Universiteit Leiden
The Netherlands

Un'analisi dell'empatia narrativa nei racconti "animaleschi" di Dino Buzzati e Anton Koolhaas: Analizzata in: Il Bestiario di Dino Buzzati (2015) e Alle Dierenverhalen (1992)

Bologna, Emma

Citation
Bologna, E. (2023). *Un'analisi dell'empatia narrativa nei racconti "animaleschi" di Dino Buzzati e Anton Koolhaas: Analizzata in: Il Bestiario di Dino Buzzati (2015) e Alle Dierenverhalen (1992)*.

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	License to inclusion and publication of a Bachelor or Master thesis in the Leiden University Student Repository
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3635349

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Università di Leida

MA: Literary Studies, track Italian

Corso di laurea in: Italian Literature and Culture

Un'analisi dell'empatia narrativa nei racconti "animaleschi" di Dino Buzzati e Anton Koolhaas

Analizzata in: *Il Bestiario di Dino Buzzati* (2015) e *Alle Dierenverhalen* (1992)

Relatrice: Dott.ssa Emma Grootveld
Studente: Emma Bologna
Matr: s3363708
26 gennaio 2023

Indice

Cap. 1 Introduzione 3-5

Cap. 2 Quadro teorico 6

2.1. Gli Animal Studies 6-9

Cap. 3 *Status quaestionis* 10

3.1. Gli animali di Koolhaas 10-17

3.2. Gli animali di Buzzati 18-28

Cap. 4 Metodologia 29

4.1. Empatia 29-31

4.2. Strategic Empathizing 31-32

4.3. Straniamento: Shklovsky, Scaffai, Keen 32-37

4.4. Straniamento: Brecht 37-40

4.5. Semiosfera 40

Cap. 5 Analisi 41

5.1. Koolhaas 41-56

5.2. Buzzati 56-67

Conclusione 68-71

Bibliografia 72-76

Introduzione

"Il paesaggio non comprende etnia. Il paesaggio non percepisce confini. Siamo tutti uno" (Winn, Raynor). Queste parole sono state pronunciate dall'autrice inglese Raynor Winn durante un'intervista a cui ho partecipato un paio di mesi fa. Questa frase mi è rimasta impressa e mi ha portato a riflettere sulle nozioni di vicinanza e distanza, interdipendenza e connessione tra gli esseri umani e il loro ambiente. Ho iniziato a chiedermi: e il nostro rapporto con le altre forme di vita? La "connessione" include anche forme di vita che di solito percepiamo come "distanti" dalla nostra? E in che modo siamo connessi a loro?

Curiosando nella letteratura, ho scoperto due autori che nelle loro opere letterarie affrontano e si confrontano proprio con questi temi: Anton Koolhaas e Dino Buzzati, due nomi che, nei rispettivi contesti culturali, sono assai conosciuti ed apprezzati. Benché provenienti da Paesi diversi - il primo essendo un olandese, il secondo un italiano - hanno tuttavia molto in comune: oltre al fatto di essere vissuti durante la stessa epoca, cioè la prima e seconda metà del ventesimo secolo, sono stati entrambi autori e giornalisti con un chiaro interesse per altre forme di espressione artistica, come il teatro, l'arte e il cinema. Ma l’aspetto che più li accomuna risiede, però, nella capacità di osservare e rendere in dettaglio il mondo che li circonda, in particolare il mondo interiore e il comportamento degli animali. Entrambi gli scrittori condividono infatti un interesse e una preoccupazione profonda per il mondo animale, che esprimono soprattutto nei loro romanzi e racconti.

