

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Introduzione

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

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

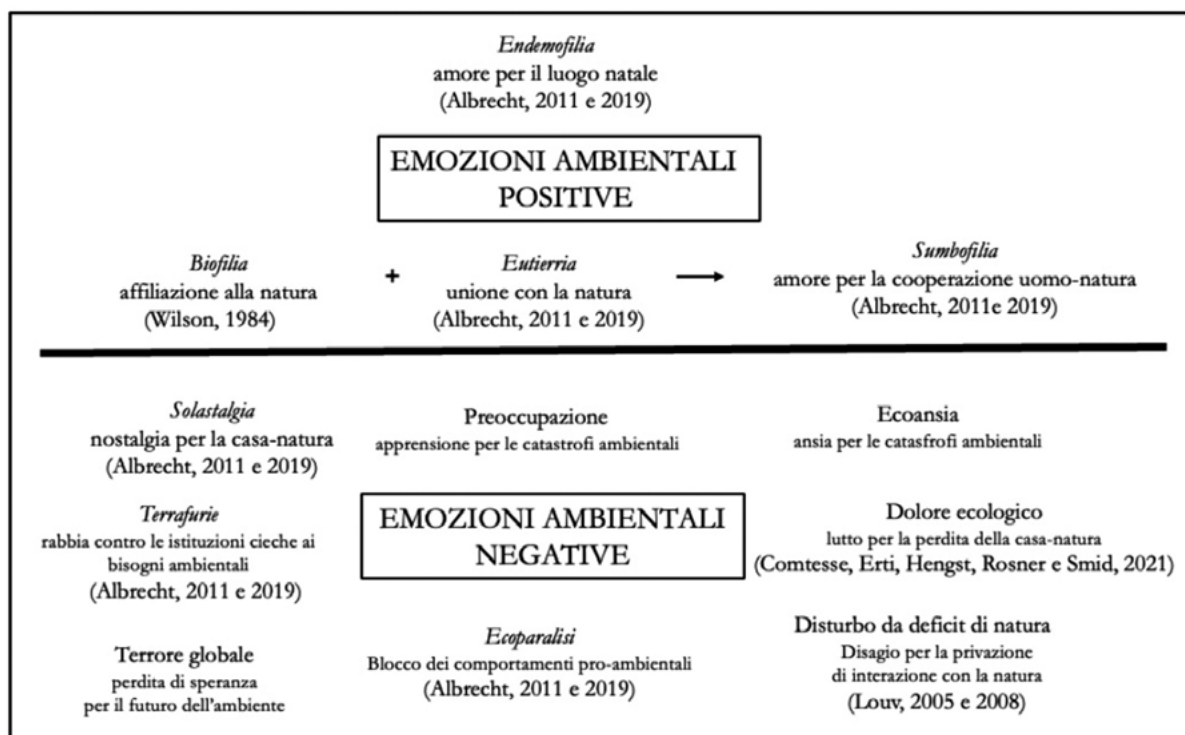


Fig. 1. Emozioni ambientali positive e negative.
Fonte: Innocenti, 2022, p. 75, con modifiche.

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

La Fig. 1 riprende una classificazione proposta dallo psicoterapeuta Innocenti (2022), composta da otto emozioni ambientali negative e quattro positive, metà delle quali frutto di neologismi conati dal filosofo *ecoesistenza*lista australiano Albrecht (2011 e 2019), il quale parla di *stati psicoterratici* (ossia legati al pianeta Terra), il cui *evento-stimolo* è costituito proprio dalla crisi climatica. Accanto al termine ombrello *ecoansia*, che si è diffuso anche nel linguaggio comune², questo elenco individua altre sette emozioni ecologiche negative caratterizzate da un grado di sofferenza via via crescente: dalla nostalgia per la casa-natura (*solastalgia*) (Albrecht, 2011 e 2019) alla preoccupazione per le catastrofi ambientali; dall'ansia generata dagli eventi estremi al lutto per la perdita della casa-natura (Comtesse e altri, 2021); dalla rabbia contro le istituzioni cieche ai bisogni ambientali (*terrafurie*) (Albrecht, 2011 e 2019) al vero e proprio *disturbo da deficit di natura* (Louv, 2005 e 2008), per giungere fino alla totale disperazione per il futuro dell'ambiente (*terrore globale*) che può anche sfociare nell'*ecoparalisi*, ossia nell'inibizione assoluta di comportamenti proattivi in favore dell'ambiente (Albrecht, 2011 e 2019).

