climatica. XR è un'organizzazione decentrata e autonoma, nel senso che pianifica i propri interventi anche in piccoli gruppi di attivisti senza il bisogno del permesso di un'autorità centrale, a patto che l'azione rientri nei principi e nei valori condivisi. Essenzialmente le richieste per cui XR si batte sono tre:

---

*bear imagery in climate communication*, p. 1112. si veda Cristina Mittermeier, *Starving-polar-bear photographer recalls what went wrong* <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-through-the-lens-starving-polar-bear-photo> (consultato il 28/01/2024)

<sup>221</sup> Saffron O'Neill, *Defining a visual metonym: A hauntological study of polar bear imagery in climate communication*, p. 1106.

1. ‘Tell the truth’<sup>222</sup>: il movimento rivendica verità e trasparenza da parte dei governi sulla situazione della crisi ecologica e climatica e sulla sua gravità. Senza una guida, cittadini e istituzioni si ritrovano persi e smarriti nella lotta contro il cambiamento climatico che pone ognuno di noi in una posizione pericolosa. Il primo passo è perciò riconoscere l’emergenza, già ufficialmente confermata anche dalla comunità scientifica: il rapporto speciale dell’IPCC pubblicato nel 2018 avverte che nella situazione attuale l’aumento globale delle temperature sarà fino a 1,5°, soglia oltre la quale l’incidenza di eventi meteorologici estremi diventerà tale da mettere in pericolo la vita dell’uomo sulla Terra.<sup>223</sup>

2. ‘Act Now’: XR pretende un’azione tempestiva da parte dei governi per arginare i danni della crisi in cui siamo immersi. Tra le richieste principali c’è l’abbandono dell’utilizzo dei combustibili fossili e l’adozione di tecnologie low-carbon.

3. ‘Go beyond politics’: la terza richiesta da parte del movimento riguarda una riforma sistemica del potere decisionale, che deve essere restituito ai cittadini in modo che partecipino attivamente alla lotta contro la crisi climatica. Per fare ciò servono delle assemblee cittadine che deliberino a proposito delle iniziative necessarie per sopperire all’immobilità dei governi<sup>224</sup>.

Proprio per questa sua natura decentralizzata e internazionale, il movimento ha permesso e accolto la formazione al suo interno di altre organizzazioni, tra cui si annovera la campagna italiana di Ultima Generazione che, nata all’interno della sezione italiana di XR e parte della rete A22, si avvicina e si ispira maggiormente alle azioni di protesta di Just Stop Oil, movimento al centro dell’attenzione mediatica per le sue azioni di protesta soprattutto all’interno di musei e associazioni culturali<sup>225</sup>. Ultima Generazione è un movimento che tramite l’esercizio della disobbedienza civile non violenta chiede una risoluzione della crisi climatica in atto. In particolare, le due campagne fino ad ora portate

---

<sup>222</sup> XR FUNDAMENTALS: TELL THE TRUTH by Alison Lowe, 2020 <https://rebellion.global/it/blog/2020/12/11/tell-the-truth/>

<sup>223</sup> IPCC Special Report: Global Warming of 1,5° <https://www.ipcc.ch/sr15/> (consultato il 17/01/2024)

<sup>224</sup> Sul sito di XR è presente un blog post che riporta indicazioni e modalità della formazione di assemblee cittadine secondo il principio della democrazia partecipativa, inclusa una vera e propria guida alle People’s Assemblies, parte dell’organizzazione, della crescita e del processo di decisione di XR. Nel blog post vengono anche indicati i paesi che già adottano la forma delle assemblee cittadine (Polonia, Irlanda, etc). Si veda <https://rebellion.global/it/blog/2021/01/05/citizens-assembly-climate-change/> (consultato il 28/01/2024)

<sup>225</sup> L’azione che lanciò il movimento Just Stop Oil al centro del turbine mediatico fu il lancio di una zuppa in scatola contro la tela *I girasoli* di Vincent Van Gogh esposta alla National Gallery di Londra nel 2022 <https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/14/just-stop-oil-activists-throw-soup-at-van-goghs-sunflowers>

avanti dal movimento sono ‘Non paghiamo il fossile’ e ‘Fondo riparazione’: da entrambi i nomi si evince in prima istanza che la radice del collasso climatico è evidenziata dal movimento come intrinseca al sistema capitalistico, che ricorre a qualunque mezzo in nome del profitto economico. La richiesta di entrambe le campagne è infatti di natura ecologica, quanto sociale<sup>226</sup> ed economica più in generale e si rivolge in particolare al governo italiano a cui chiede lo stop ai sussidi pubblici a tutti i combustibili fossili da una parte e la creazione di un Fondo Riparazione in seguito alle alluvioni che hanno colpito il centro Italia in particolare. La campagna ‘Non paghiamo il fossile’

“Si propone l’obiettivo di unire le forze con ogni realtà che riconosca l’immoralità e il danno consapevole perpetrato dalla politica italiana attraverso l’uso dei fondi provenienti da tasse e contributi della cittadinanza per finanziare l’estrazione e l’abuso dei combustibili fossili, in violazione degli accordi sottoscritti nel 2015 alla Conferenza delle parti di Parigi”<sup>227</sup>

La campagna tenta dunque di spostare lo sguardo su un aspetto fondante del problema ecologico ma che spesso non viene ad esso collegato, come l’attività del finanziamento pubblico: l’Italia, ricorda Ultima Generazione, si trova al sesto posto nella classifica mondiale dei Paesi maggiori investitori in carbone, gas e petrolio e secondo i dati di Legambiente in Italia tra il 2019 e il 2021, su un totale di 3,2 miliardi di dollari per il finanziamento dell’energia, quasi il 90% è andato ai combustibili fossili e solo il 3,5% all’energia pulita<sup>228</sup>. Per denunciare tutto questo Ultima Generazione fa uso di manifestazioni non violente che si articolano in varie direzioni: dal blocco stradale, agli incollaggi sui monumenti, fino agli imbrattamenti di questi ultimi con vernice lavabile. Nel paragrafo successivo andremo ad evidenziare la tattica visuale delle azioni, soprattutto quelle che colpiscono i monumenti nello spazio pubblico delle varie città di Italia. Per le azioni finora riportate sulla Fontana di Trevi a Roma, sul dito di Cattelan in

---

<sup>226</sup> La definizione di ambiente e società è vista ormai come integrata all’interno degli studi di sociologia tanto che è adesso corretto usare anche l’espressione ‘ecosociale’. Si veda Fabian Holt, *The Geo-Ecological Turn in Sociology and its Implications for the Sociology of the Arts*, Cultural Sociology, volume 16, n. 4, 2014, pp. 486-502.

<sup>227</sup> ‘Non paghiamo il fossile’ comunicato stampa 30/01/2023 <https://ultima-generazione.com/comunicati/2023/01/30/non-paghiamo-il-fossile/#articolo>

<sup>228</sup> Comunicato stampa, Legambiente, 2022 <https://www.legambiente.it/comunicati-stampa/litalia-e-il-sesto-piu-grande-finanziatore-di-combustibili-fossili-al-mondo/>. L’articolo cita il report pubblicato da OilChange International con la collaborazione di Friends of the Earth sulla necessità di interrompere l’abuso dei combustibili fossili dal titolo *At a Crossroads: assesing G20 and MDB International Energy Finance Ahead of Stop Funding Fossil Fuels Pledge Deadline* <https://priceofoil.org/2022/11/01/g20-at-a-crossroads/> (consultato il 17/01/2024)

Piazza Affari a Milano e sulle facciate di Palazzo Vecchio a Firenze, oltre che sulla sede del Senato della Repubblica, gli attivisti si sono guadagnati l'etichetta di ecovandali o ecoterroristi, determinando una forte polarizzazione dell'opinione pubblica e severi provvedimenti legali da parte del governo.

### 3.4 Processo per costruzione: iconoclastia contemporanea

Gli attivisti di Ultima Generazione sono stati definiti a più riprese “vandali” e accusati di danneggiare il patrimonio culturale che l'Italia (o forse il suo ministro del turismo) tanto vanta come uno dei più unici al mondo. Tanto si è detto a proposito della presenza di moltissimi beni considerati patrimonio dell'Unesco, una specie di pedigree che galvanizza anche coloro che alla storia dell'arte e ai suoi prodotti non si sono mai del tutto interessati. Il motivo per cui l'attacco ai monumenti fa così rabbia è da cercare in una facile quanto viscerale identificazione del valore del patrimonio con quello del suo popolo, quasi a dimenticarsi che molte delle eredità (soprattutto archeologiche) di cui l'Italia è ricca sono frutto di politiche coloniali, domini e imposizioni culturali tra le più diverse. Il concetto di patrimonio si è innestato storicamente come uno degli strumenti più efficaci di costruzione degli Stati-nazione europei e l'istituzionalizzazione delle sue pratiche è stato elemento costitutivo, assieme a quello linguistico e territoriale, dell'ethnos nazionale<sup>229</sup>. In Italia, in particolare le operazioni di ricostruzione delle macerie sarebbero divenute un fattore fondamentale per l'allargamento di una nuova sensibilità nei confronti del patrimonio culturale: i famosi “angeli del fango” che nel 1966 aiutarono a Firenze a recuperare opere di tutti i tipi travolte dalla piena dell'Arno dimostrarono come il patrimonio fosse ormai percepito come valore collettivo, appartenente non a una sola comunità locale o nazionale ma, appunto, patrimonio dell'umanità<sup>230</sup>. Tornando alla strategia di Ultima Generazione, dal momento in cui il movimento ha cominciato a prendere di mira i monumenti la sua tattica è stata immediatamente semplificata e ridotta: la “monumentalità” nel senso della ipervisibilità garantita dallo statuto artistico, storico, culturale degli oggetti in questione garantiva una maggiore risonanza mediatica. Giornalisti e storici dell'arte hanno accusato gli attivisti di cercare visibilità, in un meccanismo basato essenzialmente sull'assunto che “l'importante è che se ne parli”. Questo ha scatenato una violenza inaudita nei confronti degli attivisti i

---

<sup>229</sup> Maria Pia Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio*, Castelveccchi, 2021, p. 20.