Le loro narrazioni non solo rappresentano questo mondo, ma invitano il lettore a "immergersi" e a percepire gli eventi che si svolgono dalla prospettiva degli animali. Attraverso molteplici tecniche narrative, i lettori sono stimolati a lasciarsi alle spalle il loro normale punto di osservazione e immedesimarsi in altre prospettive. Questa tesi adotta un approccio comparativo ed esplora i modi in cui i due autori stimolano tale processo nei loro testi. La domanda di ricerca di questa tesi è la seguente: come viene evocata l'empatia

narrativa ne *Il Bestiario di Dino Buzzati* (a cura di Lorenzo Viganò) e *Alle Dierenverhalen* di Anton Koolhaas? La mia ricerca analizza le strategie narrative che possono influire sull'evocazione dell'empatia narrativa e, di conseguenza, la *reader response*. Con questo termine si intende l'approccio teorico alla letteratura che pone l'attenzione sul lettore e sulla reazione di quest'ultimo al testo (Rigney; Brillenburg Wurth 418).

Il concetto di empatia narrativa, coniato dalla professoressa Suzanne Keen nel suo articolo intitolato "A Theory of Narrative Empathy" (2006), sarà centrale nella mia analisi. L'empatia narrativa è infatti un concetto pertinente nell'ambito di un'analisi comparatistica fra i due autori. Entrambi hanno dichiarato in diverse interviste che la loro scrittura è stata generalmente guidata dal "desiderio di toccare il lettore" (Sicking 10, Viganò 17). La mia ipotesi è, quindi, che Buzzati e Koolhaas si siano serviti di strategie narrative specifiche atte a suscitare una risposta empatica da parte dei loro lettori.

La prima sezione offre una breve panoramica delle caratteristiche principali degli Animal Studies e di come il concetto di empatia si sia sviluppato al loro interno. Si passa poi a una discussione generale dei dibattiti critici e degli studi sulle narrazioni animali di Buzzati e Koolhaas. La seconda sezione delinea la metodologia e si sofferma sui concetti che ho scelto di applicare nell'analisi dei racconti. L'ultima parte è incentrata sull'analisi ravvicinata di sei racconti degli autori: "Een open plek in het bos," "Kou" e "Strik" di Anton Koolhaas e "Al Solito Posto," "Gli Scrupoli di un Integerrimo" e "Ansie del cane di Bordo" di Dino Buzzati.

A causa dei limiti imposti dal tempo e dallo spazio disponibile per l'analisi, mi sono concentrata su una selezione di storie. Ho scelto di concentrarmi su questi racconti in particolare perché, dopo un'analisi approfondita di entrambe le raccolte, ho riscontrato diverse analogie e "punti d'incontro" riguardanti le strategie narrative adottate da gli autori che mi hanno spinto ad indagare ulteriormente sull'evocazione di empatia narrativa.

Per aiutarmi a formulare adeguati criteri di selezione e di categorizzazione, ho preso in considerazione gli studi condotti nel campo della narratologia e della *reader-response criticism*, che si occupano specificamente degli effetti della narrativa sui lettori. Per questa analisi ho scelto di concentrarmi sul punto di vista adottato nel racconto, sul ruolo e la posizione assunta dall'istanza narrativa, sulla presenza di determinati effetti di straniamento, sul verificarsi delle interazioni uomo-animale e, infine, sugli effetti associabili a queste rappresentazioni. Ho scelto di prendere in considerazione questi aspetti in particolare perché, a mio avviso, contribuiscono ad acquisire una maggiore comprensione dei modi in cui viene stimolata l'empatia narrativa in Buzzati e Koolhaas.

Ritengo che gli aspetti evidenziati costituiscano un terreno fertile per ulteriori ricerche e richiedano un lavoro di analisi comparativa per molteplici ragioni. Innanzitutto, questo studio potrebbe contribuire ad arricchire e ampliare il campo degli studi sugli animali nel panorama critico e letterario europeo. Sia in Italia che nei Paesi Bassi, infatti, l'ambito degli Animal Studies, sebbene in crescita, è ancora relativamente limitato per quanto riguarda le letterature "nazionali" (Sedlácková 112, Scaffai 208). Questa tesi si pone per obiettivo di stimolare ulteriori indagini sull'empatia narrativa nell'ambito della rappresentazione animale in entrambe le letterature nazionali. Inoltre, mi auguro che questa analisi possa essere utile in virtù del suo carattere transnazionale, che spero possa aiutare a individuare simmetrie e corrispondenze nel panorama letterario europeo che sono meno visibili o non sono state esplorate in precedenza.

