

Protagonisti inconsapevoli: animali nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

What is the relationship between nonhuman animals and children's literature? And if animals survive in stories (as images, metaphors or myths), how does this happen? In this article, we aim to offer an overview of recent studies about this, focusing on the role of the animal as an element of transformation: a key to an ecological view for the child, as shown by the two case-studies presented.

Keywords: *Animal Studies, children literature, children studies, ecocriticism, ecopedagogy*

Tutto avviene [...] come se, nella nostra cultura, la vita fosse *ciò che non può essere definito, ma che, proprio per questo, deve essere incessantemente articolato e diviso* [...]. Ciò che discrimina l'uomo dall'animale è il linguaggio, ma questo non è un dato naturale già insito nella struttura psicofisica dell'uomo, bensì una riproduzione storica che, come tale, non può essere propriamente assegnata né all'animale, né all'uomo. Se si toglie questo elemento, la differenza fra l'uomo e l'animale si cancella, a meno che non s'immagini un uomo non parlante [...] che dovrebbe fungere da ponte di passaggio dall'animale all'umano [...]. L'uomo-animale e l'animale-uomo sono due facce di una stessa frattura, che non può essere colmata né da una parte né dall'altra. (Agamben 2014 [2002], 21, 41)

Tous les philosophes que nous interrogerons (d'Aristote à Lacan en passant par Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tous, ils disent la même chose: l'animal est privé de langage. Ou plus précisément de réponse, d'une réponse à distinguer précisément et rigoureusement, de la réaction : du droit et du pouvoir de "répondre." Et donc de tant d'autres choses qui sont le propre de l'homme. Les hommes seraient d'abord ces vivants qui se sont donné le mot pur parler d'une seule voix de l'animal et pour designer en lui celui qui seul

serait resté sans réponse, sans mot pour répondre [...]. Il tiendrait à ce mot, il rassemblerait plutôt dans ce mot, l'animal, que les hommes se sont donnés, comme à l'origine de l'humanité, et se sont donné afin de s'identifier, pour se reconnaître, en vue d'être ce qu'ils disent, des hommes, capables de répondre et répondant au nom d'hommes. (Derrida 2006, 54)¹

Un gatto ci osserva. Cominciamo da un animale qualunque, uno di quei pochi che può conoscere anche un cittadino che non ami particolarmente gli animali, come appunto il gatto di una zia, o il cane del vicino di casa. Il gatto, quanto entriamo nella casa in cui vive, può venirci a salutare, passandoci fra le gambe, strusciando la coda su di noi. Oppure ciò può ignorare, rimanendo nel suo cantuccio, nella sua poltrona, o sotto un letto. Il gatto, comunque, continuerà la sua vita. Perché è una vita, quella del gatto, diversa dalla nostra, spesso diversa in un modo che quasi non riusciamo ad immaginarla, ma è comunque una vita. Il punto è proprio questo, si tratta di una vita in realtà immaginabile. Non la possiamo immaginare proprio perché è una vita abissalmente diversa dalla nostra; certo il gatto, come noi, mangia, dorme, gioca, ha appetiti sessuali, forse sogna, ed infine muore, proprio come noi, come tutti i viventi. Ma queste somiglianze sono troppo generiche, per poter immaginare che cosa possa significare vivere una vita da gatto. (Cimatti 2013, 3-4)

1. *Animali alla lettera*

Nell'oscillare tra percezione e rappresentazione dell'altro, il rapporto tra letteratura e animalità rimanda a un mondo analogico, entro cui l'animale non solo si fa passibile di innesti e ibridazioni metaforiche, ma diviene specchio dei vizi e delle virtù della società, in nome di uno "spostamento strutturale" (Biagini 2008, 19) che, letteralmente, traccia una netta linea di demarcazione tra i bestiari del medioevo (animali allegorici) e quelli del Novecento ("ego-animali", *ibidem*), laddove l'eterospecifico manifesta non solo la consapevolezza della caduta, ma sfocia in "forme ibride [e] soggettivizzate" (Biagini 2001,

¹ "Tutti i filosofi che interroghiamo (da Aristotele a Lacan, passando da Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tutti dicono la stessa cosa: l'animale è senza linguaggio. O, più precisamente, è senza risposta, intendendo per risposta qualcosa che si distacca precisamente e rigorosamente dalla reazione: gli animali sono privi del diritto e della capacità di 'rispondere'. E quindi anche di tante altre cose che sarebbero il *proprio* dell'uomo. Gli uomini sarebbero innanzitutto quei viventi che si sono dati la parola per parlare univocamente dell'animale e per designare in lui quell'unico essere che sarebbe rimasto senza risposta, senza parole per rispondere. [...] Dipenderebbe da questa parola, o forse si coagulerebbe in questa parola, l'animale, e gli uomini se la sono data con l'intento di identificarsi, di riconoscersi in vista di essere ciò che si dicono di essere, degli uomini, capaci di rispondere e rispondenti al nome di uomini" (Trad. it. di Zannini in Derrida 2006, 71).

14), quasi operando un ribaltamento dei confini naturali e simbolici: Alan Bleakley, giustamente, ha parlato di “tropical enslavement to the human” (2000, 20), mediante cui l’altro di specie, nel farsi segno linguistico, acquista un senso di familiarità per l’essere umano e aderisce a animale cognitivo-concettuale (ivi, 128), privato cioè delle proprie peculiarità biologiche e dell’aderenza alla vita *tout court*. Quando si parla di animali e scrittura, d’altronde, il gioco retorico – e, nella fattispecie, la sua analisi – assume un ruolo di primo piano, vuoi per la costruzione – volendo rifarci all’imagologia – di *images* e *mirages* zoomorfi; vuoi perché l’animale è operatore epistemologico (Marchesini 2002, 106), nel senso che informa le nostre idee attraverso “modelli, variazioni tematiche, possibilità esistenziali” (*ibidem*), autorizzando così una grammatica che elegge la biodiversità a vero e proprio vocabolario. Oltretutto, quello che Roberto Marchesini ha definito quale “*appeal* animale” (*ibidem*) non riguarda esclusivamente una fascinazione innata per l’eterospecifico, quanto piuttosto risponde a un legame tripartito tra due sfere ontologiche solo in apparenza distinte (umano e non umano), in quanto la presenza animale contamina, circonda e diviene elemento fondativo della realtà. Ecco perché “la Letteratura del Novecento è per molti aspetti *animale*letteratura: l’animale si insedia sulla pagina, diventa protagonista, impone attenzione, facendosi parola evocatrice” (Giardina 2006, 146). Una carica mitopoietica, quella veicolata alla presenza animale, sfruttata appieno in ambito favolistico da Esopo e Fedro, per poi passare alle fiabe di Jean de la Fontaine; senza contare le riscritture in ambito contemporaneo, peculiarmente analizzate da Elisabetta Bacchereti nel suo recente *La maschera di Esopo* (2014): Bacchereti, proprio partendo dalla “pervasiva rivisitazione novecentesca del ‘bestiario’” (ivi, 14), non manca di evidenziare il radicarsi profondo della sua evoluzione in quei “relativi contesti culturali, sociali e letterari, spesso dando vita a una oscillazione continua tra tradizione e reinterpretazione, non diversamente da quanto accade, per esempio, alle forme del mito” (ivi, 13).

Stanti simili considerazioni, che non vogliono certo esaurire la variegata produzione di studi circa le “bestie letterarie”, possiamo ora entrare in quello che è il tema centrale della nostra analisi, e cioè il rapporto tra animali e letteratura per l’infanzia, facendo riferimento non tanto agli autori “canonici” (e cioè Hans Christian Andersen, Rudyard Kipling, Frances Hodgson Burnett o Roald Dahl), bensì guardando all’ambito contemporaneo e, nella fattispecie, agli esempi di due autori italiani: Giusi Quarenghi e Antonio Ferrara. Ma, prima di scendere nello specifico e tentare una *close reading* dei testi selezionati, vorremmo provare a dirimere i confini tra letteratura per l’infanzia² e letteratura

²Una letteratura che si sviluppa a partire dal XVIII secolo, quando l’infanzia viene riconosciuta come fase autonoma, grazie anche all’*Émile* di Rousseau (1848 [1762]). Per le basi “ecologiche” della letteratura per l’infanzia, rimandiamo a quanto affermato da Elena Massi: “La riflessione sul

per adulti, nonostante l'operazione si riveli tutt'altro che semplice: se da un lato, infatti, la parola "infanzia" rimanda a "quella fase della vita in cui non si parla [...], un'età che non va oltre i primi due anni di vita" (Barbieri 2008, 24); dall'altro, anche "a causa di slittamenti semantici, per infanzia si intende comunemente l'età che precede lo sviluppo puberale, perché anche i bambini che hanno più di 6 anni sono comunemente ritenuti appartenenti all'infanzia" (*ibidem*). Se l'età prepuberale ha perso allora la sua funzione di indicatore di genere³, un punto fermo può essere rappresentato dalla natura *reader-oriented* del testo letterario per l'infanzia, ovvero sia concepito nella "prospettiva di un lettore che costituisce l'autentico protagonista e quasi il co-autore dei testi di cui si rifiuta essere un passivo, trascurabile fruitore" (Calabrese 2013, 2). Una cooperazione che, a conti fatti, rende il destinatario attore e attante al contempo, in quelle che sono le dinamiche dell'intreccio, grazie anche al ruolo precipuo svolto dal paratesto: illustrazioni; natura e forma del supporto (utilizzo di molteplici materiali⁴, libri *pop up*, ecc.); inserti ludici (giochi da risolvere per poi proseguire nella lettura). Tutto questo s'inserisce nelle finalità pedagogiche di narrazioni consimili, giacché il testo dovrà "fornire [al bambino] gli strumenti per vivere la [...] condizione di 'infante' (o di post-infante) in tutte le sue potenzialità, dandogli strumenti per elaborare la sua stessa crescita, senza imporli dall'esterno" (Barbieri 2008, 38).