<sup>230</sup> Idem, p. 22.

quali non hanno mai danneggiato i monumenti, stando attenti a imbrattarli con vernice lavabile o a gettare nell'acqua carbone vegetale immediatamente solubile. Nonostante ciò, gli attivisti sono stati accusati di atti vandalici, di essere terroristi e violenti; sono stati accusati di essere degli ignoranti e di non capire la portata delle proprie azioni. Gli è stato rimproverato di non fare vero attivismo e che l'oggetto dei propri attacchi non fosse spesso pertinente all'argomento della lotta climatica tanto quanto lo sarebbero le sedi delle multinazionali, le fabbriche, gli allevamenti intensivi. Nei confronti di quella che sembra essere considerata un'opera di vandalismo o potremmo anche dire di iconoclastia contemporanea, è bene chiarire brevemente entrambi i concetti con il fine di dimostrare che gli attivisti di Ultima Generazione non sono né vandali né nemici del patrimonio culturale ma invece si trovano a compiere un'azione radicale tramite gli unici mezzi che ritengono di avere a disposizione. Il concetto di vandalismo in particolare si riferisce a una tendenza a distruggere o danneggiare in base a una smania senza motivazioni, spesso alimentata solamente da insensibilità e ignoranza facendo uso di una violenza esagerata. Nel suo saggio sulle origini dell'iconoclastia e del vandalismo, inteso in maniera contemporanea a partire dalla Rivoluzione Francese, Dario Gamboni sottolinea innanzitutto la premessa per la quale le opere d'arte sono raramente pensate per essere distrutte o degradate e ne consegue che gli attacchi in generale rappresentano una rottura della loro modalità comunicativa e un distacco dal normale atteggiamento dimostrato nei loro confronti<sup>231</sup>. Entrambi i termini, iconoclastia e vandalismo, hanno conosciuto una progressiva modificazione semantica dei loro significati. Seppur usati in maniera interscambiabile in un primo momento per fare riferimento ad una generica distruzione di immagini, già etimologicamente il termine vandalismo nasce con un riferimento ad una condotta "barbara", cioè propria della popolazione dei Vandali. Durante l'ondata della Rivoluzione Francese nel 1789, il termine fu usato per la prima volta per definire il tipo di violenza perpetuata dai rivoluzionari a danno di chiese e monumenti come una violenza cieca, propria cioè di persone incivili, e più specificamente nel senso di "estrane" alla civiltà che stavano danneggiando nei suoi usi e costumi. Vediamo così che al concetto di vandalismo venne ulteriormente assimilato anche quello particolarmente significativo, dopo aver mostrato l'aumento della consapevolezza riguardo i fenomeni climatici, di ignoranza: i vandali sono spesso chiamati 'barbari', cioè ignoranti, incapaci di concepire l'importanza di quello che attaccano e colpevoli perciò di agire alla cieca, senza un'idea,

---

<sup>231</sup> Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, Londra, 1997, p. 11.

senza un piano, ma guidati solamente da un istinto violento. La più grande differenza tra vandalismo e iconoclastia si riduce, allora, a questo: l'iconoclasta distrugge le immagini perché non si rispecchia in quello che rappresentano e in un assalto che può a tutti gli effetti definirsi politico, e senz'altro lo è in particolare se si osservano i fenomeni contemporanei, dominante ma non certo quello universale. L'iconoclastia, associata in prima istanza alla distruzione di simboli religiosi, appare in questo senso una lotta, legittima o meno, per la propria identità e ha un valore di resistenza. Il vandalismo, al contrario, rappresenta il prototipo dell'azione gratuita: comprende un range di azioni che si è evoluto dalla distruzione di opere d'arte fino a quella di un qualsiasi oggetto e si differenzia dall'iconoclastia proprio per la mancanza di una ragione, di un motivo, di un'intenzione forte a motivazione dell'atto in sé. Eppure ci sono stati momenti in cui i due termini sono stati usati in modo interscambiabile per indicare la generica distruzione delle immagini, mentre adesso come ci fa notare Gamboni, dove le parole 'iconoclastia' e 'iconoclasta' risultano compatibili con la neutralità e anzi possono attirare anche una certa forma di approvazione, 'vandalismo' e 'vandalo' sono sempre stigmatizzanti e implicano cecità, ignoranza, stupidità, bassezza e mancanza di gusto<sup>232</sup>. Capiamo così che il titolo di vandali si attribuisce a coloro che non capiscono le proprie azioni e le compiono in nome di un istinto violento che va al di là di ogni raziocinio. Vandali o, meglio, ecovandali, il nome con cui vengono definiti gli attivisti di Ultima Generazione anche dal governo italiano, che così li ha additati nell'ultimo DDL convertito poi in legge dal ministro Gennaro Sangiuliano in data 18 gennaio 2024<sup>233</sup>. Se andiamo però ad analizzare le azioni di Ultima Generazione possiamo trarre due conclusioni fondamentali: differentemente dalle operazioni che potremmo definire iconoclaste di Black Lives Matter, cui abbiamo fatto cenno nel capitolo 1, gli attacchi degli ecoattivisti non sono nei confronti del significato semantico del monumento, la statua in sé non viene personificata

---

<sup>232</sup> Idem, p. 18.

<sup>233</sup> ANSA, Sì alla legge contro le ecoproteste, è carcere fino a 5 anni [https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2024/01/18/ok-definitivo-della-camera-il-testo-contro-le-ecoproteste-diventa-legge\\_aa4d73f8-78e3-4bdf-941b-c62fdb24297c.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2024/01/18/ok-definitivo-della-camera-il-testo-contro-le-ecoproteste-diventa-legge_aa4d73f8-78e3-4bdf-941b-c62fdb24297c.html) (consultato il 20/01/2024)

e non reca implicazioni che fanno riferimento ad un potere costituito. Nelle azioni che hanno visto l'imbrattamento della scultura L.O.V.E di Maurizio Cattelan in Piazza Affari



Figura 31: Attivisti di Ultima Generazione imbrattano la scultura L.O.V.E di Maurizio Cattelan, esposta in Piazza Affari, Milano, davanti alla sede centrale della Borsa (15/01/2023) Fonte: Fanpage.

a Milano<sup>234</sup> (fig. 31) e la Fontana di Trevi a Roma (fig. 32), rispettivamente a gennaio e aprile del 2023, il coinvolgimento delle opere in questione non era determinato dal proprio significato semantico, quanto da quello visuale, simbolico: per gli attivisti l'immagine conta solo come occasione che permette lo svilupparsi di uno scandalo. Come per gli iconoclasti del gruppo "C" identificati da Bruno Latour nella sua riflessione sul tema<sup>235</sup>, così per gli attivisti di Ultima

---

<sup>234</sup> ANSA, Attivisti di Ultima Generazione imbrattano 'Il Dito' a Milano <https://www.ansa.it/lombardia/notizie/2023/01/15/-attivisti-ultima-generazione-imbrattano-il-dito-a-milano-96cab979-8427-4553-8207-8ca9b1689017.html> (consultato il 20/01/2024)

<sup>235</sup> Nel saggio introduttivo alla mostra *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* con tema l'iconoclastia contemporanea, Bruno Latour identifica varie tipologie di iconoclasti classificandoli in quattro tipi: il gruppo "A" è contro tutte le immagini e vuole distruggerle in quanto costituiscono un ostacolo al raggiungimento delle virtù. Rappresenta dunque la forma dell'iconoclastia "classica", quella che ciò rifiuta formalmente l'immagine. Gli iconoclasti del gruppo "B" sono anch'essi violenti nei confronti delle immagini ma diversamente dal gruppo A non sono per la distruzione totale



\Figura 32: Attivisti di Ultima Generazione manifestano per la loro campagna 'Non paghiamo il fossile' nella Fontana di Trevi, Roma (21/04/2023) Fonte: Ultima Generazione.

Generazione non è l'oggetto a essere conteso; questo è soltanto un terreno il cui fulcro è qualcosa di differente. Questo non significa che gli attivisti non considerano i soggetti e gli spazi dell'arte come veicolo importante del messaggio ambientalista ma che, contrariamente a quello che si può definire un attacco iconoclasta, non agiscono violentemente nei confronti delle immagini e di quello che rappresentano. La differenza notevole fra i due tipi di azioni è da rintracciare nuovamente nel concetto temporalmente e spazialmente esteso di cambiamento climatico: se abbattere la statua di un colonizzatore espone chiaramente la battaglia per la decolonizzazione, quella contro la crisi climatica deve palesarsi non nell'attacco iconoclasta del simbolo ma nell'esposizione della logica che sottende quel simbolo. La scultura di Maurizio Cattelan è infatti uscita illesa dal lancio della vernice che ha colpito il solo basamento, mentre entrambe le azioni che hanno

---

delle immagini, ma per uno spostamento dell'attenzione da idoli meno recenti ad altri più nuovi, vivi e sacri. Il gruppo "C" è definito da Latour a favore del ridimensionamento, della smitizzazione e della distruzione degli idoli e contrariamente ai gruppi "A" e "B" non sono contro le immagini in generale ma combattono solo quelle dei loro oppositori. Del gruppo "D" fanno parte quelle persone che stanno inconsapevolmente distruggendo le immagini e che vengono considerati iconoclasti solo dopo, in maniera retrospettiva: Latour fa l'esempio dei restauratori che, nel prendersi cura delle immagini, ne distruggono la forma originaria per garantirle al futuro. Ultima categoria non propriamente di iconoclasti è quella del gruppo "E", composta da persone che trattano in modo sprezzante ed ironico sia chi distrugge le immagini sia chi le adora. Si autocompiacciono della loro irriverenza e dello scherno che riservano al trattamento delle immagini. Si veda Bruno Latour, *Che cos'è Iconoclash?* in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 287-330.

interessato a Roma la Fontana di Trevi e quella della Barcaccia prevedevano il rilascio nell'acqua di un carbone di origine vegetale, altamente solubile e non dannoso per le superfici. In entrambi i casi si tratta dunque di azioni non violente e in luoghi significativi per il loro valore simbolico. Inoltre sia il famoso Dito di Cattelan che la Fontana di Trevi erano stati già al centro di proteste e azioni performative; nel 2013 gli attivisti di Greenpeace avevano ricoperto la scultura con un guanto verde simbolo della campagna 'The Fashion Duel' per protestare contro gli sprechi dell'industria della moda durante il periodo della Fashion Week di Milano<sup>236</sup> mentre due volte, nel 2007 e nel 2017, l'artista Graziano Cecchini versò un colorante rosso nelle acque della Fontana di Trevi, come gesto ironico di scherno contro il degrado della città<sup>237</sup>. La seconda premessa del nostro discorso riguarda una delle critiche che più spesso vengono mosse agli attivisti: quella di non capire, come si è detto, di essere ignoranti, di non avere un motivo per usare le opere d'arte nella lotta ambientalista. Essenzialmente, quello che viene rimproverato agli attivisti dai non attivisti è che non sanno come fare attivismo, proponendo implicitamente la contrapposizione ideologica tra natura e cultura, dove gli ecoattivisti sono identificati appunto come barbari, quindi incivili e non colti. Eppure, la rapidità con cui queste proteste hanno monopolizzato l'attenzione mediatica sembra confermare una tattica con cui si non mira all'ottenimento del consenso ma all'esposizione di una causa. È il tipo protesta che usa la logica del 'portare una testimonianza' (bearing witness): secondo Della Porta, poiché si oppongono all'idea che il fine giustifica i mezzi, i movimenti sociali contemporanei hanno cercato forme di azione che rispecchiassero il più possibile l'obiettivo da raggiungere. In questo senso, se i media tendono a coprire un argomento in modo superficiale, diventa più importante l'attenzione all'impatto immediato dei simboli che in ultima istanza cerca di facilitare la diffusione del messaggio<sup>238</sup>. La copertura mediatica della crisi climatica è in effetti limitata per cui "if the message is embedded in the activity, then a report of the activity makes people think about the issue as well"<sup>239</sup>. Come abbiamo precedentemente accennato, l'obiettivo di questo genere di attivismo consiste proprio nel disturbo, nella rottura, nel gesto che mira a creare sorpresa e disagio,

---

<sup>236</sup> Corriere, Blitz di Greenpeace in piazza Affari. Guanto verde sul dito di Cattelan [https://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13\\_febbraio\\_23/greenpeace-blitz-guanto-verde-dito-medio-cattelan-piazza-affari-2114166328678.shtml](https://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13_febbraio_23/greenpeace-blitz-guanto-verde-dito-medio-cattelan-piazza-affari-2114166328678.shtml) (consultato il 22/01/2024)

<sup>237</sup> ANSA, Fontana di Trevi colorata di rosso, sempre opera di Cecchini [https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/fontana-di-trevi-colorata-di-rosso-fermato-vandalo\\_b059e02d-2d28-467d-82a6-3dbd52311632.html](https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/fontana-di-trevi-colorata-di-rosso-fermato-vandalo_b059e02d-2d28-467d-82a6-3dbd52311632.html) (consultato il 22/01/2024)

<sup>238</sup> Donatella Della Porta and Mario Diani, *Social Movements: an Introduction*, Blackwell Publishing, 1999, p. 178.

