

Fabrizio Scrivano*

*Un animale allo specchio. Autobiografia e alterità***

1. Tarzan si specchia

Sulla rivista *pulp* statunitense «The All-Story» tra il 1911/1912, Edgar Rice Burroughs pubblicò *Tarzan of the Apes*. L'enorme successo del personaggio uomo-scimmia e la gran quantità di avventure di cui è stato protagonista tra *sequel* e adattamenti ha reso complicata la memorizzazione della sua storia primaria, da cui prelevo solo alcune cose essenziali che riguardano il racconto della vita e il senso di estraneità di “un animale allo specchio”. La storia di Tarzan ha inizio con l'abbandono di due giovani sposi inglesi sulle coste dell'Angola, dove concepiscono un esserino dalla pelle chiara, futuro erede di Lord Greystoke; quando alcune scimmie attaccano l'accampamento e provocano la morte dei due adulti, il bimbo viene salvato con pietà materna dalla scimmia Kala. Tarzan parla il linguaggio degli animali, mentre miracolosamente da solo impara a usare la scrittura quando tra i resti dell'accampamento trova alcuni appunti del padre; gli altri animali lo temono e rispettano, e quando vince il gorilla Kerchak, assassino dei genitori, diventa il re delle scimmie. Appena conquistata questa posizione apicale, tipica dell'*homo sapiens*, arriva un gruppo di esploratori dispersi e così, sollecitato dalla comunanza di specie, li aiuta a sopravvivere; tra loro c'è la bionda Jane, che accende il desiderio sessuale. Quando viene rapita da una grande scimmia antropomorfa, Tarzan la libera e favorisce la fuga della compagnia. Rimane nella foresta solo il capitano D'Arnot, che gli insegna il francese e lo induce ad abbandonare la foresta. Arrivato nel mondo civile Tarzan si veste, impara l'inglese e riprende la sua identità di Lord. Ma l'abito stringe. Jane, infatti, preferisce rinunciare all'uomo scimmia, troppo prestante e ambigualmente

* Docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Perugia. Membro del Consiglio Scientifico del Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici “Athe Gracci”.

** L'argomento di questo intervento è il tema dell'alterità selvaggia nella scrittura autobiografica, quell'alterità insopprimibile che diciamo *animale*, e che negli animali non umani riscontriamo piena di somiglianze inquietanti. Mi soffermerò prima sui tentennamenti di Tarzan tra il mondo selvaggio e quello della civiltà, al suo dubbio di appartenenza alla specie; quindi, sul modo in cui guardiamo gli animali e sul perché li adoperiamo come animali-specchio; infine, racconterò alcune letture in cui il racconto autobiografico ha un filtro animale.

umano, e sposare invece il civilissimo cugino di Tarzan. Bisogna immaginare lo stato emotivo di quest'uomo-scimmia, il cui fallimento non sta tanto nella delusione sentimentale, ma nell'essere stato escluso dal processo di selezione che dà continuità alla specie. *Homo sapiens* ma casualmente (*de*)caduto tra gli animali non umani, nel mondo sociale in cui prevalgono gli automatismi culturali, Tarzan agli occhi di Jane non dà garanzie. Per non creare imbarazzo e vergogna tra i suoi amici, Tarzan si finge più animale di quanto non sia e rinuncia alla sua *chance* nel mondo della civiltà. Da questa sconfitta lo salveranno i successivi episodi della saga, nei quali ritroverà Jane e con lei avrà un figlio, Jack, altrettanto dotato di qualità duplici e umano-animale.

Contro la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin (*L'origine delle specie*, 1859, e *L'origine dell'uomo*, 1871), e contro l'idea "sacrilega" che le specie fossero mutate rispetto all'origine del mondo, fu adoperata a lungo, come strumento di derisione, la malevola vulgata per cui l'uomo deriva dalla scimmia. La somiglianza tra queste specie, i cui membri in effetti hanno una storia evolutiva definitivamente autonoma solo da una decina di milioni di anni, era sempre stata ben riconosciuta, soprattutto nei suoi aspetti ridicoli. Esempio è l'incisione degli anni Quaranta del Cinquecento realizzata da Niccolò Boldrini su disegno di Tiziano Vecellio, in cui il gruppo del Lacoonte, per antonomasia icona dello strazio umano causato dalle forze incontrollabili della natura, viene interpretato da scimmie (Fig. 1). L'ipotesi filogenetica tra le specie della famiglia ricadde sulla figura dello stesso Darwin, che gli illustratori si divertirono a satirizzare in modi sguaiati o garbati, com'è fertile tipico di quell'approccio ludico, senza perdere di vista l'effetto specchio (Fig. 2, 3). Dietro tanto diletto non è difficile scorgere la rimozione di un'angoscia, la possibilità che un legame parentale fosse in grado di mettere in forse l'eccezionalità dell'essere umano rispetto al resto della creazione. Differenza e diffidenza vanno spesso a braccetto.