Ed è proprio da un intento formativo che i legami tra ecologia, mondo animale e letteratura per l'infanzia iniziano a delinearsi, dal momento che i bambini – anche a fronte della crisi ambientale cui l'umanità è chiamata a confrontarsi – non sono più semplici eredi del futuro del pianeta, quanto piuttosto saranno, da adulti, parte attiva nella sua salvaguardia (Pavlik 2011, 420), rappresentando

rapporto tra uomo e natura è stata di fondamentale importanza per iniziare ad osservare scientificamente l'infanzia e a costruire modelli in cui farla rispecchiare. Lo si può constatare sin dall'*Émile* di Rousseau. L'opera non è una narrazione per bambini, ma di quest'età offre per la prima volta un'immagine che non deriva da una miniaturizzazione di quella adulta. E con l'identificazione di uno 'naturale' in cui impostare un percorso educativo, il progetto didattico aperto dal filosofo francese, sembra implicare una base 'ecologica', in ogni libro che consideri l'infanzia un agente attivo e non l'inerte destinatario di una moralizzazione" (2010, <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>>, 11/2017).

³ Cfr. Barbieri 2008, 25: "[Ecco perché] sotto la dicitura 'letteratura per l'infanzia' è finita per ricadere anche la letteratura per la pubertà e per l'adolescenza (non sono infatti ancora state codificate una "letteratura per la pubertà" e una "letteratura per l'adolescenza"), cioè quelle età di passaggio tra l'infanzia e l'età adulta, caratterizzate da forte ambivalenza e, almeno nelle società occidentali post-industriali, dilatatesi fino ai o oltre i 20-25 anni. Dunque, se sia il concetto di letteratura sia quello di infanzia si sono dilatati, parlare di 'letteratura per l'infanzia' vuol dire prima di tutto parlare di una produzione letteraria (testuale) che sussume oggi sotto di sé modalità espressive e generi quanto mai diversi. Sono testi orali, testi scritti, materiali iconici, audiovisivi, oggetti della cultura materiale [...]"

⁴ Ad esempio, nel caso di libri sul mondo animale, l'utilizzo di finta pelliccia.

così un'alternativa cruciale per la crisi ecologica⁵. Il discorso, ovviamente, tocca uno dei punti nodali dell'ecocritica e, nello specifico, il suo essere non solo studio dei testi dove sia tematizzato il rapporto tra umanità e natura (Iovino 2006, 60), ma anche "critica attiva", caratterizzata cioè da una forte componente pratica, come d'altronde aveva già rilevato Cheryll Glotfelty ("If we're not part of the solution, we're part of the problem" 1996, xxi). A tal proposito, mette conto fare riferimento all'ecopedagogia⁶, la quale auspica una necessaria confluenza tra giustizia sociale, giustizia ecologica e ottica interspecista (Gaard 2009, 326), operando su più livelli che riassumiamo qui brevemente: 1) alfabetizzazione ambientale; 2) ecoalfabetizzazione culturale, tale da sviluppare una visione critica delle culture non sostenibili e, parimenti, la conoscenza di altre che invece resistono al processo di globalizzazione; 3) critica degli effetti anti-ecologici del capitalismo, colonialismo e imperialismo industriali (*ibidem*). Se la crisi ecologica è anche una crisi culturale, legata al mito di un Sé separato dalla natura e a una visione gerarchia di quest'ultima, tali narrazioni dovranno allora fornire degli esempi non solo agerarchici, quanto piuttosto orientati a promuovere idee di interconnessione e interdipendenza, soprattutto tra umano e non umano (ivi, 327). Il mondo animale, dunque, torna ad assumere un ruolo preponderante, non fosse altro per l'innata propensione dei bambini a stabilire un contatto con esso e che, a conti fatti, costituisce il primo stadio dell'esperienza infantile della natura (ivi, 332). Ma per quanto la letteratura "eco" per l'infanzia sia andata incontro, specie a partire dal 1970⁷, a un vero e proprio incremento (consentaneo allo sviluppo della coscienza ambientalista⁸), le critiche non sono mancate: dal veicolare una visione ecologica di superficie (e cioè *shallow*), in base a cui l'essere umano è comunque separato dalla comunità biotica, contrastando la crisi ambientale ai fini della propria salvaguardia⁹ (Pavlik 2011, 421); al rischio di trasformare la natura in mero spettacolo (ivi, 430); senza contare la "naturalizzazione" (Sturgeon 2009, 103) delle disuguaglianze sociali e ambientali (*ibidem*). Promuovere

⁵ Secondo alcuni psicologi dell'ambiente, i bambini non solo si rapportano alla natura e l'altro animale in modo più diretto rispetto agli adulti, ma vieppiù non assumono una posizione antropocentrica, che si svilupperebbe solo dopo i cinque anni di età (Hermann, Waxman 2010, 9980).

⁶ L'ecopedagogia rientra in quelle forme di Environmental Pedagogy, le quali includono altresì l'educazione ambientale (Environmental Education) e l'educazione per uno sviluppo sostenibile (Education Sustainable Development); cfr. Misiaszek 2015, 280.

⁷ Per quanto riguarda l'ambito statunitense, il primo libro americano per bambini che tratta di tematiche ambientali è stato *The Lorax* (1971) di Dr. Seuss.

⁸ Nel 1962 era uscito *Silent Spring* di Rachel Carson.

⁹ L'ecologia *shallow* si contrappone alla *deep ecology*, elaborata dal filosofo e naturalista norvegese Arne Naess: secondo Naess, l'ecologia profonda è refrattaria alla concezione totalizzante del "man-in-environment" (1973, 95) e favorevole a un approccio relazionale a tutto campo. In base a questa prospettiva – opposta a un'ecologia di superficie – gli organismi divengono i nodi ("knots", *ibidem*) nella rete biosferica, superando non solo l'idea di un esclusivismo antropocentrico, ma "every compact thing-in-milieu concept" (*ibidem*).

ciò che è considerato “naturale” può avere, allora, degli effetti diametralmente opposti, rispetto al fine pedagogico prefissato. In particolare, Sturgeon si sofferma su quelle storie *greening* per l’infanzia, uscite negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta, dove la famiglia bianca e borghese è presentata come “naturale”, senza mai fare riferimento al ruolo che essa assume nella modifica degli ecosistemi: si tratta, certo, di una famiglia opposta a quella patriarcale (quindi nucleare), ma che tuttavia si è costituita arrecando, in misura maggiore o minore, dei danni all’ambiente (ivi, 104-105). Per quanto riguarda i film di animazione, e segnatamente i lungometraggi Disney, Sturgeon non manca di rilevare come la natura salvi il protagonista da circostanze familiari estreme, citando come esempi *The Lion King* (*Il Re leone*, 1994) o *Finding Nemo* (*Alla ricerca di Nemo*, 2004): sono famiglie dove il modello eterosessista è ben percepibile (la figura della madre è quasi sempre assente), senza contare la rappresentazione “malvagia” del personaggio omosessuale (Scar, nel caso di *The Lion King*, 1994, 110¹⁰). Il problema, nuovamente, è di ordine imagologico: nel senso che è giusto educare le giovani generazioni al rispetto dell’ambiente, ma è oltremodo fondamentale indagare le modalità veicolanti tale messaggio (ivi, 108), giacché si rischia di approdare a un ambientalismo riduttivo, che rinforza il modello neoliberale e minimizza il ruolo che i bambini possono avere nel risolvere la crisi ecologica (Echterning 2016, 286).