<sup>239</sup> Ivi.

e non in modo casuale né tantomeno immotivato ma secondo una logica che da moltissimo tempo appartiene ai movimenti sociali che operano tramite la disobbedienza civile. Precedente emblematico in tal senso è il movimento delle suffragette, impegnate nell'organizzazione di tattiche che massimizzassero la propria esposizione pubblica. Tra il 1912 e il 1914 il movimento, organizzato nella Women's Social and Political Union fondata nel 1903, si radicalizzò e passò da pacifiche campagne di informazione ad atti di disobbedienza civile e tattiche di guerriglia. Una radicalizzazione che prevedeva in particolare la distruzione della proprietà privata: le donne bruciavano edifici e furono anche tra le prime a fare uso dei pacchi bomba per far esplodere i presidi postali. Come sottolinea Gamboni, ovviamente l'escalation di siffatta violenza non si traduceva nello spargimento di sangue ma mirava a colpire quel bene che, secondo le Suffragette, i responsabili al governo mettevano davanti alla vita umana: la proprietà privata<sup>240</sup>. L'arte in questo senso si prestava bene ad incarnare "l'idolo della proprietà" per il suo alto valore finanziario (che ne svela anche lo stato di mercificazione a cui erano ridotte le opere) e ne rifletteva anche la sua natura di attrazione turistica, di feticcio all'interno delle logiche del mercato poiché gli attacchi alle opere determinavano la chiusura di musei e gallerie rendendo l'Inghilterra meno attraente per i turisti e quindi meno performante dal punto di vista economico<sup>241</sup>. Quando nel 1914 Mary Richardson si introdusse nella National Gallery di Londra per squarciare con un coltello la tela della *Venere Rokeby* del pittore spagnolo Diego Velázquez (fig. 33), il gesto intendeva innescare una protesta per l'incarcerazione di Emmeline Pankhurst ma anche, come la stessa Richardson ammise in seguito, per lo sguardo languido e oggettivante cui il corpo della Venere era sottoposto da parte degli uomini che lo ammiravano. Come afferma Gamboni in proposito, nell'attacco alla *Venere* Mary Richardson aveva così esposto la logica capitalistica che soggiace anche al mondo dell'arte e il simbolo di una bellezza fisica che corrispondeva

---

<sup>240</sup> Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, p. 96.

<sup>241</sup> David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993, p. 597 (ed. or. *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1989).

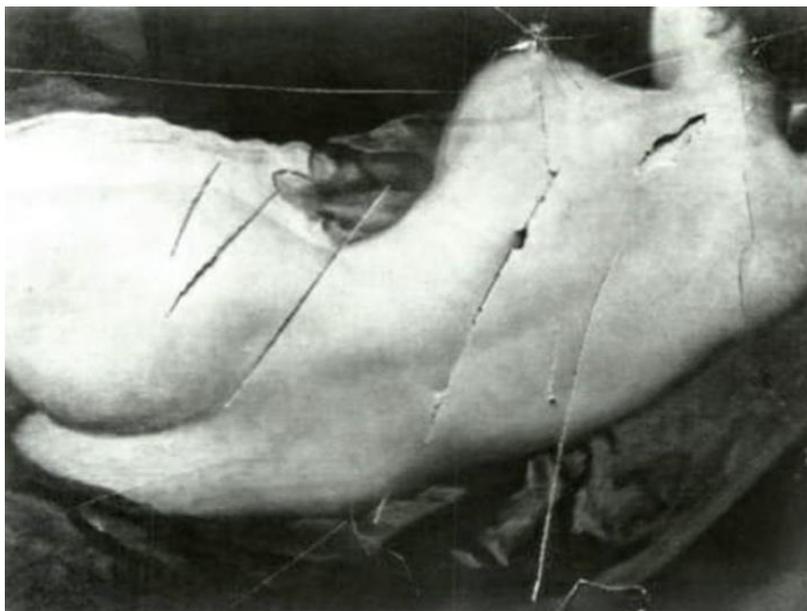


Figura 33: Le condizioni della tela de *La Venere Rokeby* di Diego Velàzquez dopo essere stata sfregiata da Mary Richardson nel 1914.

all'idea di una femminilità passiva vittima di uno sguardo, quello maschile, dissacrante e voluttuoso. Così facendo aveva sostituito la figura della *Venere* con quella di Pankhurst, di una donna cioè dalla bellezza morale, dalla femminilità emancipata e politicamente attiva: “Attacking and mutilating the counter-model allowed her to depreciate it in every respect, as well as to assert symmetrically the superiority of her positive model”<sup>242</sup>. Quello che Richardson sapeva e sperava era che il clamore che avrebbe inevitabilmente suscitato il suo gesto avrebbe potuto esporre ulteriormente l'ipocrisia di una società che valutava maggiormente un quadro di una vita umana:

“L'atto sfrutta la doppia natura del segno: in quanto significato, può ricevere “ferite” destinate a smascherare e forse a vendicare i dolori inflitti alla femminista imprigionata, mentre in quanto significante permette di liquidare i giudizi morali espressi sulla distruzione di ciò che è ‘solo un'immagine’.”<sup>243</sup>

Nella sua riflessione dedicata alle ragioni dell'iconoclastia, David Freedberg chiama la motivazione per un tale gesto “un ampliamento attivistico del desiderio egocentrico di pubblicità”<sup>244</sup> anche se subito dopo, in linea con quanto si stava dicendo, chiarisce che è un gesto che non cerca la fama per chi lo compie, ma per la causa che perora. Esattamente

---

<sup>242</sup> Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, p. 97.

<sup>243</sup> Ivi.

<sup>244</sup> David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, p. 595

con la stessa tattica, dunque, gli attivisti di Ultima Generazione non mirano a educare e a fare sensibilizzazione sulla crisi climatica ma, più semplicemente, ad attirare l'attenzione e la reazione su quello che è un messaggio molto chiaro: siamo al collasso, bisogna agire ora, bisogna che l'emergenza venga riconosciuta. A conferma di ciò, recentemente la *Venere Rikelby* è stata preda di un ulteriore attacco proprio ad opera di Just Stop Oil, il movimento che, come Ultima Generazione, si batte per la fine dei finanziamenti alle industrie fossili. Gli attivisti hanno richiamato il gesto delle suffragette urlando “women didn't get to vote by voting, it is time for deeds and not words, just stop oil”<sup>245</sup>. L'azione non ha danneggiato la tela ma solamente il vetro protettivo, ripetutamente colpito come si vede nel video pubblicato sui canali social dalla stessa Just Stop Oil (fig. 34). Alla base di azioni tanto radicali sta la consapevolezza (confermata dai fatti) che nessuna manifestazione, blocco stradale, assemblea amplifica



Figura 34: Attivisti di Just Stop Oil colpiscono il vetro protettivo della *Venere Rikelby* alla National Gallery di Londra. L'attacco non ha causato danni né alla tela né alla cornice (6/11/2023) Fonte: Fanpage

la voce e il messaggio così quanto il coinvolgimento nelle proteste di qualcosa come il patrimonio culturale che viene considerato importante ma fragile, estraneo alla causa e da tutelare. Lo shock che suscita vedere il patrimonio culturale messo in pericolo è perfettamente legittimo, poiché alimentato da una visione del patrimonio intoccabile ma anche immobile. La paura del danneggiamento è anche amplificata da un atteggiamento che, soprattutto in Italia, ha fatto della conservazione il perno della sua politica culturale,

---

<sup>245</sup> Il video dell'azione, avvenuta il 6 novembre 2023, è stato condiviso sul profilo Instagram di Just Stop Oil. Si veda l'articolo *Just Stop Oil: Activists arrested after Rokeby Venus targeted*, BBC <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-67333047> (consultato il 20/01/2024)

alimentato dalla perpetua retorica dell'arte come sinonimo di bellezza che sembra riporre l'importanza del patrimonio artistico esclusivamente nella sua apparenza estetica. Il patrimonio invece è cosa viva, pulsante, capace di trasmetterci ancora dei messaggi quando attivato e non ridotto a oggetto di contemplazione. L'interesse e la cura<sup>246</sup> del patrimonio sono in realtà anche al centro del gesto attivista, con cui si vuole far emergere cause diverse e invisibili che mettono a repentaglio gli artefatti artistici in maniera molto più significativa. L'arte è da proteggere non dalle azioni di disobbedienza civile, ma dal cambiamento climatico che mette a repentaglio la sua conservazione, tutela e valorizzazione<sup>247</sup>: se le priorità dei governi non cambiano, anche le opere d'arte cesseranno di esistere. La legittimità cui si appellano gli attivisti viene proprio, a detta loro, dall'articolo 9 della Costituzione che si esprime sulla "tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi, anche nell'interesse delle generazioni future" che il governo sta ampiamente se non violando quantomeno ignorando. La disobbedienza civile, dicono, non è nulla in confronto al crimine di cui si macchiano i politici che, finanziando le industrie fossili, non proteggono il patrimonio culturale italiano che si compone di beni tanto culturali quanto paesaggistici. In questo senso, l'uso che gli attivisti stanno facendo del patrimonio è duplice: dimostrano che l'arte è ancora un veicolo di messaggi importanti quando attivata e coinvolta e dimostrano che i musei e le istituzioni artistiche, contrariamente a quanti ne auspicano l'allontanamento, sono luoghi di dialogo, di protesta e di esercizio dei propri diritti. Il museo non è infatti un luogo neutro: non lo è né come spazio di esposizione, in quanto risponde alla responsabilità della narrazione che costruisce<sup>248</sup>, né come ente (pubblico o privato) parte di una rete di relazioni di potere al servizio degli interessi dominanti. Queste relazioni si esplicano soprattutto nel sistema di finanziamenti che le istituzioni culturali recepiscono e che le rendono conniventi e partecipi delle attività delle aziende: per questo musei come per esempio il British Museum sono stati al centro della campagna dell'attivismo ambientalista per l'annovero

---

<sup>246</sup> Le pratiche ambientaliste hanno configurato un nuovo modo di leggere le relazioni socio-ecologiche attraverso un'ottica di cura collettiva. Applicato all'ambito ecologico, il concetto di cura mira a sfidare l'assunto secondo cui gli esseri umani esistono come individui separati dal resto del mondo, delle specie non umane, della natura. Si veda Maddalena Frignito e Miriam Tola (a cura di), *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Orhotes Editrice, Napoli-Salerno, 2021.