Mi domandavo, quindi, qual fosse lo stato d'animo di Tarzan una volta rifiutato da Jane. Nella lingua inventata delle scimmie *tarzan* significa *pelle chiara*, forse anche *pelle pulita*, pulita dai peli. Avete mai notato che Tarzan è sempre ben rasato? Qualche volta ha i capelli scomposti e lunghi, ma il mento è sempre glabro. Il che significa che tutte le mattine Tarzan si guarda allo specchio, magari su una superficie liquida, e compie quel gesto, imparato forse tramite foto e strumenti per la rasatura trovati nei resti dell'accampamento, che lo distingue dagli scimmioni. Ecco perché Tarzan è o è diventato nel tempo un animale allo specchio. Non posso fare a meno d'immaginare che mentre si rade Tarzan si ponga una delle domande fatali (chi sono, che ci faccio qui, cosa mi aspetta) che ci ha fatto illudere da millenni che la nostra supremazia sopra ogni specie e la radicale differenza da tutte le specie è avere la *coscienza*, cioè una cosa che potremmo definire come la *facoltà di ragionare su noi stessi*, oppure per dirla in una versione più scaltra, avere una *zona del cervello* in cui ci formiamo un'immagine di noi stessi, in cui sviluppiamo giudizi sui nostri pensieri, nella quale valutiamo il senso delle azioni compiute e regoliamo la scelta di quelle future. Certo questi crucci esistenziali si saranno intensificati, ammesso che Tarzan ne avesse mai davvero avuti, nel momento in cui andava scoprendo di non essere l'unica pelle liscia al mondo.

Ma il bello sarebbe proprio immaginare come Tarzan avrebbe scritto la sua autobiografia: almeno come avrebbe spiegato questi travagli, il perché e le soddisfazioni delle sue decisioni, se credesse in attese e eventualmente in un destino. Se si ponesse cioè tutte quelle domande tipiche del racconto della vita in funzione escatologica, cioè raccontare il senso dell'esistenza in forma compiuta e definitiva. E non magari come una serie sfilacciata di avvenimenti o stati emotivi o pensieri che nel bene o nel male hanno occupato, impegnato il nostro tempo vissuto.

Chissà, mi domandavo, se Tarzan nel raccontare di sé avrebbe puntato sull'autenticità, se cioè avrebbe raccontato in modo spontaneo, senza strategia, senza pudori; oppure avrebbe cercato la sincerità, eliminare cioè quelle finzioni/illusioni con cui ci sopportiamo, o per dirla più seriamente, se avrebbe fatto lo sforzo di guardarsi dentro senza mentire a se stesso, cioè cedere all'*autoinganno* (*self-deception*); oppure, con maggior spirito di collaborazione sociale, avrebbe cercato infine di fare una profilazione di sé, operando una mediazione tra come ci si vede e come si viene visti.

Comunque sia, Tarzan si sarebbe trovato a dover spiegare (prima di tutto a sé stesso) come ha vissuto il fatto di essere cresciuto umano senza saperlo pienamente, senza poter usufruire di tradizione e formazione convenzionale, adeguando invece la sua intelligenza naturale a una società di animali piuttosto diversi da lui per quanto affettivamente accoglienti. Insomma, Tarzan ha dentro di sé uno zoo, sin da bambino: deve solo scoprirlo, vederlo riflesso da qualche parte.