Ciò non toglie il nesso ineludibile fra i testi della letteratura per l’infanzia e l’esperienza che il bambino fa della natura, anche perché la lettura, specie allo stato attuale e nelle aree fortemente urbanizzate, è l’unico modo che esso ha di entrarvi in contatto (Dobrin, Kidd 2004, i). Oltretutto, i bambini sono chiamati a confrontarsi con l’eterospecifico in maniera esplicita e implicita, secondo una duplice interazione: con l’animale reale e, a livello letterario e filmico, con l’animale rappresentato (Ratelle 2015, 10). Va da sé che il processo educativo sia mediato dalla presenza del non umano che, come accadeva nella letteratura per adulti, diviene operatore epistemologico (Marchesini 2000, 106), atto a diffondere e rendere effettiva un’ottica inter e transpecifica (volta cioè a ridefinire da subito i confini tra sfera umana e sfera animale). Recenti studi, d’altronde, non hanno mancato di mettere in luce la corda postumana della letteratura per l’infanzia a tematica animale (Jacques 2015): l’altro di specie, infatti, si muoverebbe al di fuori dei propri limiti ontologici, andando oltre le barriere imposte dall’ambiente e dal corpo (ivi, 4). Il potenziale postumano intaccherebbe allora una visione antropocentrata, destabilizzando le gerarchie per approdare a una mutabilità ontologica (*ibidem*): l’animale, dunque, quale elemento trasformativo, che sovrverte

¹⁰ In particolare, Sturgeon prende in esame la scena del film in cui Scar, zio del futuro re leone Simba, si esibisce in un macabro *musical* in compagnia delle iene (da sempre considerate acerrime nemiche dei leoni): si tratta di una doppia marginalizzazione (il membro disconosciuto dalla famiglia che si accompagna a degli animali “spazzini”), senza contare il riferimento alle adunate oceaniche del nazismo e fascismo (2009, 110).

e trascende l'ideologia dominante, stante anche una segreta fascinazione, da parte del bambino, per la confusione dei confini (umano/animale; animato/inanimato) che dischiude altri modi per esistere. L'infanzia, d'altronde, è popolata da ibridi, li accetta ma soprattutto li crea, in quanto condizione ontologica instabile e in continuo movimento: una fase "betwixt and between" (ivi, 10), dove la connessione bambino-animale si risolve nella sovrapposizione di entrambi (ivi, 13), alimentando così quel bisogno di dare senso al mondo e alla realtà.

Ovviamente, la presenza degli animali nella letteratura per l'infanzia è un'incursione abbastanza tarda: è a partire dal 1740, infatti, che l'altro di specie entra in narrazioni consimili (Burke, Copenhaver 2004, 209) e la tradizione cui si riallaccia, nuovamente, è quella esopica, dove l'animale diviene sostituto del soggetto al fine di un insegnamento morale. Ma col passare del tempo – e anche a seguito del darwinismo e il dibattito intorno ai diritti degli animali – tali narrazioni mireranno anche a educare alla cura (si prendano i racconti sugli animali domestici) o a rafforzare il senso di parentela tra le varie creature (umane e non). Il rovescio della medaglia è dato dal processo di antropomorfizzazione cui l'animale è incorso, in quanto soggetto privilegiato di tali storie (Vogl 1982, 68), alimentando di conseguenza le critiche dei biologi per queste "raffigurazioni distorte" del regno animale, veicolanti un messaggio che rischierebbe di compromettere lo stesso equilibrio ambientale: è il caso della Sindrome di Bambi, che spinge a prestare soccorso agli animali in difficoltà, pur tuttavia inconsapevoli delle ripercussioni di tale gesto (prima fra tutte, la mancata reintegrazione nel branco)¹¹.

Ora, per quanto riguarda il rapporto tra animalità e infanzia, è necessario tenere conto anche della proliferazione di immagini animali dirette esclusivamente ai bambini (cartoni animati, giocattoli, videogiochi, Cole-Stewart 2014, 5), senza contare il nesso ineludibile tra modalità rappresentative (e dunque il processo retorico) e incorporative (ovverosia le parti corporee dell'animale che entrano in contatto, per ingestione, con quelle del bambino). Matthew Cole e Kate Stewart forniscono un esempio decisamente

¹¹ È stato Matt Cartmill a teorizzare la Sindrome di Bambi, partendo proprio dal lungometraggio della Disney: "In the matter of hunting and man's relationships to nature, we can actually document the impact of high culture on mass attitudes. Although few Americans have read Thoreau or Freud or Schopenhauer, there is reason to think that these writers have influenced popular American attitudes toward nature and wildlife, because material and ideas from their works went into the making of our most familiar mythic images of the natural order: the image of a cartoon fawn gazing enraptured at a butterfly perched on his upraised tail. For all its saccharine sweetness and childish whimsy, Disney's *Bambi* has had a deep influence on modern attitudes toward the hunt, wildlife, and the wilderness. The movie derives its mythic force from the skill with which it combines a wide variety of elements from both high and low cultural traditions – including all the rich symbolism associated with deer as innocent, doe-eyed victims and numinous monarchs of the wilderness. Hunters regard *Bambi* as the most powerful piece of antihunting propaganda ever produced, and they are probably right" (1993, 162).

eloquente per mettere in luce tale contrasto, ovvero sia il film d'animazione *Chicken Run (Galline in fuga)*, diretto nel 2000 da Peter Lord e Nick Park. Secondo i due studiosi, la storia avrebbe dovuto invitare i bambini a identificarsi con i pennuti in lotta per la loro sopravvivenza (delle galline ovaiole che, una volta divenute improduttive, finiscono in un tritacarne), salvo poi ingenerare l'effetto opposto, complice anche la struttura antropocentrica della società occidentale: un'accelerazione del processo di sfruttamento, un "bloody process" (ivi, 5), mediante cui l'altro di specie incorre in un processo di reificazione e diviene cibo; strumento (nei laboratori); *freak* (zoo, circhi). Se l'animale viene dunque considerato in termini di utilità, tale processo non solo minimizza e reprime la sua carica non umana (ivi, 19), quanto piuttosto lo riduce a un mero spazio bianco su cui inscrivere nuovi significati, atti a permettere il suo spostamento in un punto preciso dello spazio fisico e discorsivo (*ibidem*). Il processo di oggettivazione, ovviamente, opera su più livelli; e va da sé che, accanto agli animali uccisi e in cattività, vi siano anche i tanto amati *pets*, senza contare le rappresentazioni visive dell'altro di specie che, ulteriormente, inficiano un contatto diretto.

Stanti simili considerazioni, nelle storie per bambini è possibile individuare tre tipologie di animali: 1) animali utili (cioè da fattoria) e quindi controllati dall'uomo; 2) animali selvaggi, simboleggianti la forza della natura indomita; 3) animali domestici, identificati con il soggetto umano (ivi, 25). Questa, ovviamente, è una sistematizzazione che obbedisce alle prospettive successive agli Animal Studies, ma potremmo guardare ad analisi critiche che, per quanto datate, si rendono funzionali alla nostra indagine. È il caso, ad esempio, dell'antropomorfismo che genera, a seconda dell'età del lettore, tre tipologie narrative: 1) storia dove l'animale si comporta come un umano; 2) storie dove l'animale si comporta come tale, ma parla e/o indossa vestiti; 3) storie dove l'animale si comporta interamente da animale (Vogl 1982, 65).

2. Case-study 1: *Canis, lupus, cose*.

Il primo dei *case-studies* qui presentati prenderà in esame libri di Giusi Quarenghi – tra le voci di spicco nella letteratura per l'infanzia e vincitrice del Premio Andersen nel 2006 – con il duplice intento di analizzare, da un lato, il gioco retorico – sotteso cioè alla rappresentazione del regno animale – e, dall'altro, l'assenza/presenza del materno (in modo da calibrare l'influenza del modello antropocentrico). Le opere saranno qui presentate non in ordine cronologico, bensì seguendo l'età dei lettori cui sono destinate: *Anch'io ho un cane* (2001), da quattro anni in su; *Piccole mani, piccole zampe* (1999), per i bambini di prima e seconda elementare; *I segreti del prato* (1995), per quelli di quarta e quinta elementare. Se nei primi due casi siamo dinanzi a raccolte di brevissimi racconti, non certo refrattari a una finalità didascalica, l'ultimo testo è squisitamente divulgativo, ma tutti si inseriscono in quel filone di alfa-

betizzazione ambientale cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti (non abbandono degli animali; responsabilizzazione del bambino verso gli animali domestici, con conseguente sviluppo di un'etica della cura; visione orizzontale e a-gerarchica della natura).