<sup>247</sup> Si veda Fabian Holt, *The Geo-Ecological Turn in Sociology and its Implications for the Sociology of the Arts*, *Cultural Sociology*, volume 16, n. 4, 2014, pp. 486-502.

<sup>248</sup> Maria Pia Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio*, p. 172. Sul ruolo funzionale delle narrative espresse nei musei a sostegno dell'ideologia nazionalista e colonialista si veda il concetto di 'exhibitionary complex' definito da Tony Bennett in *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, 1995.

tra i loro sponsor di compagnie di combustibili fossili<sup>249</sup>. Quando nel 2016 l'organizzazione Art Not Oil espose l'influenza della sponsorship di British Petroleum nella maggior parte delle istituzioni museali inglesi (National Portrait Gallery, Royal Opera House, Royal Shakespeare Company e British Museum) questa non si esauriva solamente in uno stanziamento di fondi ma entrava nel processo decisionale e organizzativo curatoriale e, tra le altre cose, si occupava di gestire le proteste contro la BP<sup>250</sup>. Nella prima azione di protesta, il 22 luglio 2022 due attivisti di Ultima Generazione incollano le proprie mani al vetro e alla cornice de *La Primavera* di Sandro Botticelli all'interno della Galleria degli Uffizi di Firenze (fig. 35). Prima di essere rimossi dalle



Figura 35: Attivisti di Ultima Generazione incollano le proprie mani al vetro protettivo di *La Primavera* di Sandro Botticelli alle Gallerie degli Uffizi, Firenze (22/07/2022) Fonte: *La Repubblica*.

guardie di sicurezza del museo, gli attivisti riescono a dire: “Ci stiamo incollando a questo vetro perché in futuro ci siano ancora dei musei. Non ci sarà più arte, non ci sarà più

---

<sup>249</sup> Il British Museum è stato al centro delle proteste del movimento attivista *BP or not BP?* che condannava la connivenza dell'istituzione culturale con la catastrofe climatica causata dall'abuso dei combustibili fossili promosso dal principale sponsor del museo, la British Petroleum. Nel giugno 2023 il British Museum aveva annunciato di voler cessare la collaborazione con la BP salvo poi riconfermarla nel dicembre dello stesso anno per un ambizioso 'masterplan renovation project'. Si veda *The Guardian*, *British Museum's BP sponsorship deal 'astonishingly out of touch'* <https://www.theguardian.com/culture/2023/dec/19/british-museum-bp-sponsorship-deal-astonishingly-out-of-touch> (consultato il 28/01/2024).

<sup>250</sup> Tra le altre cose il report ha evidenziato la sponsorship per mostre al British Museum in collaborazione con i paesi con cui la BP condivide interessi strategici, fra cui Australia, Messico, Egitto. Si veda Paula Serafini, Chris Garrard, *Fossil Fuel Sponsorship and the contested Museum. Agency, Accountability and Arts Activism*, p. 69 in Robert R. Janes and Richard Sandell (edited by), *Museum Activism*, Routledge, 2019.

futuro se continuiamo a investire nella morte delle persone miliardi di euro”<sup>251</sup>. Intrinseco in questa affermazione c’è la considerazione di quello che è alla base perciò di queste azioni, ovvero la connivenza di uomo e ambiente, la loro interdipendenza e l’avviso per cui non possono vivere l’uno senza l’altro. In questo senso, prendere di mira un soggetto come *La Primavera* vuole mettere in risalto visivamente a quale tipo di perdita stiamo andando incontro, sia dal punto di vista materiale (l’opera d’arte iconica) sia dal punto di vista ambientale (la varietà naturale che fa da sfondo ma anche da soggetto nell’opera). Allo stesso modo, pochi mesi prima gli attivisti di Just Stop Oil avevano operato un’azione di controvisualizzazione alla National Gallery di Londra incollando sopra alla tela *The Hay Wain* di John Constable una versione apocalittica dello stesso soggetto. La funzione e l’obiettivo di questa tattica di attivismo è quella di operare una risignificazione dello spazio condiviso e insieme dello spazio di apparizione definito, come abbiamo visto in precedenza, come quello spazio di rottura in cui è possibile offrire una rappresentazione. Durante l’esperienza della rottura le persone reclamano quello spazio per inventare le proprietà del futuro. Le gallerie e i musei, come luogo pubblico e democratico, possono diventare questo spazio, non solo di rappresentazione, ma anche di un altro tipo di apparizione che consiste nella vera e propria possibilità di apparire direttamente. Così certi gesti danno la possibilità a questi spazi di diventare spazi di apparizione che rompono la cornice, eccedono ed estendono il concetto di rappresentazione: “what appears, finally, is a glimpse of the society that is (potentially) to come”<sup>252</sup>. In quest’ultima istanza viene a delinearsi così il processo che abbiamo definito “per costruzione”: nonostante gli atti apparentemente dirompenti, le azioni di Ultima Generazione non hanno danneggiato le opere ma invece hanno posto l’attenzione su un processo, quello della crisi climatica, che sarà la vera causa di distruzione. Nel fare questo hanno costruito uno spazio: uno spazio visuale, di rappresentazione, di comunità, protesta, esercizio dei propri diritti. Con le parole di Mirzoeff:

---

<sup>251</sup> Il video dell’azione è disponibile sui canali social di Ultima Generazione e poi ripreso da testate giornalistiche come Il Corriere della Sera: [https://www.google.com/search?q=ultima+generazione+primavera&rlz=1C1VDKB\\_itIT995IT995&oq=ultima+generazione+prima&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAyGAQyBwgAEAAyGAQyBggBEEUYOTIGCAIQRRg8MgYIAxBFGD3SAQg5MzUyajBqNKgCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&ip=1&vld=cid:26bb7766,vid:q-Ghh\\_EBb2U,st:0](https://www.google.com/search?q=ultima+generazione+primavera&rlz=1C1VDKB_itIT995IT995&oq=ultima+generazione+prima&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAyGAQyBwgAEAAyGAQyBggBEEUYOTIGCAIQRRg8MgYIAxBFGD3SAQg5MzUyajBqNKgCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&ip=1&vld=cid:26bb7766,vid:q-Ghh_EBb2U,st:0) (consultato il 20/01/2024)

<sup>252</sup> Nicholas Mirzoeff, *Devisualize*, in Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umüt Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, p. 12.

“Non si tratta di narcisismo globale, ma di una risposta sintomatica all’esperienza della rottura e della crisi del principio di rappresentazione, dalla politica alla salute mentale e alle possibilità dell’apparenza. Ciò che le persone cercano di creare non sono solo immagini, ma un’immagine giusta della propria situazione.”

In conclusione, questo processo che abbiamo definito ‘per costruzione’ si sostanzia essenzialmente dell’esercizio di una presa di coscienza: sentire che siamo parte del problema che vogliamo risolvere è ciò che determina un movimento, una presa di posizione che inizia dal singolo per allargarsi alla comunità. A fronte di questa presa di coscienza c’è fondamentalmente non la paura, non la rabbia, ma l’ottimismo. Essere ottimisti non è solo coltivare un sentimento positivo ma è anche alla base di una metodologia, quella per cui, come sostiene Preciado, bisogna ‘farsi carico del proprio corpo vivo’. L’ottimismo come metodologia permette di capire che abbiamo la capacità collettiva di prendere coscienza di ciò che succede e, per la prima volta nella storia, di condividere questa esperienza su scala planetaria. Essere ottimisti permette di capire, soprattutto, che il corpo vivo di ognuno di noi è “l’unica tecnologia sociale che può portare a termine il cambiamento”.<sup>253</sup>

### 3.5 Veganismo e identità comunitaria

La tattica dei gruppi ambientalisti si configura, come abbiamo visto fino ad ora, come non violenta e diretta all’informazione e alla trasmissione di un messaggio di urgenza. In questo senso, si tratta di una tattica affermativa poiché mira a istigare consapevolezza, a promuovere la mobilitazione e a propagandare una visione ottimistica soprattutto riguardo a quelle che sono le nostre possibilità, a come cioè possiamo comportarci e agire nel nostro piccolo. Partendo da questo abbiamo definito come l’attivismo introduca una volontà di costruzione comunitaria, nel senso che l’azione mira tanto ad una presa di consapevolezza quanto alla rassicurazione sul fatto che nessuno è solo, tutti siamo responsabili e che possiamo agire insieme. Questo è particolarmente vero nel caso di quei movimenti sociali che si interessano al futuro del pianeta e quindi della sua popolazione, chiedendo di assicurare alle nuove generazioni quanto a quelle attuali la sicurezza di una vita dignitosa. Le azioni del gruppo Anonymous for the Voiceless, pur afferendo ad un argomento per cui il collegamento con la crisi climatica non è immediato, svolgono

---

<sup>253</sup> Paul B. Preciado, *Le ragioni per essere ottimisti*, Internazionale, 2022  
<https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2022/12/07/ottimismo-lotta> (consultato il 28/01/2024)

esattamente la stessa funzione oltre a quella fondamentale di voler abolire la scala di valori per cui alla vita umana viene data più importanza e dignità di quella animale. Anche in questo caso, non è interesse di questa tesi ripercorre le fasi e la storia dell'attivismo vegano ma evidenziare piuttosto come le tattiche visuali di cui il gruppo si serve incidano sulla considerazione generale dell'argomento. Oltre alle implicazioni positive per la salute, una dieta a base vegetale incontrerebbe l'urgenza di promuovere una transizione su larga scala che in ultimo ridurrebbe le emissioni in modo tale da soddisfare i parametri imposti con gli accordi di Parigi<sup>254</sup>. Questo perché la produzione di carne e derivati animali è stata evidenziata come una delle maggiori cause di emissione di gas ad effetto serra per la prima volta nel 2006 (con un report della FAO al tempo prontamente ignorato<sup>255</sup>) e riconfermato piuttosto recentemente con il report dell'IPCC del 2019<sup>256</sup>. L'associazione tra crisi climatica e comportamento alimentare è pertanto da ricondurre non solo all'inquinamento prodotto dagli allevamenti, ma anche all'utilizzo massivo di terra arabile che viene destinata alla sola sussistenza degli animali, determinando deforestazioni e distruzioni di habitat<sup>257</sup> (fig. 36). Ragionando sul solo impatto ambientale, una parte della comunità scientifica sostiene infatti che intraprendere una dieta vegetale sia probabilmente la scelta individuale più importante che ognuno di noi può fare per ridurre le proprie emissioni<sup>258</sup>. Se la critica ha finora considerato l'adozione di un certo comportamento alimentare come una scelta del singolo,

---

<sup>254</sup> Madeline Judge, Julian W. Fernando, Christopher T. Begency, *Dietary behaviour as a form of collective action: a social identity model of vegan activism*, *Appetite* vol. 16, 2022, p. 2.