2. Gli animali-specchio: i rischi di un cortocircuito

Nella prima metà dell'Ottocento s'era messo all'opera un grande illustratore francese, Jean-Ignace-Isidore Gérard, più noto come Grandville, che s'era divertito a sorprendere il pubblico con delle invenzioni *avant surréaliste*, in cui mischiava un po' le carte delle identità ontologiche: corpi con la testa di mantici o spettatori con un occhio al posto della testa, strumenti meccanici pensanti, ortaggi semoventi e, naturalmente, animali che interpretavano ruoli umani. Se *Un autre monde* (1844) è un po' la summa della sua estrosità fantastica, *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840-42) è certamente la sua produzione più nota: illustrava i racconti di autori poderosi, pronti a satireggiare i costumi dei francesi dando loro un aspetto animale. Facce da cane come autorità giudiziarie, unicorni come capi di stato, un asino scrive lettere per asini più minuti e ancora molte altre invenzioni di ibridazione di corpi e ruoli. Sono due le immagini di Grandville che meritano una particolare attenzione (fig. 4): in una vignetta vediamo alcuni animali in visita allo zoo che scrutano e ammirano alcuni umani chiusi in casse e gabbie. L'inversione delle posizioni di dominio, con l'attribuzione agli animali di una buona capacità di osservazione e la contropartita di umani incasellati come oggetti di curiosità, provoca riso e diletto: diciamo che mette a nudo l'insussistenza di ogni amor proprio.

L'altra mi diverte ancora di più (fig. 5): alcuni fotografi schierati in attesa di clienti sono raffigurati come scimmie, dove appare chiara la volontà di sminuire la componente artistica di una tecnica, la fotografia, che viene ridotta a mera riproduzione meccanica. Quindi è interessante l'allusione a una sovrapposizione tra automatismo animale e automatismo meccanico. Allusione a una vita che non ha bisogno di libertà, che non implica volontà, che non ha bisogno di conoscenza pratica.

Pur non volendo allontanarsi troppo dall'obbiettivo, ch'è il racconto autobiografico, mi pare necessario soffermarsi qualche minuto su cosa significhi guardare all'animale e in che modo lo si riconosca in noi. Per esempio, John Berger, che in *Perché guardiamo gli animali* (1980)¹, sostiene che i motivi di costituzione degli zoo nell'Ottocento sono certamente legati al controllo, quasi fossero una replica spettacolare del capitalismo coloniale, cioè il segno dell'appropriazione violenta dei corpi e della contemporanea sottrazione di spazio ambientale. Ma nello stesso tempo rappresentavano la rimozione di un nostro (umano) grande timore, quello di sorprenderci nel desiderare di fare cose che sono l'opposto della nostra volontà. Dato che spesso i loro modi d'agire sono radicalmente diversi dai nostri, ciascuna specie animale ci aiuterebbe a comprendere il nostro limite di adeguamento alle norme e ai costumi, costringendoci a riformularli e a metterne in luce, qualche volta e nei casi più fortunati, l'assurdità. Per esempio, è un enigma comprendere cosa attragga la loro attenzione, cosa di cui anche per animali vicinissimi e casalinghi non siamo sempre sicuri; quale sarà il loro modo di attraversare uno spazio o di avvicinarsi a una meta. Son cose che van guardate con attenzione, perché salta evidente agli occhi una certa radicale diversità.

In un certo senso, Berger contesta un modo di immaginare l'animalità ormai abusato, cioè quello di prelevare l'apparenza animale come una materia molle e inerte, senz'anima, su cui stampare le proiezioni fantastiche di noi stessi: ci avverte che abbiamo più da imparare guardando le bestie, che fanno, come si esprimono, come ci ignorano, di quanto non s'abbia da insegnare modellandole con i nostri profili e i nostri caratteri. Quindi davanti all'animale-bestia, o anche all'animale domestico, abbiamo come un suggerimento, più o meno impellente, a mettere in discussione o solo a mettere in campo la biografia e ancor più intensamente a mettere in campo l'autobiografia.

L'ha fatto un amato e influente filosofo e scrittore, già negli anni '90 del secolo scorso, Jacques Derrida, in un lungo intervento e qualche anno dopo in un seminario (tutto raccolto con il titolo *L'animal que donc je suis*, circa vent'anni fa²) che si poneva la sfida di giungere a una pienezza autobiografica seguendo le tracce della propria animalità. Missione per certi versi impossibile, lo dico tra l'iperbole e la realtà, e comunque irta di difficoltà. La prima, segnalava Derrida stesso, è che per abbracciare davvero l'*animale che dunque sono* si dovrebbe

¹ John Berger, *Why Look at Animals?, About Looking*, New York, Pantheon, 1980, pp. 1-28; *Perché guardiamo gli animali?*, a cura di Maria Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2016.