Accompagnato dalle illustrazioni a colori di Giulia Orecchia, *Anch'io ho un cane* (2001) ha come tema centrale il desiderio, pressoché onnipresente in ogni bambino, di possedere un cucciolo di cane. Desiderio che, per quanto ostentato sin dalle prime pagine, non è mai rivolto a un interlocutore specifico, divenendo così una mancanza. Il linguaggio, allora, torna su sé stesso, accentuando il divario tra mondo dei bambini e quello degli adulti:

Era una sera di febbraio, una freddissima sera di febbraio.

Mio fratello, papà a io eravamo stati a cena da amici e stavamo tornando a casa.

Io brontolavo, come al solito, come quasi tutte le sere, ormai.

Brontolavo perché non volevo un cane e lo volevo [...].

Mamma non era con noi, era dalla nonna che si era presa l'influenza. E noi eravamo stati invitati a mangiare la pizza. (Quarenghi 2001, 4, 6)

La situazione ricalca uno schema tipico delle narrazioni per l'infanzia contemporanee e il loro rapporto con l'animalità (cfr. Sturgeon 2009): la madre è quasi sempre assente (ivi, 110) e, di conseguenza, la figura patriarcale propizia il contatto con l'alterità non umana. Alterità che diviene presenza *in absentia*, al pari di un amico immaginario:

La pizza, anzi le pizze, erano buone da morire. C'era quella al pomodoro e mozzarella, quella col prosciutto e il rosmarino, quella con le cipolle *per i papà*.

Scommetto che sarebbero piaciute anche al mio cane, se solo ne avessi avuto uno... (Quarenghi 2001, 8, cors. mio)

Il "vuoto" lasciato dal materno rafforza questa genealogia al maschile (padri e figli) e favorisce l'incontro con l'animale che, a tale altezza, è ancora ipotetico, come ribadito più volte nel corso della narrazione, stante anche l'uso reiterato dell'avverbio negativo "non": "vieni, mio cane *che non ci sei*, andiamocene", ivi, 14; "faceva un freddo becco. Il cane *che non avevo* mi seguiva", ivi, 16; "Mi giro per controllare *che il cane che non ho* abbia sentito", ivi, 18; "Papà è davanti, segue mio fratello, ultimo io, perché devo occuparmi *del mio cane che non c'è*", ivi, 20; "Attento...", sussurro io, al *cane che non ho*", ivi, 20 (cors. miei). L'animale avrà comunque modo di fare la sua comparsa a metà del libro, lanciato da una macchina in corsa:

Non riesco a trattenermi e corro verso il fagotto... Scosto un pezzo di giornale... Non è possibile, no, non può essere, non riesco a credere ai miei occhi eppure, eppure sì... è proprio lui... un cucciolo, un cucciolo di cane che mi sta praticamente tutto cavo nelle mani...

È lui, il cane che non ho e che ho sempre voluto! È lui, è qui, e sta tremando dal freddo... Papà si toglie il berretto di lana, lascia che il cucciolo vi si accoccoli dentro, mio fratello e io ci togliamo le scarpe per avvolgerlo bene e tenerlo al caldo, bene al caldo, il mio cane che finalmente c'è [...].

Avrà già un nome?

Penso di no.

Non possono avergli dato anche il nome e poi averlo buttato via. Glielo daremo noi... [...].

Allora io decido per Nina: Ni da Nico, che è il mio nome, e Na da Nanni, che è il nome di mio fratello. (Quarenghi 2001, 30-34, cors. mio)

Come abbiamo avuto modo di rilevare poc'anzi, lo spazio della manifestazione animale è abitato da presenze maschili, dove l'alterità non umana (e al femminile, si badi bene) si mostra e, al contempo, viene nominata su un doppio livello: l'onomaturgia, proprio perché crasi delle sillabe iniziali dei nomi dei due fratelli (NI+NA), rafforza questo legame patriarcale, in cui il cucciolo s'inserisce in quanto innocente, non violento e bisognoso di cure (Cole, Stewart 2014, 101). La figura materna appare solo nelle pagine finali del libro, diametralmente opposta all'animalità appena emersa:

Grazie, papà. Anche perché so che anche tu stai pensando a quello che penso io, alla mamma che ha sempre detto di no a un cane in casa... Perché la casa è piccola. E poi in appartamento un cane soffre. E aspettiamo almeno fino a quando voi sarete grandi per occuparvene da soli [...]. E poi quando piove puzzano in modo insopportabile, i cani...

Ma se avesse visto anche lei quello che abbiamo visto noi questa sera, se il fagotto di giornali fosse rotolato fino ai suoi piedi... [...].

E poi domani gliela racconteremo questa storia alla mamma. Lei dirà che quelli che abbandonano gli animali sono degli imbecilli, crudeli, ignobili, disgustosi egoisti... (Quarenghi 2011, 38-44)

Nonostante il finale aperto (non sappiamo se Nina resterà con Nico e Nanni, in quanto sarà la madre ad avere l'ultima parola) e il messaggio contro l'abbandono degli animali, viene riproposto un modello gerarchico (Gaard 2009, 326)¹², dove animalità e femminile sono posti su un piano letteralmente afasico, giacché entrambi non proferiscono parola e sono "raccontati" dalle voci al ma-

¹² Immediato è il rimando alle teorie ecofemministe. Cfr. Gaard 1993, 4-5, cors. mio: "Ecofeminists have described a number of connections between the oppressions of women and of nature that are significant to understanding why the environment is a feminist issue, and, conversely, why feminist issues can be addressed in terms of environmental concerns. For example, the way in which women and nature have been conceptualized historically in the Western intellectual tradition has resulted in *devaluing whatever is associated with women, emotion, animals, nature, and the body, while simultaneously elevating in value those things associated with men, reason, humans,*

schile; senza contare la contrapposizione tra spazio domestico e spazio selvatico della *otherness* (la casa, dunque, come luogo per definire i limiti spaziali di una corretta relazione tra umano-non umano, Cole, Stewart 2014, 84).

Una situazione analoga – e cioè la divaricazione tra il polo maschile e quello femminile – si ripropone in due delle tre storie che costituiscono *Piccole mani, piccole zampe* (1999), illustrato da Barbara Nascimbeni. Nella prima, intitolata “Almeno un pesce rosso”, è sempre il tanto desiderato *pet* a muovere le fila del racconto, tanto che il pesce rosso del titolo diviene, alla fin fine, quasi un ripiego:

Eri l'ultimo della lista.

Il cane no perché, il gatto neppure neanche perché, niente porcellino d'India e non parliamo del pinguino, della balena, dello struzzo, del pappagallo e della scimmia.

“Niente animali in questa casa. Bastiamo noi!”

Ma un pesce rosso, almeno un pesce rosso...

Non perde i peli e non sbava come il cane.

Non fa la tana nel letto e la pipì sul tappeto come il gatto

Non ha bisogno di una gabbia speciale come il criceto.

Non puzza come il porcellino d'India.

Non entra ed esce in continuazione dal frigorifero come il pinguino.

Non prende un sacco di posto come la balena.

Non corre di qua e di là come lo struzzo.

Non chiacchiera notte e giorno come il pappagallo, anzi, non dice una parola.

Non si dondola appeso al lampadario come la scimmia.

Come puoi dire di no a un pesce rosso? (Quarenghi 1999, 24-29)

Il passo evidenzia quelle che sono le “torsioni” cui la visione umana del regno animale va incontro, tali da rendere l'altro di specie semplice oggetto: non solo per il fatto di essere posizionato in fondo a una lista, e quindi in uno spazio verbale che lo trasforma in entità non agente (Cole, Stewart 14)¹³, quanto piuttosto per il suo essere “alternativa” e *reductio* estrema del regno animale stesso. Un regno animale passato al vaglio mediante quelle che sono le possibili interferenze (dannose, per giunta) con la sfera umana e articolate secondo specifiche dicotomie oppostive: sporco/pulito (il cane sbava; il gatto fa la pipì sul letto); autonomo/dipendente (il criceto ha bisogno di una gabbia speciale); maleodorante/inodore (il porcellino d'India puzza); grande/piccolo (la balena prende un sacco di posto); in movimento/statico (lo struzzo corre in continuazione);

culture, and the mind. One task of ecofeminists has been to expose these dualisms and the ways in which feminizing nature and naturalizing or animalizing women has served as justification for the domination of women, animals, and the earth”. Per una ricognizione in merito al dibattito ecofeminista, si veda, per l'ambito anglosassone, Sandilands 1999; mentre, per quello italiano, rimandiamo a Zabonati 2012 e Faralli, Andreozzi, Tiengo 2014.