<sup>255</sup> Henning Steinfeld et al., *Livestock's long shadow: environmental issues and options*, *Food & Agriculture Org.*, Rome, 2006.

<sup>256</sup> Si veda *Climate change and land: An IPCC special report on climate change, desertification, land degradation, sustainable land management, food security, and greenhouse gas fluxes in terrestrial ecosystems* (2019) <https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2019/11/SRCCL-Full-Report-Compiled-191128.pdf> (consultato il 04/02/2024)

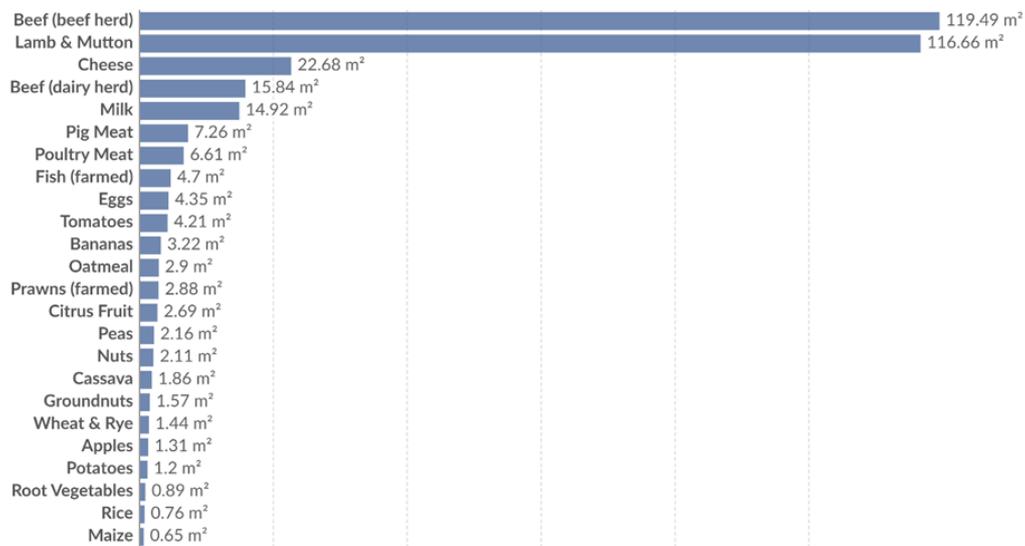
<sup>257</sup> Our World in Data, *If the world adopted a plant-based diet we would reduce global agricultural land use from 4 to 1 billion hectares*, <https://ourworldindata.org/land-use-diets>. Lo studio citato come fonte è Poore, J., & Nemecek, T., *Reducing food's environmental impacts through producers and consumers*. *Science*, 360(6392), 2018, pp. 987-992 in cui si afferma: "In particular, the impacts of animal products can markedly exceed those of vegetable substitutes, to such a degree that meat, aquaculture, eggs, and dairy use ~83% of the world's farmland and contribute 56 to 58% of food's different emissions, despite providing only 37% of our protein and 18% of our calories" (p. 990).

<sup>258</sup> Madeline Judge, Julian W. Fernando, Christopher T. Begency, *Dietary behaviour as a form of collective action: a social identity model of vegan activism*, p. 3.

## Land use of foods per 1000 kilocalories



Land use is measured in meters squared (m<sup>2</sup>) required to produce 1000 kilocalories of a given food product.



Data source: Joseph Poore and Thomas Nemecek (2018). Additional calculations by Our World in Data.

Note: The median year of the studies involved in this research was 2010.

[OurWorldInData.org/environmental-impacts-of-food](https://OurWorldInData.org/environmental-impacts-of-food) | CC BY

*Figura 36: Dati di utilizzo di terra arabile al metro quadro per produrre 1000 chilocalorie di un determinato prodotto alimentare. La maggior parte è destinata all'allevamento del bestiame: il fabbisogno di terra per la produzione di carne e latticini equivale a un'area grande quanto le Americhe, dall'Alaska alla Terra del Fuoco. Come mostra la tabella, il consumo di terra degli allevamenti è così elevato perché per produrre una chilocaloria di carne di manzo o di agnello occorre una quantità di terra 100 volte superiore rispetto alle alternative vegetali.*

recentemente è stata avanzata l'idea che il rifiuto di assumere carne e derivati animali vada visto piuttosto come un fenomeno socio-collettivo determinato non dalle scelte individuali ma da processi sociali e culturali: gli sforzi per ridurre la sovrapproduzione e il consumo eccessivo di animali possono essere così affrontati con un approccio all'azione collettiva.<sup>259</sup> È chiaro infatti che i vegani non adottino il veganismo come una sola dieta alimentare ma come una scelta di vita che successivamente tendono a condividere con gli altri, per incoraggiarli a considerarne i benefici. Questo perché riconoscendo nell'adozione del veganismo un tratto identitario, gli individui che si conformano a questo tipo di etichetta si sentono parte di una comunità con cui condividono uno stile di vita, una filosofia e un insieme di valori che li identifica come affini. È questo che fa dei vegani dei soggetti o anzi una comunità incline all'azione collettiva che promuova questo stile di vita poiché identificano nella loro scelta alimentare una scelta politica<sup>260</sup>. Tale

<sup>259</sup> Ivi.

<sup>260</sup> Chelsea Chuck, Samantha A. Fernandes, Lauri L. Hyers, *Awakening to the politics of food: Politicized diet as a social identity*, *Appetite*, Volume 107, 106, pp. 425-436.

scelta politica, oltre ad essere mossa dalla consapevolezza degli impatti positivi della scelta vegana sulla vita, è anche largamente facilitata da un senso di identificazione con gli animali che spinge gli attivisti a sentirsi loro “alleati” e dunque a manifestare per una loro vita dignitosa<sup>261</sup>. Questo senso di identificazione è importante perché in una società in cui l’industria alimentare della carne è dominante tutto concorre affinché non vi sia associazione tra ciò che dobbiamo comprare e la sua precedente natura viva<sup>262</sup>. Infatti, secondo Francesca Grazioli, è proprio questa mancata identificazione che ci autorizza a trattamenti senza riguardi: più un animale si allontana per sembianze e comportamento da noi, più diventa normale, automatico, ridurlo al rango di oggetto piuttosto che di essere senziente<sup>263</sup>. La scelta di non nutrirsi di animali e dei loro derivati non sposa infatti un solo obiettivo ambientalista ma anche sociale, culturale e soprattutto di diritto: gli animali non umani non devono essere fonte del nostro sostentamento perché non sono oggetti da manipolare ma soggetti senzienti. L’imposizione che la specie umana sta esercitando sugli animali non umani ha tutte le caratteristiche di una violenza, tradotta in uno sfruttamento che riteniamo possibile poiché, in ottica specista, ci crediamo superiori agli animali non umani. L’antispecismo, inteso come un atteggiamento che rifiuta la discriminazione e la prevaricazione di una specie su un’altra, è sia parte di una filosofia di vita, di un’etica comportamentale ma è anche un preciso approccio politico che invita a riconoscere le strutture fondamentali della società e come la sofferenza degli animali non umani si situi al livello più profondo di tali strutture<sup>264</sup>. La società specista che esercita sfruttamento e mercificazione del corpo animale è perfettamente centrata all’interno di una logica capitalistica tant’è che, come afferma Francesca Grazioli, il destino dell’industria della carne è tessuto sull’impianto teorico del capitale e, a sua volta, lo rafforza: creando concentrazioni di potere, garantendo cibo a buon mercato per tenere bassi i salari minimi e quindi i costi del lavoro<sup>265</sup>. Come abbiamo visto in precedenza per la campagna ‘Non paghiamo il fossile’ di Ultima Generazione, anche in quel caso il gruppo attivista si era mobilitato per scoprire un’associazione non scontata ed anzi spesso

---

<sup>261</sup> Questo senso di alleanza e solidarietà con gli animali si basa su una relazione che prevede varianti come l’identificazione e l’empatia in una connessione sociale che ha da sempre garantito la presenza degli animali nella vita umana. Si veda Catherine E. Amiot, Brock Bastian, *Solidarity with Animals: Assessing a Relevant Dimension of Social Identification with Animals*, PlosOne, 12(1), pp. 1-26.

<sup>262</sup> Francesca Grazioli, *Capitalismo carnivoro. Allevamenti intensivi, carni sintetiche e il futuro del mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2022, p 84.

<sup>263</sup> Idem, p. 38.

<sup>264</sup> Si veda in proposito Marco Maurizi, *Antispecismo politico. Scritti sulla liberazione animale*, Ortica Editore, 2022.

<sup>265</sup> Francesca Grazioli, *Capitalismo carnivoro. Allevamenti intensivi, carni sintetiche e il futuro del mondo*, p. 42.

nascosta tra la crisi climatica e il finanziamento pubblico dei singoli stati. Questo è verissimo anche per l'industria della carne, come ci ricorda Francesca Grazioli:

“Non solo al potere di inglobare e influenzare qualche legge in termini di benessere animale, il fiorire delle multinazionali del cibo è dovuto in gran parte proprio alla loro capacità di assorbire così tante risorse pubbliche. E questo è importante saperlo, non tanto per indirizzare i nostri consumi, ma per richiedere un cambiamento politico di rotta più radicale”<sup>266</sup>.

### **3.6 Processo per disvelamento: Anonymous for The Voiceless**

Anonymous for the Voiceless è un progetto fondato nel 2016 a Melbourne, in Australia, da Paul Bashir e Asal Alamdari che si batte per la decostruzione dello specismo e per la liberazione animale. AV richiede il rispetto dei diritti degli animali e di una nuova legislazione che li tuteli: la violenza sistematica che subiscono negli allevamenti li degrada ad oggetti e merci all'interno di una catena di produzione che somiglia a tutti gli effetti a quella delle industrie. In quest'ottica, AV vuole promuovere il veganismo come l'unica scelta etica, culturale e sociale che non nuoce agli animali e ne rispetta l'esistenza a tutti gli effetti. Adottare il veganismo infatti non è solo scegliere di non mangiare animali, ma di rifiutarne lo sfruttamento in tutte le sue derivazioni: dalla loro pelle usata per fare i vestiti, fino al cibo che (come sostiene la maggioranza degli onnivori) non devono essere uccisi per produrre. Il network di AV è internazionale e attua una tattica di “attivismo in strada” poiché predilige un rilascio di informazioni a contatto diretto con gli ascoltatori. La tattica di AV si snoda in due direzioni/azioni tra loro collegate: il cosiddetto ‘cubo della verità’ e la ‘22-day vegan challenge’. La tattica del cubo della verità utilizzata da AV prevede l'occupazione di uno spazio, la sua risignificazione e la disposizione visuale di due media: lo schermo e il corpo. Durante il cubo della verità, che si svolge solitamente nelle piazze più affollate delle città, un numero variabile di attivisti si dispone spalla contro spalla in forma rettangolare: vestiti di nero e con i visi coperti dalle maschere di Guy Fawkes, reggono degli schermi che proiettano immagini delle violenze perpetrate sugli animali all'interno degli allevamenti e delle industrie della carne (fig. 37). Le immagini proiettate fanno parte di progetti documentari e videoinchieste realizzati specialmente in Australia tra il 2012 e il 2014 da

---

<sup>266</sup> Idem, p. 61.