² *L'animal que donc je suis*, avant-propos de Marie-Louise Mallet, Galilée, Paris 2006; *L'animale che dunque sono*, trad. di M. Zannini, Jaka Book, Milano 2006.

onestamente rinunciare al linguaggio, per lo meno alla parola, per lo meno accettare quello stato di linguaggio senza dizionario che è proprio lo stesso dizionario con cui noi ci diciamo *animali umani*: «Il male è compiuto da tempo e per molto tempo ancora» scriveva, forse in termini un po' messianici, come a gravare su un'angoscia a venire. Ma in realtà, anche per Derrida, ci sono due mali: il primo è chiaro, quello di dirsi allo stesso tempo *umani* e *animali* senza accettare lo stato animale e senza neppure sapere come fare, pur volendolo accettare. L'altro è quello di avere indistintamente messo tutte le specie dentro un unico nome, *animali*, come se gli animali fossero un'unica grande indistinta tribù, un unico poltiglioso gruppo. Consegnarsi quindi a un *riserbo* comunicativo, diventare *tutta vita* senza riflessione, essere *solo azione*? (Ovvero anche accettare ciascun animale altro da umano come se fosse una *persona*, con una sua dignità di *bios* narrabile?)

Curiosamente, per Derrida il rapporto malato che c'è tra *animali* e *umani*, equivale a quello che c'è tra la parola *io* e la parola *autobiografia*. Dove *autobiografia* è come dire la parola animali al plurale, cioè la partecipazione a un linguaggio comune che rende ciascuno indistinto e come agito impersonalmente; mentre *io* è l'essere singolo spogliato di parola, cioè nudo rispetto a cultura e lingua. Dunque, continua Derrida, e forse in questo riscontriamo un tratto di originalità del suo ragionamento, pensarsi nudi di parole implica uno sforzo di immaginazione, come un pensiero senza parole: al posto di un *penso dunque sono*, ecco lo spettro di un *finjo dunque sono*. Il fatto che per il filosofo francese ragionare sul peso animale nell'umano fosse usato come grimaldello per mettere in crisi la fermezza metafisica cartesiana per cui la certezza di esserci deriverebbe dalla possibilità di percepirsi pensanti, pare abbastanza evidente: ma non affronteremo qui la sua conseguenza principale, e cioè che dovremmo di conseguenza rinunciare all'esistenza di una cosa chiamata *coscienza*, o almeno, come si fa ormai da molti anni in varie maniere, rinegoziare l'uso di questa parola o astrazione che sia. Nei termini derridiani, per lo meno, la coscienza pur permanendo sarebbe definita dalla possibilità di essere simulata (con quel che comporta l'atto di finzione). Per Derrida, e con questo finiamo paragrafo e capitolo per spostarci nello spazio narrativo, la verità di questa spoliatura dalla parola può solo riguardare la cura della nostra sessualità. Non c'è altra finzione da fare se non immaginare che l'animale ci restituisca il riflesso delle nostre domande esistenziali, che sono radicalmente legate al sesso (non in quanto erotismo naturalmente, ma in quanto legate alla definizione delle specie, dentro cui gli animali non sono più un ammasso informe ma tante comunità distinte). Prima di tutto, e solo per iniziare, accettare la diversità.

Potremmo continuare a indagare queste prospettive filosofiche, per esempio insieme a Jean-Christophe Bailly quando più di recente in *Il versante animale* (2007), sembra voler smettere di preoccuparsi di cosa ci sia di animale nell'umano ma pensare invece in che senso sia necessaria la differenza animale, da accogliere integralmente nella sua misteriosità, cosa che va bene anche (lo dico con ironia) se non si desidera conoscerla, una necessità che almeno impone