¹³ Anche in virtù della reiterazione del negativo “non”.

parlante/muto (il pappagallo chiacchiera notte e giorno); iperattivo/calmo (la scimmia si dondola al lampadario). Il pesce rosso si costituisce dunque quale presenza antitetica e relegata in una *Umwelt* (un “ambiente”) ristretta, proprio perché non deve invadere lo spazio abitativo. Torna, infine, lo schema antitetico tra figura materna e alterità animale (è la madre, infatti, a “vietare” l’ingresso in casa agli animali), ravvisabile anche nella storia posta a chiusura del libro, “Papà adora gli animali”, dove la solidità del modello patriarcale, e quindi il suo contatto con la natura, sembra essere comprovata già dalle note iniziali:

[Papà] guarda e mi registra i documentari di Quark, di Geo, del Mondo degli animali. Ha tutta, ma proprio tutta la raccolta di Airone-Video.
Ha il portachiavi a forma di delfino.

Vicino al suo letto ha appeso un poster con un cavallo, dalla parte della mamma uno con una magnifica farfalla e vicino al mio quello con gli orsetti polari che rotolano nella neve.

Mi chiama ‘micetto mio’ e mi presenta ai suoi amici come ‘il cucciolo di papà’ [...].

E quando lui e la mamma discutono su come educarmi, le dimostro che lei sbaglia tutto, anzi ha sbagliato tutto dall’inizio perché non ha mai voluto fare come mammaoca, mammapinguno o mammaorsa, anche se lui glielo aveva detto [...].

Insomma, ho un papà che adora gli animali, e anche me. (Quarenghi 2001, 33-37)

Un regno animale onnipervasivo, dotato di una sua ubiquità, eppure esperito solo a livello visuale, mediante specifiche “barriere” che distolgono l’attenzione da un contatto diretto con esso: l’eterospecifico esiste in quanto presenza reificata (il portachiavi) o resa statica mediante l’immagine fotografica¹⁴. Oltretutto, si ravvisa quella che Matthew Cole e Kate Stewart hanno definito quale *petification*

¹⁴ Secondo Felice Cimatti, “La fotografia è stata inventata proprio per bloccare l’insopportabile dinamismo animale. Di fronte alla fotografia di un animale possiamo finalmente tirare un sospiro di sollievo [...]. In effetti, c’è un unico movimento, che dalla parola porta alla fotografia, e viceversa: la parola “animale”, in particolare, trasforma un vivente che affretta e vive e soffre e gode in una categoria cognitiva, in un’astrazione. (Cimatti 2015, 21). Ma doveroso è il rimando a *La chambre claire* di Roland Barthes, dove la fotografia è considerata quale esperienza dissociativa: l’Io – sempre in movimento, sempre mutevole, – viene reso statico e fissato nell’immagine di un corpo, di un volto, di un’espressione. L’essere fotografati si configura dunque quale micro-esperienza della morte, secondo l’*iter* soggetto-oggetto-spettro: “Orbene, non appena io mi sento guardato dall’obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di ‘posa’, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo [...]. La fotografia è infatti l’avvento di me stesso come altro: un’astuta dissociazione della coscienza d’identità [...]. La Foto-ritratto è un campo chiuso di forze. Quattro immaginari vi s’incontrano, vi si affrontano, vi si deformano. Davanti all’obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede che io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. In altre parole, azione bizzarra: io non smetto di imitarmi, ed è per questo che ogniquilvolta mi faccio (mi lascio) fotografare, io sono immancabilmente sfiorato da una sensazione d’inautenticità, talora d’impostura [...]. Immaginarmente, la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo

del bambino (2014, 86): “Mi chiama ‘micetto mio’ e mi presenta ai suoi amici come ‘il cucciolo di papà’” (Quarenghi 2011, 34). Infine, proprio al termine della storia, le discrasie tra piano figurativo (cioè le immagini dell’animale) e il piano dei referenti (il regno animale *tout court*) emergono in maniera decisiva, rivelando lo scarto tra realtà rappresentata e realtà effettiva: quando padre e figlio sono sul fiume, una rana si nasconde in una scarpa del genitore, e il contatto con l’animale, quello “vero”, è fonte di spavento:

“Qu-qu-qualcosa... c’è-c’è qualcosa di viscido e bagnato, là dentro” è riuscito a balbettare dopo qualche secondo, indicandomi le sue scarpe come fossero la tana di un orribile mostro.

Mi sono avvicinato e le ho prese in mano:

“Ma è solo una rana!”

“Ma è veraaa!!!” ha gridato papà. (Quarenghi 2011, 40-41)

Nel racconto che dà il titolo all’intero libro, viceversa, il rapporto bambino-animale si struttura in maniera diversa, ferma restando la presenza di *patterns* tematici che abbiamo già avuto modo di rilevare. La storia procede letteralmente a specchio, incrociando i punti di vista dei due protagonisti: il bambino Marco e il cucciolo di lupo Blu. L’animale, stavolta, si fa parlante¹⁵, e la patente del linguaggio diviene funzionale a un vero e proprio scontro di stereotipi. Una narrazione speculare, dunque, dove le figure materne (umana e animale) emergono da subito:

“Vai pure a giocare fuori, ma non avvicinarti a quei *cagnacci*, tesoro. Sono così cattivi!” raccomanda la mamma a Marco.

momento in cui, a dire il vero, non sono sé un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro” (trad. it. di Guidieri 2003, 13-15; “Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change : je me constitue en train de ‘poser’, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir [...]. Car la Photographie, c’est l’avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d’identité [...]. La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s’y croisent, s’y affrontent, s’y déforment. Devant l’objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu’on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m’imiter, et c’est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographe, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d’inauthenticité, parfois d’imposture [...]. Imaginairement, la Photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre” (Barthes 1980, 28-30).

¹⁵Seconda tipologia, dunque, della classificazione degli animali antropomorizzati proposta da Vogl, 1984, 85 (animale che si comporta come tale ma parla o indossa vestiti).

“Sì, amore, vai, ma stai alla larga da quei *mostri senza coda e senza peli*. Sono cattivissimi” raccomanda anche mamma lupa al suo cucciolo, prima di lasciarlo andare in giardino.

Marco guarda oltre le sbarre del cancello, ma non vede nessun cagnaccio...

“Stanno nascosti”, lo informa la mamma. “Ma poi saltano fuori all'improvviso e ti mordono. Sono pericolosi e anche sporchi. Fai attenzione tesoro”.

Blu, il cucciolo, esplora il giardino in lungo e in largo, senza incontrare nessuno.

Così torna da mamma lupa e: “Ma di chi parlavi?” le chiede.

“Sei ancora troppo piccolo per vederli, amore, ma fidati di quello che ti dice la mamma. Sono molto più alti di noi, senza peli o quasi, e *a volte hanno persino un bastone...*” (Quarenghi 2011, 5-7, cors. miei)

Non è solo l'animale a farsi *otherness* ma anche l'umano, ed entrambi si riflettono l'uno nell'altro alla ricerca delle differenze, in un confronto per addizione (l'umano ha il bastone) e sottrazione (l'umano non ha coda, né peli). Eppure, il racconto opera anche un ribaltamento di quella che è stata la belva *princeps* della tradizione favolistica e fiabesca, in un incontro che avviene in uno spazio di soglia – cioè il giardino delimitato da un muretto – il quale funge da demarcazione tra le *Umwelten* (cioè gli “ambienti”) di Marco e Blu. Un confine, tuttavia, che entrambi cercano di oltrepassare, fino all'incrocio dei loro sguardi: “... E si ritrovano faccia a faccia. O muso a muso. Insomma, abbastanza vicini da potersi guardare” (Ivi, 19). Ed è il gioco, in tal caso, a veicolare l'accettazione dell'altro:

E dopo un po', le mani di Marco incontrano le zampe di blu...

Marco le prende e tira, tira finché il muso di blu spunta dalla buca.

Rotolano a terra.

Adesso sì che si può incominciare a giocare sul serio. (Ivi, 24)

Tanto il bambino quanto Blu vanno oltre e abbandonano le caratteristiche tipiche della loro specie (così come i divieti e i pregiudizi, ripensando al discorso delle loro madri), per “incontrarsi”: lo si deduce anche da un punto di vista lessicale, in una sorta di scala semantica: muso-faccia (termini appartenenti sia all'ambito umano che animale); mani-zampe; e, infine, quel “rotolano” (*ibidem*), con cui l'idea di una possibile separazione tra umano e non umano scompare.