Chris Delforce. *Dominion*<sup>267</sup> e *Thousand Eyes*<sup>268</sup> mostrano l'orrore del macello in allevamenti che sono perfettamente legali secondo la legislazione australiana. Ogni attivista indossa una maschera che nella logica dell'azione serve a silenziarli, a renderli per l'appunto anonimi in virtù dello spostamento dell'attenzione sul corpo animale. Il



1Figura 37: attivista di *Anonymous for The Voiceless* durante il “cubo della verità” in Campo San Bartolomio a Venezia (novembre 2023)

corpo umano si annulla e diventa supporto e veicolo del messaggio antispecista, in cui il corpo animale viene posto come soggetto e non oggetto, svelando la violenza che la nostra specie reitera nei confronti di altre grazie a un silenziamento morale derivante da un distacco emotivo ma anche politico: più un animale non ci somiglia più ci sentiamo autorizzati a disporre del suo corpo e della sua vita. La maschera incoraggia inoltre gli spettatori a fermarsi e a reagire al video spontaneamente senza sentirsi osservati e giudicati, mentre visivamente segnala la forza reazionaria di un cambiamento<sup>269</sup>. In questo tipo particolare di attivismo le immagini sono al centro di tutto: di uno sguardo esterno che si pone come altro sulla sofferenza, di una rappresentazione radicale della violenza, in ultimo di un disvelamento, di un ritratto di realtà che pensiamo di conoscere

---

<sup>267</sup> Il documentario è disponibile sul canale Youtube di *Farm Transparency Project* al link <https://www.youtube.com/watch?v=LORAFJyEsko> (consultato il 09/01/2024)

<sup>268</sup> Il documentario è disponibile sul sito di *Farm Transparency Project* al link <https://www.farmtransparency.org/thousand-eyes.php> (consultato il 09/01/2024)

<sup>269</sup> The Guardian, 'Cube of truth': *Anonymous hit streets with violent footage of animal farming*, 2017 <https://theguardian.com/world/2017/jan/31/cube-of-truth-anonymous-hit-streets-with-violent-footage-of-animal-farming> (consultato il 09/01/2024)

finché non ci viene mostrato in tutta la sua crudezza. La reazione più comune a una pratica violenta così normalizzata non è però mai di indifferenza ma anzi di piena apprensione: realizzare le possibilità di imposizione della specie umana su un'altra quasi inerme ci riempie di angoscia, di apprensione e di rifiuto. Svelare la realtà nella sua componente più cruenta è l'obiettivo degli attivisti di AV, che sperano che lo smascheramento di tale pratica induca un cambio di direzione, di vita, di filosofia. Sperano, da una parte, che lo shock sia così violento da determinare un punto di non ritorno. In questo caso, la domanda implicita sull'opportunità morale di mostrare o meno queste immagini deriva in verità dalla scelta opportunistica di non sapere, di non turbare il nostro equilibrio: non chiederci da dove deriva o cos'era quello che mangiamo ci permette in qualche modo di dichiararci innocenti, di astenerci da una scelta che viene percepita come radicale, estrema e per la quale si teme la marginalizzazione. Se invitare alla scelta del veganismo si pone come l'obiettivo ultimo, gli attivisti di AV sono consapevoli dei dilemmi che questa scelta pone soprattutto dal punto di vista sociale: essere vegani significa infatti essere additati come estremisti e attirare molto astio soprattutto perché, esattamente come fa questo gruppo, i vegani incarnano una scelta di vita alternativa ad una violenza normalizzata, invisibile e percepita come secondaria. Per questo motivo l'ostentazione di tali immagini di violenza è necessaria alla causa, sostengono, per svelare quello che accade veramente e invitare a non esserne partecipi. Spesso, infatti, la sensazione prevaricante di fronte alle immagini di violenza è, come abbiamo visto nel capitolo 2, una soffocante impotenza: rispetto a qualcosa che sembra così esteso, così grande e al di fuori della nostra totale comprensione l'istinto principale è un netto rifiuto. Come sostiene Susan Sontag nella sua riflessione sulle immagini fotografiche della violenza, anche la compassione e l'empatia sono sentimenti che, se non sono tradotti in azione, inaridiscono e allo stesso tempo struggerci nel domandarci cosa possiamo fare, qual è la nostra parte contribuisce a renderci apatici e cinici<sup>270</sup>. La tattica di AV invece risolve benissimo questo impasse presentando una soluzione unica, effettiva e diretta: diventare vegani è l'unico modo per non partecipare allo sfruttamento dei corpi animali. Quando viene posto l'accento sul tema del corpo, il moto di identificazione diventa quasi del tutto immediato o comunque più semplice, ammortizzando quel processo di assuefazione e estetizzazione che accompagna tutte le immagini violente: la rappresentazione del tormento, come sottolinea Sontag, è stata spesso veicolata in termini di 'spettacolo', qualcosa che viene osservato in maniera

---

<sup>270</sup> Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003, p. 88 (ed. or. *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003).

distaccata e quasi neutrale<sup>271</sup>. Questo distacco è certamente determinato dal fatto che la violenza cui stiamo assistendo è veicolata da un medium (nel nostro caso lo schermo) che ci permette di provare un'immaginaria partecipazione al dolore altrui e una compassione che si rivela successivamente anche strumento per un'auto-assoluzione. La rappresentazione della violenza potrebbe per alcuni assumere i termini di una compiaciuta ostentazione mentre, secondo Aaltola, rischia di eternare una morale sbagliata e di esporre questa forma di rappresentazione in una dimensione pubblica che non svanirà più<sup>272</sup>. Se finora infatti abbiamo argomentato la necessaria visualizzazione in termini positivi di eventi catastrofici affinché quel sentimento di impotenza venga sostituito da un moto di ottimismo e di creatività nell'immaginare un mondo diverso, ci troviamo ora di fronte ad una situazione e ad una tattica completamente differenti. Nessuna visualizzazione 'ottimistica, costruttiva, positiva', tutti termini che finora in questa tesi abbiamo usato per additare quell'atteggiamento che porta al cambiamento, può sostituire quella che vediamo. Un'alternativa che ci conforti, che ci dia speranza, ma anche solo una visualizzazione più morbida, più blanda di quello che accade agli animali negli allevamenti non è possibile perché, banalmente, è inimmaginabile. Il focus di questa tattica è completamente diverso: non esiste un modo alternativo di sfruttare gli animali, di oggettivare e mercificare il loro corpo. Queste immagini, ponendoci di fronte alla verità, distruggono ogni altra possibile soluzione ma soprattutto emerge così che la scelta del veganesimo è mossa solo in seconda istanza dall'impatto ambientale degli allevamenti. A quanti propongono l'alternativa di un consumo di carne 'etico' nella convinzione che nei piccoli allevamenti gli animali ricevano un trattamento decoroso, rispettoso della loro individualità e dei loro diritti queste immagini servono per ridimensionare le loro aspettative. L'esposizione della violenza non vuole essere una strategia di controvisualizzazione ma invece di visibilità; quello che queste immagini ci vogliono dire è che non c'è metodo alternativo, non è questione di immaginare, di creare un'altra situazione di sfruttamento 'etico' degli animali. Quello che chiedono questi attivisti non è di immaginare il mondo in maniera diversa per cambiarlo, ma viceversa di partire dalla realtà e cambiarla con la nostra individualità e una scelta personale che si

---

<sup>271</sup> Idem, p. 37.

<sup>272</sup> Elisa Aaltola, *Animal Suffering: Representations and the Act of Looking*, Anthrozoos, volume 27, issue 1, p. 21. Secondo Randy Malamud rappresentare gli animali significa rimuoverli dal loro frame "naturale" per inserirli in quello culturale, mediato dagli strumenti e dallo sguardo degli uomini. Malamud applica poi la logica foucaultiana per cui la visione costituisce uno strumento di potere: in questi termini rendere visibili gli animali significa inserirli in una dinamica di potere in cui la visibilità impedisce loro di vivere autenticamente. Si veda Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture*, The Palgrave MacMillan: Animal Ethics Series, 2012.

configura a tutti gli effetti come politica. Nella tattica di Anonymous dunque c'è tanto un disvelamento della realtà quanto la rassicurazione di entrare a far parte di una comunità che, come abbiamo detto in precedenza, propende per l'attivismo e la presa di posizione. In ultimo la tattica del disvelamento ha come obiettivo quello di formare una comunità consapevole, attiva e contro la violenza.

## CONCLUSIONE

Il concetto di attivismo visuale è stato coniato per quelle mobilitazioni che interessano il corpo, la visibilità, la richiesta di un diritto, il mostrarsi, la rivendicazione di uno spazio. Ma attivismo visuale non significa solo agire-con le immagini ma anche reagire alle immagini, nell'ottica di rifiutare e cambiare una visione che non ci rappresenta più. Applicare questo rifiuto alla visualizzazione dominante del cambiamento climatico significa, soprattutto, non riconoscersi nel ruolo di vittime inermi e considerare viceversa che vale la pena lottare. Nel corso della tesi si è cercato di evidenziare come la consapevolezza degli impatti del cambiamento climatico sia cresciuta nel tempo, lentamente ma inesorabilmente, fino a diventare una fonte di preoccupazione, angoscia e depressione (la cosiddetta ecoansia) che affetta soprattutto la fascia più giovane della popolazione. Allo stesso tempo però questi sentimenti di frustrazione non sono gli unici a destare consapevolezza e a mettere in moto il meccanismo che in ultimo porta alla protesta: motore di questa tesi (nonché della mia etica personale) è stata la convinzione che l'attivismo sia alimentato da una ferocia, da un'energia trasformativa che ha alla base un nucleo ottimistico. In questo senso ho considerato motore di questo ottimismo anche quelle tattiche che, come abbiamo visto nell'ultimo capitolo, prevedono l'esposizione della violenza ma, come il moto positivo che anima le controvisualizzazioni speranzose descritte nel capitolo due, costruiscono un'alternativa e delineano una scelta chiara e alla portata di tutti. In ultimo, infatti, ciò che queste proteste hanno mostrato è che chiunque può curarsi e occuparsi del pianeta, delle altre persone, di altre forme viventi, del futuro.

## BIBLIOGRAFIA

Aaltola Elisa, *Animal Suffering: Representations and the Act of Looking*, Anthrozoos, volume 27, issue 1, pp. 19-31.

Abdulla, R., Poell, T., Rieder, B., Woltering, R., & Zack, L., *Facebook polls as protodemocratic instruments in the Egyptian revolution: The 'We Are All Khaled Said' Facebook page.*, Global Media and Communication, 14(1), 2018, pp. 141-160.

Adam Barbara, Allan Stuart, Carter Cynthia, *The media politics of environmental risk in Environmental Risks and the Media*, Routledge, 2000, pp. 1-26

Ahmed Sara, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham, 2010.