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



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

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

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

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

Il presente contributo sposa la stimolante proposta formulata da Craps (2024) di ricorrere all'arte per *curare* tale amnesia e segue gli orientamenti maturati in seno all'ecocritica³, con particolare riguardo alle riflessioni di Lawrence Buell, il quale ha messo in luce come la crisi ambientale implichi non soltanto una trasformazione dei quadri materiali dell'esistenza, ma anche una crisi dell'immaginazione, sostenendo al tempo stesso la necessità di riconoscere i discorsi e le scritture ambientali come una componente ormai strutturale degli studi letterari e culturali. Tale impostazione risulta particolarmente rilevante per un'analisi che intende mettere in relazione forme della rappresentazione, emozioni ecologiche e articolazioni spaziali dell'emergenza ambientale, con specifico riferimento alle categorie di luogo e scala⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

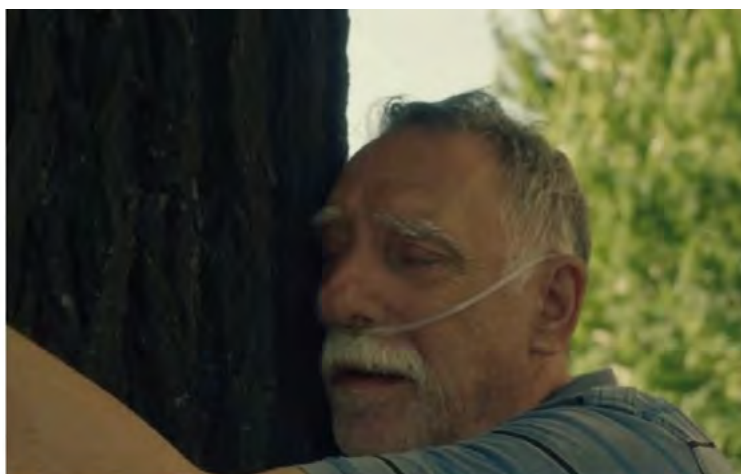
Il soggiorno in Antartide, a contatto con un paesaggio incontaminato e con le colonie di pinguini di Adelia, produce in Veronica un progressivo risveglio emotivo ed etico. La protagonista partecipa alle attività del centro, si affeziona agli animali e stringe una forte amicizia con Terry, una ricercatrice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

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

3. Nomen omen nel corto Olmo di Silvio Soldini

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





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

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

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

te ansioso, riferisce a Olmo che, durante una lezione tenuta nella sua classe, uno scienziato aveva affermato la necessità di piantare un albero per ogni essere umano al fine di bloccare lo scioglimento dei ghiacciai: questa riflessione porta il nonno a condividere con il nipotino il ricordo dell'olmo che lui, quando aveva all'incirca l'età di Giulio, aveva messo a dimora assieme al suo papà nel cortile condominiale. Nel nipotino nasce il desiderio di andare a cercare l'albero che porta lo stesso nome del nonno («sono io che mi chiamo come lui» – dice ridendo Olmo a Giulio). Così una mattina, non appena la figlia esce per andare a lavorare, invece di accompagnare a scuola Giulio, Olmo assieme al nipotino sale sull'autobus e inizia la ricerca della sua casa natale nella periferia milanese meridionale⁷.

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

dividuale si intreccia ai processi di trasformazione ambientale della città. Milano non è il mero sfondo dell'azione narrativa, ma spazio urbano protagonista degli effetti della crisi ecologica: la contrazione del verde, la modificazione delle condizioni microclimatiche e l'indebolimento delle relazioni tra abitanti e componenti naturali determinano la territorializzazione della dimensione emotiva, rendendo leggibili le forme locali del cambiamento climatico. Una volta trovato l'edificio, i due entrano nella corte interna: purtroppo, dell'olmo non c'è alcuna traccia. Forse è proprio il *dolore ecologico* (Comtesse e altri, 2021; cfr. Fig. 1) a provocare lo svenimento dell'anziano, il quale viene prontamente soccorso e poi riportato a casa dalla figlia. Quest'ultima, irritata per quello che giudica un gesto sconsiderato compiuto dal padre, il giorno successivo gli proibisce di uscire per l'eccessivo caldo. Ma la mattina dopo, non appena Giulio e la mamma lasciano l'abitazione, ecco che Olmo sistema la sua bombola di ossigeno nel carrello della spesa e si chiude alle spalle la porta dell'appartamento. Nei fotogrammi successivi, lo vediamo camminare lungo arterie urbane congestionate dal traffico e dal rumore⁸, finché non giunge di fronte a un grande olmo che sorge al centro di uno spartitraffico. La scena finale inquadra il dolcissimo abbraccio del nonno all'albero (Figg. 2, 3): qui la *biofilia* si manifesta come forza ostinata di riconnessione con la natura, consentendogli finalmente di ricongiungersi all'elemento naturale di cui porta il nome.