E il piano linguistico assume un ruolo di assoluta preminenza anche nei *Segreti del prato* (1997), libro divulgativo scritto insieme a Tullia Colombo e con illustrazioni di Luisa Lorenzini, dove gioco retorico sembra alimentare un'entomofobia latente, ragion per cui il processo di reificazione ha, in un certo qual modo, la funzione di addomesticare l'alterità. Il testo, decisamente più articolato a livello narrativo, educa all'ecosistema “prato”, generando una visione orizzontale per scoprire “questa foresta nana popolata da migliaia di esseri” (ivi, 6); grazie anche alla narrazione alla prima persona che letteralmente “immerge” il giovane lettore nella vicenda, strutturata come una passeggiata dall'alba al tramonto. Volendo esulare dall'ambito strettamente divulgativo, ci soffermeremo sulla “retorica dei

veicoli” che, congiunta alle metafore belliche, strutturano la raffigurazione del mondo degli insetti. Se il coleottero è “[un]’auto voltante con tanto di corazza metallizzata” (ivi, 5), gli afidi si muovono lungo un tronco che è come “un’autostrada, un’autostrada traboccante di automobili che, benché obbligate in una coda lunghissima, si [...] [muovono] con velocità regolare” (ivi, 16). Lo stesso dicasi per la cavalletta, che diviene *monstrum* e velivolo al tempo stesso:

Proseguo nella perlustrazione del prato. Un verso, un canto stridulo richiama la mia attenzione. Viene dal basso. Mi Chino, e davanti ai miei piedi vedo una cavalletta, la grande saltatrice. Ti sei mai chiesto, a proposito, come fa a non spezzarsi quelle zampe lunghe ed esili ogni volta che atterra? [...] Sono zampe con gli “ammortizzatori”, cuscinetti pieni d’aria che consentono alla cavalletta di atterrare come un aeroplano, senza bruschi contraccolpi.

Come un aeroplano, del resto, vola [...].

Vista da vicino, la testa di una cavalletta sembra la maschera di un mostro spaziale. Le sue mascelle taglienti si aprono e si chiudono come forbici su qualunque cosa: dagli steli d’erba al legno. (Ivi, 26-28)

Presentata nelle pagine successive quale “divoratrice” (ivi, 29), la cavalletta si fa tutt’altro che innocua in queste raffigurazioni che finiscono per alimentare l’*imago* dell’insetto quale parassita, alterità estrema e aliena¹⁶. Il libro, dunque, si regge su un sottile equilibrio, giacché sono necessarie altre presenze per controbilanciare questa minacciosità latente (si pensi alla talpa e il suo “musetto”, ivi, 39), alimentata comunque da immagini belliche che, per via proiettiva, agiscono sulla descrizione del mondo degli insetti:

Mentre la colonna di afidi prosegue *il suo assalto* al sambuco, un leggerissimo fremito di ali attira la mia attenzione. Sulla foglia assalita dagli afidi vedo *atterrare* una piccola mezza pallina rossa con sette punti neri: la coccinella, che inizia a divorare gli afidi, uno dietro l’altro.

[...] quand’ecco che qualcuno le si avvicina con fare minaccioso. Formiche [...] agguerritissime, che assaltano la coccinella. *Sarà una grande battaglia, e non me la voglio perdere* [...].

Le formiche attaccano, la coccinella ritrae le zampe e resiste. Il suo guscio lucido e duro le protegge come una corazza. Nulla le fanno [...] le gocce di acido formico che le sparano addosso. Un nemico difficile, questa coccinella [...]. Servirebbero rinforzi. Infatti, il piccolo drappello di formiche se ne va e, dopo pochi minuti, eccolo tornare centuplicato, deciso a sferrare un attacco potente. Si comincia con le *bombe di acido formico* [...]. Niente. *Bisogna passare alle maniere forti* [...] [ma] la coccinella non cede e, a questo punto, allo *sterminato esercito delle formiche* non resta che una *ritirata* dignitosa. (Ivi, 20-25, cors. miei)

¹⁶Non dovremmo stupirci, allora, se lo Xenomorfo – l’entità protagonista della saga cinematografica *Alien* (1979-2017) – sia stato creato proprio ispirandosi ad alcune specie di vespe parassite.

Si assiste a una fenomenologia dell'attacco bellico che, a un tempo, restituisce una visione distorta delle dinamiche ambientali sottese a qualsiasi ecosistema specifico; dall'altro, ingenera una concezione dicotomica dello stesso regno animale, le cui creature non sono in ostilità tra loro (né amici, né nemici), quanto piuttosto mirano a mantenere inalterati determinati equilibri. Immagini, oltretutto, alimentanti un piacere scopico ("Sarà una grande battaglia, e non me la voglio perdere", *ibidem*), col rischio di rendere la realtà animale puro spettacolo (Pavlik 2011, 430).

3. Case-study 2: le bestie, la bestia e l'uomo

Come arguito da Stefano Calabrese, la letteratura per l'infanzia segue sostanzialmente due corrimani specifici:

Propulsore ineludibile, il grande processo di alfabetizzazione che nel XIX secolo si attiva in tutti i paesi occidentali dà luogo a una letteratura per l'infanzia che si autodefinisce per differenza rispetto alla letteratura per gli adulti: [...] i due grandi codici tematico-morfologici in cui si assesta sono quello della fiaba, dove tutto è platealmente controfattuale [...], e quello del romanzo di formazione, dove la storia di un protagonista giovane che trova o fallisce il proprio destino ricorre a convenzioni mimetico-realistiche. (Calabrese 2013, 11)

Ed è al secondo filone che potremmo ascrivere il romanzo breve di Antonio Ferrara, destinato ai lettori da 12 anni in su e intitolato tozzianamente *Bestie* (2016). Il salto cronologico, rispetto ai testi presi in esame nel paragrafo precedente, si accompagna dunque a uno spostamento anche per quanto riguarda la tipologia dei destinatari (non più bambini della scuola primaria), ma la sua analisi si fa funzionale proprio perché la vicenda veicola un messaggio ecologico, invitando al rispetto per il regno animale. Per quanto ascrivibile al genere del romanzo di formazione, *Bestie* non presenta quale protagonista un giovane (Cfr. Calabrese 2013, 11), bensì uno spietato cacciatore senza nome che un'oca salva da morte certa. Sostanzialmente, il testo può essere suddiviso in tre macrosequenze distinte, tutte scandite da una narrazione in prima persona al tempo imperfetto: 1) descrizione della vita da cacciatore; 2) i giorni successivi all'incidente; 3) il ritiro su un'isola deserta e la riscoperta di una fratellanza biosferica (facendo eco al Thoreau sulle rive del lago Walden).

La parte iniziale del libro si configura quale fenomenologia della caccia ("ammazzare", non a caso, è la prima parola¹⁷), intesa non solo quale pratica remunerativa – il protagonista, così s'intuisce dal libro, vive nel lusso più sfrenato – ma oltremodo abusiva, tanto da sfociare nel bracconaggio e nel commercio illegale di avorio e pellicce. Vieppiù, l'animale è da subito ridotto a risorsa non agente, in quanto fonte di guadagno e, successivamente, feticcio-trofeo:

¹⁷ "Li ammazzavo" (Ferrara 2016, 1).

Li ammazzavo e poi li mettevo tutti in bella vista [...].

Ogni volta tornavo a casa con un bel po' di roba: carne, pelli, ossa, piume... Più di tutte mi piacevano le corna, ecco, certe corna storte come serpi o fitte come rami. E poi mi piacevano le pellicce: bianche, rosse o nere nere, lucide di pece.

Portavo a casa tutto e poi vendevo, accumulavo soldi. Te le pagavano bene, le pellicce. Ma non vendevo tutto. No, certe cose non le vendevo, le tenevo per me. Le teste di cervi, per dire, o di alci, cinghiali, me le mettevo in casa. Prendevo la scala e le appendevo al muro; i musi si affacciavano dai muri come se dalla stanza accanto avessero sfondato la parete con una testata. Sugli armadi in corridoio, invece, ci tenevo fenicotteri, gufi, falchi, scimmie, serpenti; quando ci camminavi sotto, da là sopra ti guardavano senza battere ciglio. [...]