la conservazione della biodiversità³. Tra poco percorreremo alcune narrazioni che ricorrono all'implicazione animale per produrre una narrazione biografica o autobiografica, ma per ora, già che s'è citato Bailly, è necessario ricordare il suo primo intervento poetico sul versante animale, nato da un "safari" artistico in Kenia compiuto negli anni '80 del Novecento in compagnia dell'artista figurativo Gilles Aillaud, per il cui volume di incisioni avrebbe scritto dei testi sugli animali incontrati nel viaggio, poi raccolti in volume autonomo⁴. Lontano da ogni racconto favolistico, l'occhio di Bailly inseguiva un altro tipo di immaginazione animale, non morale né forse del tutto simbolica, piuttosto lateralmente etologica, senza tuttavia cedere a una sintesi scientifica, ma semmai affascinata di come l'aspetto fisico e i comportamenti rivelassero sospetti e vaghe intuizioni sul destino della specie di appartenenza di ogni singolo animale. Destino non nel senso dell'estinzione o dell'evoluzione, bensì sul loro ruolo individuale nello spazio della vita e immaginazione pubblica. Per questo, ne narrava le azioni e ne indicava le finalità, non ne faceva propriamente una descrizione ritrattistica ma ricercava il loro punto debole, la loro flessione nel ruolo naturale: che è un modo di interrogare la vita e farne biografia.

3. Dove si contaminano il sé e l'animale

Siamo partiti da Tarzan come esempio dell'implicazione animale nella costruzione di narrazioni autobiografiche. Passo quindi in fretta a raccontare due storie di intrecci autobiografici tra animalità, appositamente molto diverse tra loro per mantenere un certo distacco esemplare.

Un classico del genere è *Bear* (1976) di Marian Engel: rappresenta una singolare convergenza di temi letterari, tra cui la questione dell'emancipazione femminile⁵, ma gli è peculiare il rapporto strettissimo tra identità e sessualità. Pare che il libro sia lo sviluppo di un racconto che sarebbe dovuto comparire tra storie pornografiche scritte da autrici e autori non soliti al genere. Il racconto, che non è autobiografico ed è scritto in terza persona, ha per protagonista una giovane ricercatrice che accetta volentieri di recarsi in missione, per conto dell'Istituto in cui è impiegata, in una zona poco abitata a nord dei Grandi Laghi del Canada. Per tutta l'estate vivrà in una stramba casa con pianta ottagonale, costruita su un'isola fluviale immersa in una fitta boscaglia, con la sola compagnia di un orso bruno, mansueto e gentile, con il quale superati i primi timori crederà di instaurare una relazione amiche-

³ Jean-Christophe Bailly, *Il versante animale*, traduzione di M. Martelli, Contrasto, Roma 2021.

⁴ Gilles Aillaud, *Encyclopédie de tous les animaux y compris les minéraux*, IV Tomes, Édition Atelier Franck Bordas, Paris 1988: gli scritti di Bailly accompagnano il volume II. Jean-Christophe Bailly, *L'oiseau Nyiro*, La Dogana, Ginevra 1991, ora in *L'intimità perduta. Visita agli animali*, postfazione di F. Scrivano, traduzione di M. Martelli, Exòrma, Roma 2026.

⁵ Marian Engel, *Orso*, traduzione di V. Raimo, La Nuova Frontiera, Roma 2024.

vole, come quella che si ha con un qualunque *pet* (*companion animal*). Tale situazione un po' estrema avvia in lei un bisogno di revisione della propria biografia ma innesca pure alcuni equivoci decisamente pericolosi. Il fatto è che per mettere a fuoco la sua esistenza, la protagonista è costretta dalla solitudine e dalla presenza dell'orso a passare attraverso una "finestra biologica". Come altro definire questa esperienza? Si invaghisce dell'orso, non dell'animale in quanto specie bensì proprio di quello specifico orso, come ci si innamora di una persona. L'intimità che si crea tra i due animali, per la donna acquista un valore erogeno, che la spinge a una nuova versione del mito di Pasife. Sarà l'indifferenza dell'*Urside* a fermare questa insana immaginazione erotica, che anzi, provocato dalla donna al compiersi del coito, infligge sul corpo della donna un graffio tanto doloroso e quanto vergognoso.

Mi pare interessante il valore metaforico di questo racconto, dato che potrebbe essere letto come un capitolo della storia dell'*imbestiare*, che nella lingua italiana risale a Dante (*Purg*, XXVI, 87), con il significato concreto di confondersi con la brutta animalità, e quello metaforico di eccedere nella soddisfazione smodata del desiderio sessuale. Ben maggiore è l'insieme dei significati che si accompagnano all'uso di questo verbo: farsi bestia, perdere il dominio di sé, inferocirsi, eccitarsi. Ad ogni modo, il romanzo dice della possibilità di ritrovare sé stessi tramite il passaggio in un'alterità incontrollata, e sconosciuta, che è indubbiamente un tipo di transito perturbante. Le azioni dell'animale rimangono misteriose, neppure si sa se abbiano motivazioni, ma sono tuttavia in grado di suscitare interpretazione; e che sia equivoco, errore, redenzione, il comportamento animale mette in moto delle scelte, non importa se orientate al completo abbandono o a qualche decisa risoluzione.