Alaimo Kara, *How the Facebook Arabic Page "We Are All Khaled Said" Helped Promote the Egyptian Revolution*, Social Media + Society, July-December 2015 <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/2056305115604854> (ultimo accesso 20/01/2024)

Allen Sarah, Nakamori Yasufumi (edited by), *Zanele Muholi*, exhibition catalogue, Tate Publishing, London, 2020.

Amiot Catherine E, Bastian Brock, *Solidarity with Animals: Assessing a Relevant Dimension of Social Identification with Animals*, PlosOne, 12(1), pp. 1-26.

ANSA, Sì alla legge contro le ecoproteste, è carcere fino a 5 anni [https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2024/01/18/ok-definitivo-della-camera-il-testo-contro-le-ecoproteste-diventa-legge\\_aa4d73f8-78e3-4bdf-941b-c62fdb24297c.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2024/01/18/ok-definitivo-della-camera-il-testo-contro-le-ecoproteste-diventa-legge_aa4d73f8-78e3-4bdf-941b-c62fdb24297c.html) (ultimo accesso 20/01/2024)

ANSA, Attivisti di Ultima Generazione imbrattano 'Il Dito' a Milano [https://www.ansa.it/lombardia/notizie/2023/01/15/-attivisti-ultima-generazione-imbrattano-il-dito-a-milano-\\_96cab979-8427-4553-8207-8ca9b1689017.html](https://www.ansa.it/lombardia/notizie/2023/01/15/-attivisti-ultima-generazione-imbrattano-il-dito-a-milano-_96cab979-8427-4553-8207-8ca9b1689017.html) (ultimo accesso 20/01/2024)

ANSA, Fontana di Trevi colorata di rosso, sempre opera di Cecchini [https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/fontana-di-trevi-colorata-di-rosso-fermato-vandalo\\_b059e02d-2d28-467d-82a6-3dbd52311632.html](https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/fontana-di-trevi-colorata-di-rosso-fermato-vandalo_b059e02d-2d28-467d-82a6-3dbd52311632.html) (ultimo accesso 22/01/2024)

*L'artivismo: forme, esperienze, pratiche e teorie*, in *Connessioni remote. Artivismo\_Teatro\_Tecnologia*, n. 2 – 02/2021.

Bal Mieke, *Visual essentialism and the object of visual culture*, Journal of Visual Culture, 2(1), 2003, pp. 5-23.

Behringer Wolfgang, *Storia culturale del clima. Dall'era glaciale al riscaldamento globale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013 (ed. or. *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit zur globalen Erwärmung*, Verlag C. H. Beck oHG, Monaco, 2010).

Belting Hans, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, 2011 (ed or. *Bild.Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Verlag Wilhelm Fink, Munich, 2001).

Bennett W. Lance & Segerberg Alexandra, *THE LOGIC OF CONNECTIVE ACTION. Digital media and the personalization of contentious politics*, Information, Communication & Society, 15:5, 2012, pp. 739-768.

Berardi Bifo Franco e Pignatti Lorenza (a cura di), *Adbusters. Ironia e distopia dell'attivismo visuale*, Meltemi Linee, Milano, 2020.

Bindi Gaia, *Arte, Ambiente, Ecologia*, Postmediabooks, 2019.

Biren Joan E., *Lesbian Photography: Seeing Through Our Own Eyes*, Studies in visual communications 2, 1981, pp. 81-96.

Bishop Claire, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella editore, Roma, 2020 (ed. or. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, Londo/New York, 2012).

--- *Participation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006.

Boettger Cottey, *The role of photography in Greenpeace's strategy*, in C. Boettger e H. Hamdan edited by *Greenpeace, Changing the World: The Photographic Record*, Steinfurt: Easch & Rohring, 2001, pp. 12-25.

Braggion Romina e Ricciardiello Franco, *Il Solarpunk è la fantascienza del XXI secolo?* <https://solarpunk.it/lutopia-che-vuole-esistere/2021/> (articolo originariamente apparso su Robot, n. 91, 2020) [ultimo accesso 06/12/2023)].

Braidotti Rosi, *On Putting the Active Back into Activism*, New Formations 68(68), 2009, pp. 42-57.

Butler Judith, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano, 2023 (ed. or. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015)

Camus Albert, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano, 1999 (ed. or. *L'Homme révolté. Essais*, Gallimard, Paris, 1951)

Chapman Daniel A., Corner Adam, Webster Robin, Markowitz Ezra M., *Climate visuals: A mixed methods investigation of public perceptions of climate images in three countries*, Global Environmental Change 41, 2016, pp. 172–182.

Chuck Chealsea, Fernandes Samantha A., Hyers Lauri L., *Awakening to the politics of food: Politicized diet as a social identity*, Appetite, Volume 107, 106, pp. 425-436.

*Climate change and land: An IPCC special report on climate change, desertification, land degradation, sustainable land management, food security, and greenhouse gas fluxes in terrestrial ecosystems* (2019) <https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2019/11/SRCCL-Full-Report-Compiled-191128.pdf> (ultimo accesso 04/02/2024)

Conway Daniel, *Activism. Activist identities beyond social movements*, in The Routledge Handbook of Social Change, Routledge, 2022, pp. 278-290.

Corriere, *Blitz di Greenpeace in piazza Affari. Guanto verde sul dito di Cattelan* [https://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13\\_febbraio\\_23/greenpeace-blitz-guanto-verde-dito-medio-cattelan-piazza-affari-2114166328678.shtml](https://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13_febbraio_23/greenpeace-blitz-guanto-verde-dito-medio-cattelan-piazza-affari-2114166328678.shtml) (ultimo accesso 22/01/2024)

Cosgrove Denis, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth and the Apollo Space Photographs*, in *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 84, No. 2 (June, 1994), pp. 270-294.

Costello Anthony et al, *Managing the Health Effects of Climate Change*, *Lancet* 373, no. 9676, pp. 1693-1733.

Cottle Simone, *Tv news, lay voices and the visualisation of environmental risks*, in *Environmental Risks and the Media*, Routledge, 2000, pp. 27-43.

Couldry Nick, *Theorising media as a practice*, *Social Semiotics*, 14:2, 2004, pp. 115-132.

Crimp Douglas, *De-Moralizing Representations of AIDS In Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, MA: MIT, 1994/2002.

Dana Hudson Andrew, *On the political dimension of Solarpunk* <https://medium.com/solarpunks/on-the-political-dimensions-of-solarpunk-c5a7b4bf8df4> (ultimo accesso 02/12/2023)

Daston Lorraine, Galison Peter, *The Image of Objectivity*, *Representations*, No. 40, Special Issue: Seeing Science, Autumn, 1992, pp. 81-128.

de Certeau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001 (ed. or. *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, 1990)

Della Porta Donatella, *Radicalization: A Relational Perspective*, *Annual Review of Political Science*, 21, 2018, pp. 461-474.

Della Porta Donatella, Diani Mario, *Social Movements: an Introduction*, Blackwell Publishing, New Jersey, 1999.

Demos T. J, *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, (T.J Demos, Emily Scott Eliza, Subhankar Banerjee edited by) Routledge, New York, 2021

--- *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment today*, Sternberg Press, 2017

--- *Between rebel creativity and reification: for and against visual activism*, *Journal of visual culture*, vol. 15(1), 2015, pp. 85-102.

--- *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham & London, 2013

Doyle Julie, *Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning*, in Sidney Dobrin and Sean Morey (edited by), *Ecosee: Image, Rhetoric and Nature*, State University of New York Press, 2009, pp. 279-298.

--- *Picturing the Clima(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication*, *Science as Culture*, Vol, 16 n. 2, 2007, pp. 129-150.

Federici Silvia, *Sulla militanza gioiosa*, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/sulla-militanza-gioiosa> (ed or. *On Joyful Militancy in Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*, PM Press, 2020).

--- *Calibano e la Strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano, 2015 (ed. originale *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY, Autonomedia, 2004).

Fernández Laura, *The Emotional politics of images: moral shock, explicit violence and strategic visual communication in the animal liberation movement.*, JCAS., 17(4), 2020, pp. 53-80.

Foster Hal, *Vision and Visuality* (edited by), Bay Press, Seattle, 1988.

Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014 (ed. or. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975).

Freedberg David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993 (ed. or. *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1989).

Frasina Annalisa, *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Utet University Press, 2013.

Frignito Maddalena e Tola Miriam (a cura di), *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Orhotes Editrice, Napoli-Salerno, 2021.

*From Steampunk to Solarpunk*, Republic of The Bees <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/> (ultimo accesso 05/12/2023)

Gabrielson Teena, *The Visual Politics of Environmental Justice*, in *Environmental Humanities* 11:1 / May, 2019, pp. 27-51.

Gamboni Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, Londra, 1997.

Garb Tamar, *Figures and Fictions: South African Photography in the Perfect Tens*, in *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, exhibition catalogue edited by Tamar Garb and Martin Barnes, Steidl Publishers, 2011, p. 11-85.

Gatto Gabriele, *Solarpunk: il futuro tra speranza e fine del mondo*, Delos digital, 2023, ebook.

Grazioli Francesca, *Capitalismo carnivoro. Allevamenti intensivi, carni sintetiche e il futuro del mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2022.

Guermanti Maria Pia, *Decolonizzare il patrimonio*, Castelvecchi, Torino, 2021.

Haraway Donna, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero edizioni, Roma, 2023 (ed. or. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016).

--- *Primate Vision. Gender, Race, and Nature in The World of Modern Science*, Routledge, 1989

Harold Christine, *Pranking Rhetoric: "Culture Jamming" as Media Activism*, *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 21, No. 3, September 2004

Holt Fabian, *The Geo-Ecological Turn in Sociology and its Implications for the Sociology of the Arts*, Cultural Sociology, volume 16, n. 4, 2014, pp. 486-502.

Hooks bell, *Art on my mind. Visual Politics*, The New Press, New York, 1995.

--- *Black looks. Race and representation*, South End Press, Boston, 1992.

IPCC Special Report: Global Warming of 1,5° <https://www.ipcc.ch/sr15/> (ultimo accesso 17/01/2024)

Johnson Isaijah, *Solarpunk and the Pedagogical Value of Utopia*, Journal of Sustainability Education, Vol. 23, 2020 (versione in italiano in <https://solarpunk.it/solarpunk-il-valore-pedagogico-dellutopia-seconda-parte/2021/>) (ultimo accesso 05/12/2023)

Juhasz Alexandra, *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham, NC: Duke University Press, Durham, 1995.

Juhasz Alexandra, and Theodore Kerr, *AIDS Normalization*, X-TRA 22, no. 4 (2020) <https://www.x-traonline.org/article/aids-normalization> (ultimo accesso 21/01/2024)

--- *Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/ AIDS*. Cineaste Magazine XXXIX, no. 3 (2014). <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids>. (ultimo accesso 21/01/2024)

Judge Madeline, Fernando Julian W., Begency Christopher T., *Dietary behaviour as a form of collective action: a social identity model of vegan activism*, Appetite vol. 16, 2022, pp. 1-12.