Con la pelle [della zebra] ci feci un bellissimo tappeto e lo stesi sul pavimento del salone; lo piazzai in mezzo alla stanza [...]. Ero contento. Davvero, quelle righe sembravano stampate. Ci camminai su senza scarpe, solo coi calzini, per non sciuparlo; ci camminai su e giù con le mani in tasca, e non mi stancavo, perché la pelle era morbida e le linee come disegnate a mano. (Ferrara 2016, 1, 17, 23)

Gli estratti citati rivelano la brama di rendere statico e immobile l'eterospecifico, che si accompagna anche a un sadismo di fondo ("le foche le uccisi a bastonate [...]. E io colpivo, colpivo sorridendo", *ivi*, 36-37). La compassione, insomma, è un sentimento estraneo al protagonista¹⁸, la cui concezione adamitica è alimentata da manie di controllo e deliri di onnipotenza, perché "mi piaceva che quegli esseri in movimento diventassero di colpo cose, cose ferme, cose controllabili" (*ivi*, 67). E, più avanti, leggiamo che: "Era duro, il mio lavoro, però... ne valeva la pena. E poi mi piaceva, perché mi dava un *senso di forza e di potenza*¹⁹: come se fossi l'unico uomo a camminare sulla terra, come se niente [...] potesse sfuggire al mio controllo. (*ivi*, 40)". Il primo tassello narrativo, oltretutto, diviene anche vero e proprio catalogo di morti animali, non solo repertate peculiarmente, ma quasi sempre accompagnate alla dissezione del corpo che, in tal modo, cessa di essere alterità biologica e viene ridotto a semplice cosa. In parallelo, all'inizio del libro vengono presentati anche gli altri protagonisti, ovvero i tre bambini (Ernesto, Tanto e Rita) e la loro oca "da compagnia" (chiaro rimando all'ochetta Martina di Konrad Lorenz: un legame del tutto speciale, quindi, che tuttavia il cacciatore non riesce a comprendere,

¹⁸ "Catturai una piccola volpe, infatti. Era un cucciolo, niente di più. Lo legai a una quercia del bosco, per attirare la madre. E la madre dopo un po' arrivò; annusò l'odore del figlio ma non si accostò: se ne andò lontano. Poi tornò. Si allontanò di nuovo. Strusciava tra i cespugli, piangeva, correva su e giù per il bosco. La sentivo che era lì intorno, che non sapeva che fare. Per un po' smise di lamentarsi, non la sentivo più. alla fine si lanciò al galoppo verso di me, col suo verso impazzito, ma io sparai calmo, preciso, con un ginocchio per terra. La feci secca con un colpo solo. Poi la presi e la caricai sul furgone. Aveva una pelliccia morbida. Ancora calda. Il cucciolo lo liberai, invece; aspettavo che crescesse: la sua pelliccia era ancora morbida" (*ivi*, 56).

¹⁹ Principio fondante, questo, della cultura antropocentrica.

vuoi per deformazione professionale (appare stupito, infatti, che un animale si possa anche non mangiare), vuoi per una cieca avversione di fondo verso il regno animale e, nel nostro caso, la stessa oca (con cui si scontrerà per tre volte nel corso della prima parte del libro, rimediando sempre un morso sul naso). Com'è facilmente intuibile, i bambini sono la controparte del protagonista e si fanno da subito portatori di una visione ecologica, giacché proteggono l'oca dai possibili abusi del genere umano, da quel "bloody process" (Cole, Stewart 2014, 5) cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti:

- La proteggete? E da cosa?
 - Da tutte le cose brutte che fanno alle oche.
 - E cosa fanno, alle oche?
 - Le ingozzano, gli infilano a forza, con l'imbuto, la roba da mangiare giù per il collo, così ingrassano e il fegato d'oca viene meglio.
 - A me il fegato d'oca piace... – dissi, ma lui mi guardò con gli occhi che sembravano due spilli, e allora non continuai.
 - E poi quella cosa delle piume, – disse ancora.
 Feci la faccia di uno che non capisce.
 - Già, digliela, Tano, la cosa delle piume! – lo incitò la nana, e faceva sì con la testa.
 - Ah, quella, poi... – aggiunse lo smilzo, è una crudeltà.
 - Cos'è, 'sta cosa delle piume? – chiesi spazientito.
 - Glielie strappano a mano, da vive. Non lo sai? – continuò il testone.
 - Deve fare un male boia! – dissi.
 - Ci puoi giurare. Come se ti strappassero i capelli.
 - Be', ma mica tutti gli allevatori fanno così, – provai a dire.
 - Tutti no, – fece lo smilzo – ma molti sì.
 Li salutai e me ne tornai dentro. Nei miei occhi c'era l'oca mentre la spennavano viva. (Ivi, 44-45)

Ovviamente, il punto di vista dei bambini collide con quello del cacciatore: "un'oca", per lui, "è fatta per essere mangiata, per farci un salame, o un cuscino" (ivi, 59), restando di conseguenza non solo un "oggetto", ma oltremodo emblema della stupidità. Ma la situazione cambia radicalmente nella seconda sequenza narrativa del libro (a partire dal capitolo XXII), quando cioè il cacciatore, a seguito di un colpo partito accidentalmente dal fucile, viene tratto in salvo dall'animale. E per quanto l'intreccio possa apparire rocambolesco²⁰, a noi interessa sostanzialmente il cambio di prospettiva:

Un'oca intelligente, niente da dire.
 Roba mai vista.
 Un animale che salva un uomo, ma tu pensa.
 Non sapevo che dire. Mi dispiaceva ammetterlo, ma le dovevo la vita. (Ivi, 81)

²⁰ Il pennuto, dopo averlo trovato privo di vita nel garage, corre dai tre bambini che, a loro volta, chiamano aiuto.

È a tale altezza che l'animale diviene essere numinoso e destinato a dischiudere un'eccedenza di senso: se nella prima parte, infatti, appariva quale presenza fissa e ossessiva, alimentante il bisogno di uccidere²¹ (e ucciderla); adesso spinge il protagonista a guardarla "con occhi nuovi" (ivi, 95). C'è una resipiscenza, che tocca la vita passata e, nello specifico, gli animali divenuti "prede":

Una mattina, in pigiama girai tutta la casa, stanza per stanza – il corridoio, il salone, le camere – e guardai tutto con calma, con grande calma. Con gli occhi nuovi che adesso mi ritrovavo passai in rassegna tutte le teste di animali appese al muro e i corpi impagliati – i cervi, le volpi, i lupi, i falchi, i gufi, gli orsi, le zebre, le gazzelle, le tigri. Poi pensai a tutti gli animali che avevo mangiato, o che avevo ucciso solo per togliergli le corna, o le zanne, o la pelliccia.

Pensavo.

Cercavo di capire.

Camminai dritto, in silenzio, con le mani dietro la schiena e gli occhi bagnati. Ero un generale che rendeva omaggio ai suoi soldati morti, e il pigiama era la mia divisa. Feci il giro di tutta la casa, poi mi asciugai e mi vestii, perché ormai avevo deciso. (Ivi, 96-97)

Da oggetto, l'animale morto torna a essere "salma" o, perlomeno, corpo privo di vita, riacquistando una dignità ontologica *a posteriori* che avrà modo di esplicitarsi nella parte conclusiva del libro, col ritiro del protagonista su un'isola deserta: uno spazio, questo, della trasformazione – giacché egli inizia a procurarsi del cibo senza uccidere nessuno (ivi, 100), dedicandosi, come Thoreau sul lago Walden, alla cura dell'orto – e del rovesciamento dei ruoli, ovverosia il passaggio, seppur in potenza, da "preda" a "predatore":

Era fresca, quell'acqua, era sempre così fresca che ti veniva voglia di tuffarti ogni volta che bevevi. Era buona, col caldo era proprio quello che ci voleva. Mi piegai sulle ginocchia per bere direttamente con la bocca, con tutta la faccia immersa dentro l'acqua. In quel momento mi ricordai della zebra, dell'elefante e di tutti gli animali che avevo ucciso mentre stavano bevendo.

Tirai fuori la testa, mi misi seduto su una pietra, coi gomiti sulle ginocchia e la testa tra le mani. Mi misi a pensare, con la faccia ancora bagnata, e l'acqua e le lacrime sulla faccia venivano giù ed erano una cosa sola. (Ivi, 103)

Da qui il legame, sempre più intimo, con le dinamiche biosferiche: una vena creaturale che si risolve nel contatto, totale ed epidermico, con l'altro animale:

²¹ "Mi dispiaceva di non essere riuscito a farla secca. C'era mancato così poco. Ma me ne fregai, tanto ero già pronto a ripartire, a correre verso le grandi foreste: là gli orsi cadevano con la bocca spalancata, buttando fuori nuvole di fiato [...]. Stavo seduto sulla roccia, con le mani sulle ginocchia. Tra le foglie secche strisciò una serpe verde, e subito le infilzai la testa con la punta del coltello, e poi la guardai contorcersi fino alla fine. Passò un riccio e lo schiacciai con un grosso sasso. Fece un lamento, prima di morire, un verso come una canzone" (Ferrara 2016, 67-68).

Poco a poco, le bestie dell'isola cominciarono a fidarsi di me [...]. Ogni volta che potevo le accarezzavo, le bestie, e, quando le guardavo da così vicino, mi sembravano diverse, mi sembrava di non averle mai viste prima, e vedevo quegli occhi stupiti, le piume lisce, le pellicce tremanti. Ma vedevo anche un'altra cosa: vedevo i muscoli un po' tesi, pronti a scattare. Vedevo le orecchie mobili, orientate verso ogni minimo rumore, che magari io nemmeno percepivo. Nasi e baffi che fremevano, vedevo, e qualcosa, nello stupore di quegli occhi scuri, qualcosa di liquido, di sfuggente. Qualcosa che non coglievo fino in fondo.