L'altro racconto è un'autobiografia/*mémoire* scritta da una faina in persona. Tentenno tra le parole autobiografia e *mémoire* perché qui l'esigenza di spiegare e testimoniare a terzi sembra prevalere sul progetto di ricomposizione del proprio sguardo interiore, certo non assente ma comunque rivolto al giudizio pubblico e alla ricerca di consenso e comprensione. Parlo del romanzo di Bernardo Zannoni, *I miei stupidi intenti*, che si installa su una lunga e fortunata tradizione di narrazioni svolte da animali coscienti⁶. Spesso cani, bisogna ammettere: giusto per ambientarsi, ricordo solo il can-uomo Šarik di Michail Bulgakov per *Cuore di cane* (1925), *Le memorie del cane Argo* (*tradotte in lingua dal suo padrone*) di Italo Svevo (1927) e le filosofiche *Indagini di una cane*, uomo-cane narratore pseudo etologo, di Franz Kafka (ch'è forse l'ultima cosa scritta nel 1922 ma pubblicato solo nel 1931). Tutti racconti che possiedono un sicuro tenore autobiografico, tutti fortemente satirici, tutti pronti a mettersi in caccia di autenticità servendosi della finzione di un dire/sentire (racconti cioè basati sulla percezione del soggetto e il suo modo di interpretare).

Va ricordato subito che la faina è specie della famiglia *Mustelide* e che la sua maggiore peculiarità in questo gruppo, forse, è quella di rodere i cavi delle

⁶ Bernardo Zannoni, *I miei stupidi intenti*, Sellerio, Palermo 2021.

automobili, mentre come molte altre specie di questa famiglia può diventare il terrore dei pollai. Ce lo ricorda Collodi, quando Pinocchio, costretto da un contadino nel ruolo del suo defunto cane da guardia Melampo, si rifiuta di diventare complice delle faine e le fa catturare. Il precursore va ricordato per due motivi che ricadono sulla faina dagli *stupidi intenti*: il suo percorso di formazione ha inizio perché la famiglia la cede in cambio di cibo alla volpe, ch'è la grande dominatrice del bosco, e presso la quale impara il mestiere di regolare i flussi di beni che possono servire alle diverse specie, cioè accumulando dei capitali (scorte) che possono essere sussidiarie alle normali capacità trofiche o anche alle normali abilità delle singole specie. Come Pinocchio, nelle diverse fasi della sua iniziazione la faina deve mettere in discussione la propria identità (dalla quale in un certo senso rimarrà sconfitta) fino al punto di spingersi ad imitare i comportamenti di una specie diversa, quindi esponendosi a una contaminazione del carattere indotta dall'ambiente che le loro rispettive culture riescono a modellare. Insomma, per sopravvivere la faina dovrebbe diventare volpe.

L'ambizione di assomigliare all'agente dominante nella relazione (la volpe) è così fortemente segnalata, che per la faina la capacità di narrare deve passare tramite l'intero racconto dell'esperienza della volpe. Andiamo ai fatti: la volpe aveva istruito la faina nella scrittura perché gli era sembrata abbastanza priva di carattere per poter raccontare al suo posto tutta la sua biografia volpina. Ma impossessatasi dello strumento, la faina non può più usarlo per conto terzi: anche quel ch'è il modo della volpe di rappresentarsi deve necessariamente essere mediato dall'occhio della faina, fino alla sostituzione completa del soggetto.