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

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

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

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

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



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

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

re la propria vita. Questa visione onirica non può non provocare nel pubblico un conflitto di giudizio (*ibidem*, p. 304), mantenendolo in una situazione di smarrimento e incertezza intellettuale che crea l'atmosfera perfetta per l'avvio del *graphic novel*, articolato in sette capitoli tesi a mostrare le molteplici interconnessioni tra sofferenza della natura e decisioni politiche, capitalismo, uso delle risorse, modelli di consumo, divari socioeconomici e conflitti bellici. L'autore riporta diversi dati quantitativi sullo stato del pianeta la cui attendibilità è validata dalla bibliografia finale allegata (Grossi, 2024, pp. 206-207); più che fornire informazioni, però, l'obiettivo principale che l'autore intende raggiungere attraverso il linguaggio «anfibo» (Cristante, 2016, p. 85) del fumetto è quello di dare centralità alle reazioni estetiche (McCloud, 2018, p. 17)⁹, tanto è vero che in un'intervista dichiara apertamente di voler provocare uno shock percettivo¹⁰ in chi esplora l'opera. Quest'ultima appare dominata da molte vignette mute (generalmente due per pagina), concatenate l'una all'altra, volte a suscitare nel pubblico gli stati psicoterratici negativi ponendolo di fronte ai molteplici disastri ambientali contemporanei (sic-

ità, scioglimento dei ghiacciai, alluvioni, eutrofizzazione, innalzamento del livello degli oceani, incendi devastanti ecc.). Non mancano tavole in cui Grossi punta l'attenzione sulla commozione globale – riconducibile alla sumbofilia – rappresentando la bellezza e la perfezione dei sistemi complessi in cui si articola la biosfera (Grossi, 2024, pp. 38-43), nonché sulla solastalgia legata alla Mer de Glace, luogo del cuore in cui il fumettista trascorreva le vacanze da bambino. A tal proposito, nel testo l'autore confronta le diapositive del ghiacciaio, scattate circa quarant'anni prima, con le foto e la restituzione grafica dell'osservazione diretta compiuta nel giugno 2023, durante un'escursione con i suoi figli: senza dubbio, i cambiamenti planetari provocati dall'azione umana¹¹ rendono irriconoscibile il luogo, che non è più riconducibile alle esperienze vissute in passato (Figg. 4 e 5). La sua è, dunque, una vera e propria narrazione che Buell (2013; cfr. anche Iovino, 2013) definirebbe translocale, ossia una rappresentazione al contempo attenta a un luogo particolare in cui sono radicate le reazioni emotive e coscienti della portata globale dell'evento-stimolo.

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

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

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

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



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



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

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

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

5. Alcune considerazioni conclusive

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

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

Nel romanzo di Hazel Prior e nel cortometraggio di Silvio Soldini, le figure anziane assumono un ruolo paradigmatico, ricodificando la propria marginalità anagrafica in una declinazione rinnovata di *agency* etica e pedagogica. Veronica, solita raccogliere i rifiuti sulle spiagge dell'Ayrshire secondo gli insegnamenti paterni¹², decide di sostenere la ricerca antartica e, una volta giunta al Polo Sud, supera la sua misantropia attraverso gesti di cura nei confronti di un piccolo di pinguino (Prior, 2021, pos. 335-336 *e-book*).

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

Nel suo *graphic novel*, Roberto Grossi dà centralità a un dialogo televisivo tra lo scienziato Zek¹³ e un giornalista. Il primo espone con rigore la centralità della CO₂ nei cicli vitali («È la sostanza più importante della biosfera. E noi ne stiamo alterando l'equilibrio») (Grossi, 2024, p. 19), mentre il secondo tende a banalizzare e a normalizzare, con battute e slogan («è il principio della crescita, baby!», *ibidem*, p. 160), la gravità della crisi planetaria, avallando il paradigma capitalistico.

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

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

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

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

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

Non a caso, Silvio Soldini¹⁴ afferma:

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

E, con accenti più esplicitamente politici, Grossi ribadisce:

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

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

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

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

Le opere di Hazel Prior, Silvio Soldini e Roberto Grossi si collocano a pieno titolo entro questo orizzonte di riarticolazione *ecoculturale*, poiché traducono l'astrazione dei dati globali in esperienze sensibili e affettive, riducendo la scala¹⁵ della crisi climatica e sollecitando il pubblico a ripensare valori, comportamenti e prospettive. Gli autori incarnano la figura dell'«artista ecologico» delineata da Salabè (2013, p. XVI): «intellettuali attenti alle emergenze del presente e critici dell'etica del mercato e dei consumi», che concepiscono la riflessione e la condivisione come «precondizioni di un autentico progresso culturale». Lunghi dal profetizzare disastri ambientali, divengono, come auspicava Bloch (2005), interpreti di una «pedagogia della speranza» (Salabè, 2013, p. XVI), volta a coltivare *stati psicoterratici* positivi e a rispondere proattivamente ai «lamenti della Terra» (Papa Francesco, 2023, p. 35).

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

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

Riferimenti bibliografici

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



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

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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