Allora, quando mi accorgevo di questo, mi veniva in mente perché, un tempo che mi sembrava lontanissimo, li avevo voluti fermare col fucile: non era stato per le loro belle piume, o per le loro pellicce soffici, o per le loro zanne preziose. No. In quei momenti lo vedevo, lo vedevo bene. In quei momenti, senza che li accarezzassi, loro smettevano di tremare. (Ivi, 124-125, cors. mio)

Ciò che prima era inerte (occhi morenti²², piume e pellicce) non solo ricquista vitalità, ma consente all'umano di riaccostarsi alla pura vita biologica, fermo restando quel fondo di verità inattingibile, quel "qualcosa che non è possibile cogliere fino in fondo" (*ibidem*) ma che, a conti fatti, ci dice qualcosa di più su di noi e sul mondo. Il tutto su uno spazio non più svuotato – raso al suolo e pieno di un vuoto metafisico – bensì pulsante, dove il canto di Gaia si fa nuovamente sentire, dove alla sera "ci addormentiamo [...]. Come una bestia, un ragazzo, un bambino" (ivi, 133). L'animale, dunque, quale elemento trasformativo, capace di trascendere l'ideologia dominante, per approdare a una prospettiva ecocentrata, unita alla consapevolezza che ci sono altri modi per esistere. E innumerevoli, allora, potrebbero essere le immagini atte a rappresentare il rapporto tra l'uomo e l'altro di specie: una triangolazione, cioè due vertici inizialmente separati, destinati poi a convergere in un unico punto (quello della parità ontologica); due linee parallele, vicine eppure distanti, tanto da non potersi sfiorare (l'indifferenza specista); o, ancora, due lastre incise, trasparenti e sovrapposte, in cui la prima (il linguaggio umano) interferisce e racconta a suo modo quanto riesce a scorgere nella seconda. Tre esempi che riassumono quanto affrontato sinora: il piccolo Marco e il cucciolo di lupo, che si rotolano giocosi dopo essersi guardati l'uno con l'altro (Quarenghi 2011, 24); il cacciatore che non riesce a concepire un animale se non come cibo (Ferrara 2016, 44); il mondo degli insetti descritto quasi fosse un campo di battaglia o un raccordo autostradale nell'ora di punta (Quarenghi 1997, 26). È il gioco retorico, sempre, a guidare il discorso, a "dire" e rappresentare un mondo prossimo eppure distante, fino a rendere l'animale protagonista, senza che questo ce lo abbia mai chiesto. Da qui l'esigenza e la responsabilità di illuminare le zone d'ombra, i meccanismi della finzione, le falle concettuali di queste storie dove l'altro di specie trova rifugio, si manifesta e rivive.

²¹ "Alla fine, in mezzo a tutto quel grigio, raggiunsi il bianco dell'avorio e scavai col coltello. L'occhio [dell'elefante] mi fissava ancora: la pupilla per un po' mi seguì e poi si fermò" (ivi, 28).

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2014 [2002]), *Laperto. Uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bacchereti Elisabetta (2014), *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Barbieri Nicola (2008 [2006]), *Letteratura per l'infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, con la collaborazione di Chiara Carraro, Padova, Cleup.
- Barthes Roland (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Éditions de L'Étoile, Gallimard, Le Seuil. Trad. it. di Renato Guidieri (2003), *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Biagini Enza (2001), "La critica tematica, il tematismo e il bestiario", in Ead., Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 9-19.
- (2008), "Bestiari di genere: alcune riflessioni teoriche", in Ernestina Pellegrini, Eleonora Pinzuti (a cura di), *Bestiari di genere*, Firenze, SEF, 17-26.
- Bleakley Alan (2000), *The Animalizing Imagination: Totemism, Textuality and Ecocriticism*, London, Macmillan Press.
- Burke Carolyn, Copenhaver Joby (2004), "Animals as People in Children's Literature", *Language Arts*, 3, 205-213, <<https://secure.ncte.org/library/NCTEFiles/Store/SampleFiles/Journals/la/LA0813Animals.pdf>> (11/2017).
- Calabrese Stefano (2013), *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori.
- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin; London, Hamish Hamilton.
- Cartmill Matt (1996 [1993]), *A View to a Death in the Morning: hunting and nature through history*, London-Cambridge, Harvard UP.
- Cimatti Felice (2013), *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza.
- (2015), "Animale", in Leonardo Caffo, Felice Cimatti (a cura di), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Milano, Bompiani, 9-26.
- Cole Matthew, Stewart Kate (2014), *Our Children and Other Animals. The Cultural Construction of Human-Animal Relations in Childhood*, Burlington, Ashgate.
- Derrida Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, édition établie par Marie Louise Mallet, Paris, Galilée. Trad. it. di Massimo Zannini (2006), *L'animale che dunque sono*, edizione stabilita da Marie Louise Mallet introduzione all'edizione italiana di Giorgio Dalmaso, Milano, Jaca Book.
- Dobrin Sidney, Kidd Kenneth, eds (2004), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*, Detroit, Wayne State UP.
- Dr. Seuss (1971), *The Lorax*, New York, Random House.
- Echterling Claire (2016), "How to save the World and Other Lessons from Children's Environmental Literature", *Children's Literature in Education* 47, 283-299, doi: 10.1007/s10583-016-9290-6.
- Faralli Carla, Andreozzi Matteo, Tiengo Adele, a cura di (2014), *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, Torino, LED.
- Ferrara Antonio (2016), *Bestie*, Torino, Einaudi.
- Gaard Greta, ed. (1993), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Philadelphia, Temple UP.
- (2009), "Children's Environmental Literature: From Ecocriticism to Ecopedagogy", *Neohelicon* 36, 321-334, doi: 10.1007/s11059-009-0003-7.
- Giardina Andrea (2006), "Il viaggio ininterrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento", *Paragrafo* I, 145-165, <http://dinamico2.unibg.it/paragrafo/docs/arts/Paragrafo%2001_07_Giardina.pdf> (11/2017).

- Glotfelty Cheryll, Fromm Harold, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.
- Hermann Patricia, Sandra R. Waxman (2010), "Anthropocentrism is not the first step in children's reasoning about the natural world", *PNAS* 22, 9979–9984, doi: 10.1073/pnas.1004440107.
- Iovino Serenella (2006), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Jacques Zoe (2015), *Children's Literature and the Posthuman. Animal, Environment, Cyborg*, London-New York, Routledge.
- Lorenz Konrad (1949), *Er redete mit del Vieh, den Vögeln und den Fischen*, Wien, Dr. G. Borotha-Schoeler Verlag. Trad. it. di Laura Schwarz (1979), *Lanello di Re Salomone*, Milano, Adelphi.
- Marchesini Roberto (2002), *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Massi Elena (2010), "Ecologia e Letteratura per l'infanzia: il modello di Karin Michaëlis", *Griseldaonline* 10, <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>> (11/2017).
- McKnight Diane, "Overcoming 'Ecophobia': Fostering Environmental Empathy through Narrative in Children's Science Literature", *Frontiers in Ecology and the Environment* 8,10-14, doi: 10.1890/100041.
- Misiaszek G.W. (2015), "Ecopedagogy and Citizenship in the Age of Globalisation: Connections between Environmental and Global Citizenship Education to Save the Planet", *European Journal of Education* 3, 281-292, doi: 10.1111/ejed.12138.
- Naess Arne (1973), "The Shallow and the Deep", *Inquiry* 6, 95-100.
- Pavlik Anthony (2011), "Children's Literature and Ecocritics", in Serpil Oppermann, Ufuk Ozdag, Nevin Ozkan, Scott Solvic (eds), *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 420-435.
- Quarenghi Giusi, Tullia Colombo (1995), *I segreti del prato*, illustrazioni di Luisa Lorenzini, Firenze, Giunti.
- (1999), *Piccole mani, piccole zampe*, disegni di Barbara Nascimbeni, Milano, Mondadori.
- (2001), *Anch'io ho un cane*, illustrazioni di Giulia Orecchia, Modena, Franco Panini Editore.
- Ratelle Amy (2015), *Animality and Children's Literature and Film*, New York, Palgrave Mcmillan.
- Rousseau J.J. (1848 [1762]), *Émile ou De l'éducation*, Paris, Charpentier. Trad. it. di Paolo Massimi (1995), *Emilio*, Roma, Armando.
- Sandilands Catriona (1999), *The God-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Sturgeon Noel (2009), *Environmentalism in Popular Culture: Gender, Race, Sexuality, and the Politics of the Natural*, Denver, University of Arizona Press.
- Vogl Sonia (1982), "Animals and Anthropomorphism in Children's Literature", *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, Letters* 70, 68-72.
- Zabonati Annalisa, a cura di (2012), "Ecofemminismo/Ecofeminism", numero monografico di *DEP-Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile* 20, <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep_20_2012cr.pdf> (11/2017).