Anche per questo scippo di identità, che ha sapore di tradimento e di alterazione dei canovacci dei personaggi, la similitudine con l'avventura collodiana non è tale da stabilire una parentela tra i testi, che sono "favoliformi" tanto quanto volpi e faine condividono l'appartenenza al sottordine Caniformia (insieme a Canidi e Ursidi). La faina di Zannoni, comunque, è un esemplare maschio della specie, cosa che va precisata solo in funzione di certa tipicità dei suoi istinti che nella narrazione lo distinguono dalla femmina, e sulle quali non vorrei soffermarmi per non deludere alcune legittime attese durante un'eventuale lettura. Nonostante l'impianto favolistico dei personaggi, il romanzo fa di tutto per sottrarsi a quel registro. Può essere vero che gli animali agiscono come umani, però tutto l'ambiente naturale che contestualizza scelte e necessità degli individui rimane abbastanza naturalistico, così come le caratterizzazioni psicologiche dei personaggi rimangono il più possibile ancorati ai loro desideri di animali altro che umani. Queste tensioni danno coerenza allo svolgimento dell'azione e allo stesso tempo allontanano le azioni da un carico di esemplarità. La vita della faina e la vita della volpe figurano come le vite di quella faina e di quella volpe: sono individui, che allo stesso tempo rappresentano la specie e compiono scelte specifiche. Come se anch'esse avessero un libero arbitrio che segna le rispettive vicende e i rispettivi destini. Mi pare che Zannoni utilizzi con abile sapienza le difficoltà e le trappole che la scrittura autobiografica affronta per emanciparsi, proprio perché i diversi gradi di autenticità e sincerità sono colti nel loro precario equilibrio.

Per concludere, non resta che sottolineare come la sovrapposizione tra animalità umana e animalità altro che umana, pur svolgendosi e rilevandosi tramite analogie e comparazioni, convergenze di azioni e profili di parentela, si giustifica e rigenera senza puntare a un'ingenua pretesa di uguaglianza bensì a costruire un modello di relazione in cui la diversità rimanga una condizione essenziale. E questa non è l'unica ma una molto importante cosa che gli animali non umani insegnano alla nostra specie.