*Just Stop Oil activists throw soup at Van Gogh's Sunflowers* <https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/14/just-stop-oil-activists-throw-soup-at-van-goghs-sunflowers> (ultimo accesso 18/01/2024)

Kugler Jeffrey, *Earth at the Tipping Point: Global Warming Heats Up*, Time magazine, April 3, 2006 | Vol. 167, No. 14 <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1176980,00.html> (ultimo accesso 24/01/2024)

Kurgan Laura, *Close Up At a Distance. Mapping, Technology and Politics*, Zone Books, New York, 2013.

*Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'* [Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino' | Interferencia](#) (ultimo accesso 08/01/2024)

Latour Bruno, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. Critical Inquiry, 30(2), 2004, pp. 225-248.

Lester Libby, Cottle Simon, *Visualizing Climate Change: Television News and Ecological Citizenship*, International Journal of Communication 3, 2009, pp. 920-936.

Legambiente, Comunicato stampa, 2022 <https://www.legambiente.it/comunicati-stampa/litalia-e-il-sesto-piu-grande-finanziatore-di-combustibili-fossili-al-mondo/> (ultimo accesso 18/01/2024)

Levinston Z., Price J., Bishop B., *Imagining Climate Change: the role of implicit associations and affective psychological distancing in climate change responses*, European Journal of Social Psychology/Volume 44, Issue 5, pp. 441-454.

Malamud Randy, *An Introduction to Animals and Visual Culture*, The Palgrave MacMillan: Animal Ethics Series, 2012.

*Man Charged After White Nationalist Rally in Charlottesville Ends in Deadly Violence*  
<https://www.nytimes.com/2017/08/12/us/charlottesville-protest-white-nationalist.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer>  
(consultato il 08/01/2024)

Maurizi Marco, *Antispecismo politico. Scritti sulla liberazione animale*, Ortica Editore, Roma, 2022.

Mirzoeff Nicholas, *White Sight. Visual politics and Practices of Whiteness*, The MIT Press, Cambridge/London, 2023.

--- *Devisualize*, in Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, Amsterdam University Press, 2020

--- *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, 2017 (ed. or. *How to see the world: an introduction to images from selfies to self-portraits, maps to movies and more*, Basic Books, New York, 2016)

--- *The Appearance of Black Lives Matter*, Name Publications, Miami, 2017

--- *Visualizing the Anthropocene*, in *Public Culture* 26:2, April, Duke University Press, Durham, 2014, pp. 213-232.

--- *The Clash of Visualization. Counterinsurgency and Climate Change*, Social Research, WINTER 2011, Vol. 78, n. 4, The John Hopkins University Press, 2011, pp. 1185-1210.

--- *The Right to Look*, *Critical Inquiry* 37, Spring, 2011, pp. 473-496.

--- *The Visual Culture Reader* (edited by), Routledge, Lond/New York, 1998.

Mitchell, W. J. T, *Che cosa vogliono le immagini?* in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, (Andrea Pinotti e Antonio Somaini, a cura di), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, pp. 99-127.

--- *There Are No Visual Media*, *Journal of Visual Culture* 4(2), SAGE Publications, 2005, pp. 258-266.

Mittermeier Cristina, *Starving-polar-bear photographer recalls what went wrong*  
<https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-through-the-lens-starving-polar-bear-photo> (ultimo accesso 28/01/2024)

McGarry Aidan et al., (edited by), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, Amsterdam University Press, 2020.

McLagan Meg and McKee Yates (edited by), *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, New York: Zone Books, 2012.

Morgan Gwendolyn, *Creatures in Crisis: Apocalyptic Environmental Visions in Miyazaki's Nausicaä of the Valley of the Wind and Princess Mononoke*, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, Volume 2, Number 3, Fall 2015, pp. 172-183.

Morton Timothy, *Come un'ombra dal futuro: per un nuovo pensiero ecologico*, Aboca Edizioni, Arezzo, 2019.

--- *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

*Museum Activism*, (edited by) Robert R. Janes and Richard Sandell, Routledge, London/New York, 2019

O'Neill Saffron, *Defining a visual metonym: A hauntological study of polar bear imagery in climate communication*, *Transaction of the Institute of British Geographers*, 47, 4, 2022, pp. 1104-1119.

--- *More than meets the eye: a longitudinal analysis of climate change imagery in the print media*, *Climatic Change*, 163, 2020, pp. 9–26.

O'Neill Saffron J., Smith Nicholas, *Climate Change and visual imagery*, *WIREs Clim Change*, Volume 5, January/February 2014, pp. 73-87.

Oil change International, *At a Crossroads: assesing G20 and MDB International Energy Finance Ahead of Stop Funding Fossil Fuels Pledge Deadline* <https://priceofoil.org/2022/11/01/g20-at-a-crossroads/> (ultimo accesso 17/01/2024)

Our World in Data, *If the world adopted a plant-based diet we would reduce global agricultural land use from 4 to 1 billion hectares*, <https://ourworldindata.org/land-use-diets> (ultimo accesso 03/02/2024)

Jean-Luc Nancy, *Immagine e violenza*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2007

Paglen Trevor, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, 2016 <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (ultimo accesso 10/12/2023)

Parola Lisa, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Einaudi, Torino, 2021

Pinotti Andrea e Somaini Antonio (a cura di), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.

Pinotti Andrea e Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.

Pintarelli Flavio, *Le architetture utopiche del Solarpunk*, Domusweb, 2020 <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2020/09/16/le-architetture-utopiche-del-solarpunk-.html> (ultimo accesso 06/12/2023)

Poore, J., & Nemecek, T., *Reducing food's environmental impacts through producers and consumers*. Science, 360(6392), 2018, pp. 987-992.

Preciado Paul B., *When Statues Fall*, in "Artforum International", LIX, n. 3, 2020 <https://www.artforum.com/features/paul-b-preciaados-year-in-review-248910/> (ultimo accesso 08/01/2024)

Preciado Paul B., *Le ragioni per essere ottimist3*, Internazionale, 2022 <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2022/12/07/ottimismo-lotta> (ultimo accesso 28/01/2024)

Previtali Giuseppe, *Images for a World to Come. Visual Practices of Ecological Activism*, in Elephant & Castle, 28, II/2022, pp. 18-26.

Raicovich Laura, *Culture Strike. Art and Museums in an Age of Protest*, Verso, Londra, 2021.

Raffnsøe Sverre, Staunæs Dorte, Bank Mads, *Affirmative critique. Crawling from the wreckage*, Ephemera, volume 22(3), web version of the roundtable <https://ephemerajournal.org/contribution/affirmative-critique> (ultimo accesso 13/12/2023)

Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*, Continuum International publishing group, Londra, 2006 (ed. or. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris, 2000)

--- *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, 2007 (ed. or. *La Méésentente*, Galilée editions, Paris, 1995)

Riyahi Yasmin, *Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari*, in Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky (edited by), *Behind the Image, Beyond the Image*, Quaderni di Venezia Arti, vol. 5, Edizioni Ca Foscari, 2022 pp. 79-85.

Roberts Elisabeth, *Geography and the visual image: A hauntological approach*, Progress in Human Geography, 37(3), 2012, pp. 386-402.

Safran Foer Jonathan, *Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?* Guanda Editore, Parma, 2010 (ed. or. *Eating Animals*, back Bay Books, Boston/New York, 2009)

Schatzki Theodore R., Cetina Karin Knorr, Savigny Eike Von (edited by) *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, London/New York, 2001.

Schumann Claudia, *On Happiness and Critique From Bouquet V to 'possible elsewheres'*, Studier i Pædagogisk Filosofi | Årgang 6 | Nr. 1, 2017, pp. 83-96.

Shannon Jackson, *Visual Activism across Visual Cultures: a response to this themed issue*, *Journal of Visual Culture*, 2016 <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412915619415> (ultimo accesso 15/10/2023)

Solnit Rebecca, *Call climate change what it is: violence*, The Guardian, 2014 <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/apr/07/climate-change-violence-occupy-earth#:~:text=Climate%20change%20is%20global%2Dscale,language%20that%20hides%20that%20brutality> (ultimo accesso 10/12/2023)

Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004 (ed. or. *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973)

--- *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.

Stiglitz Joseph, *Of the 1%, by the 1%, for the 1%*, Vanity Fair, may 2011 <https://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105> (ultimo accesso 12/01/2024).

The Care Collective, *Manifesto della cura. Per una politica dell'interdipendenza*, ed. it. a cura di Moise Marie e Gaia Benzi, Alegre Editore, Roma, 2021.

The Guardian, *British Museum's BP sponsorship deal 'astonishingly out of touch'* <https://www.theguardian.com/culture/2023/dec/19/british-museum-bp-sponsorship-deal-astonishingly-out-of-touch> (ultimo accesso 28/01/2024).

Thomas Emma F. et al., *Vegetarian, vegan, activist, radical: Using latent profile analysis to examine different forms of support for animal welfare*, *Group Processes & Intergroup Relations*, Vol. 22(6), 2019, pp. 836–857.

*Travon Martin's death, Black Lives Matter and the activism that shaped a movement*, february 2022, <https://www.washingtonpost.com/nation/2022/02/25/trayvon-martins-death-set-off-movement-that-shaped-decades-defining-moments/> (ultimo accesso 08/01/2024)

Tsing Anna, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.

Tufekci Z., Wilson, C., *Social media and the decision to participate in political protest: Observations from Tahrir Square.*, *Journal of Communication*, 62, 2012, pp. 363–379.

Wark McKenzie, *How to Occupy an Abstraction*, Verso Blog, 3/10/2011 <https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/728-mckenzie-wark-on-occupy-wall-street-how-to-occupy-an-abstraction> (ultimo accesso 20/01/2024)

Werrell Caitlin E. and Femia Francesco (edited by), *The Arab Spring and Climate Change. A Climate and Security Correlations Series*, Center for American Progress, Washington, 2013.

Wilson Julia Bryan, González Jennifer, Wilson Dominic, *Editor's introduction: themed issue on Visual Activism*, *Journal of Visual Culture*, 2016, pp. 5-23.

Ziser Michael and Sze Julie, *Climate Change, Environmental Aesthetics and Global Environmental Justice Cultural Studies*, *Discourse*, Vol. 29 n. 2/3, spring & fall 2007, pp. 384-410.

## MEDIA

Barbie Liberation Front, Spot, 1993 <https://www.barbieliberation.org/history?wix-vod-video-id=7b20a73da55c48bd8159dc390585339c&wix-vod-comp-id=comp-lj76zxc2>

Chris Delforce, *Dominion*, 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=LQRAfJyEsko>

Chris Delforce, *Thousand Eyes*, 2014 <https://www.farmtransparency.org/thousand-eyes.php>

Heart-Wrenching Video: Starving Polar Bear on Iceless Land | National Geographic, 2018 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JhaVNJb3ag](https://www.youtube.com/watch?v=_JhaVNJb3ag)

*Just Stop Oil: Activists arrested after Rokeby Venus targeted*, BBC <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-67333047> (ultimo accesso 20/01/2024)