Fig. 1

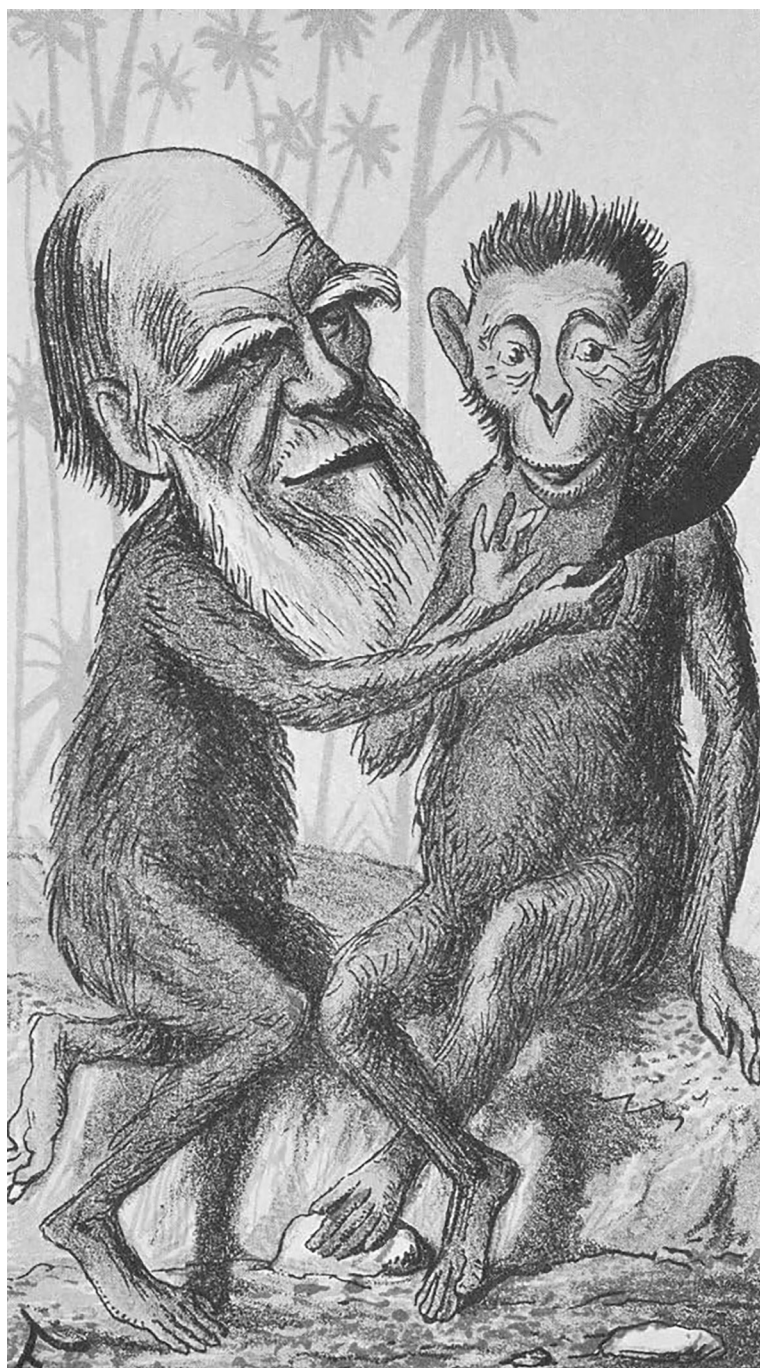


Fig. 2

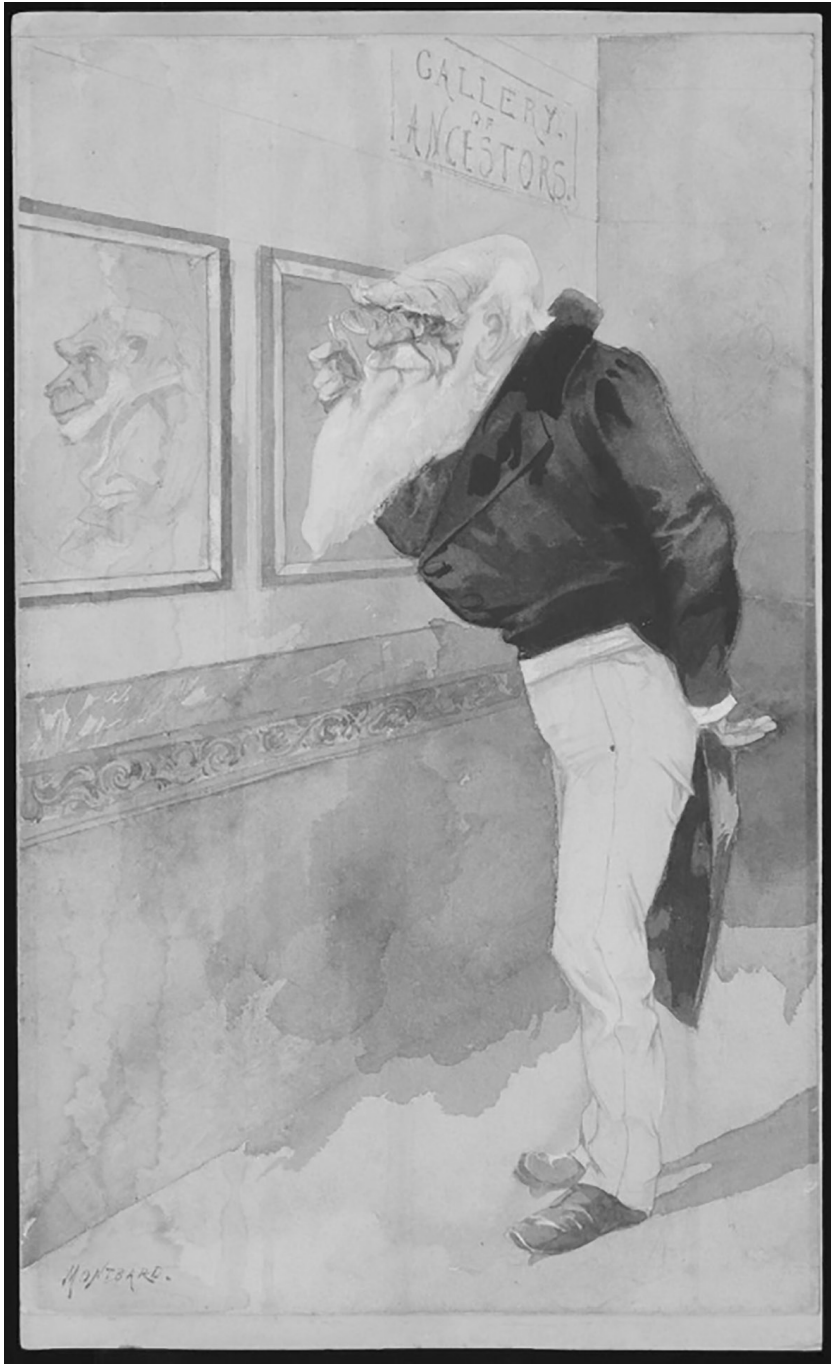


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