Quadro Teorico

Gli Animal Studies

Poiché gli Animal Studies e, più specificamente, il concetto di empatia, rappresentano il quadro teorico in cui opera questa tesi, seguirà una breve panoramica di alcuna delle sue caratteristiche e idee chiave. Successivamente si presterà attenzione a i dibattiti critici intorno alle narrazioni animali di Buzzati e Koolhaas. Nel capitolo introduttivo del libro *Animal Writing* ("Introduction: Ten Statements about Empathy and Animal Studies"), pubblicato nel 2019, la studiosa Danielle Sands offre un'utile panoramica dei diversi filoni di pensiero che circondano il concetto di empatia nel campo degli Animal Studies, tracciando lo sviluppo del concetto in questo ambito scientifico. Sands sottolinea che il cosiddetto "empathic mood," come lo definisce lei, è strettamente legato al movimento per i diritti degli animali ed è iniziato dopo la pubblicazione di due testi fondamentali, ovvero *Animal Liberation* di Peter Singer (1975) e *The Case for Animal Rights* di Tom Regan (1983) (8). Questi testi invocano il riconoscimento e la tutela dei diritti degli animali, sostenendo come "the ability of a nonhuman animal to experience suffering, and thus its interest in avoiding it, should be safeguarded by the law as a right " (8). Nel suo articolo Sands spiega come da allora, questa linea di pensiero sia stata fortemente criticata, in quanto considerata eccessivamente antropocentrica ed esclusiva.

Diversi studiosi contemporanei, tra cui Bruno Latour, Donna Harraway, Rosi Braidotti, Jane Bennet, Lori Gruen e Stacy Alaimo, hanno contribuito a un cambiamento di paradigma spostando il focus degli Animal Studies verso un'ontologia relazionale e sull'idea di "entanglement" come modalità di pensiero della soggettività e dell'agency (10). L'ontologia relazionale è una teoria sulla struttura della realtà che fu sviluppata dal filosofo tedesco Johann Gottlieb Fichte durante la seconda metà del Novecento. Questa teoria considera la relazione con l'altro "la perenne modalità in cui l'esistenza si manifesta a noi

come vita." Essa determina la costituzione del soggetto e funge da struttura assoluta della realtà (Fleres). Nella mia analisi, terrò conto di questi recenti sviluppi all'interno degli Animal Studies e cercherò di capire quale approccio sia più utile nel definire le dinamiche presenti nei testi di Buzzati e Koolhaas.

Nel suo articolo, Sands indica infatti, come, grazie a questo spostamento di paradigma, gli Animal Studies abbiano ridisegnato il proprio approccio al rapporto uomo-animale. Gli esseri umani sono adesso considerati come inestricabilmente legati alle altre specie in "cross-species networks" (11). Sands sottolinea inoltre come questo cambiamento abbia modificato i sistemi di pensiero circa il concetto di "agency"e la costituzione del soggetto: gli studi sugli animali presuppongono ora la "distribution of agency and the emergence of dynamic subjects from cross-species networks" come caratteristiche chiave delle interazioni uomo-animale (11).

Sands affronta inoltre il dibattito in corso sull'empatia e sulla questione se essa deva o meno fungere come base delle nostre relazioni etiche con gli animali. Una filosofa che ha contribuito molto a questo dibattito è Lori Gruen. Sands discute brevemente il concetto di "entangled empathy" coniato da quest'ultima e indica come per la Gruen, il mantenimento di una chiara distinzione fra sé e l'altro rappresenti una condizione necessaria al fine di stabilire un rapporto etico empatico con l'animale. L'importanza di una tale distinzione viene egualmente riconosciuta dalla studiosa Suzanne Keen e rappresenta dunque uno degli aspetti che verranno presi in considerazione durante l'analisi del concetto di quest'ultima.

Sands prosegue evidenziando come, a seguito del libro *The Animal That Therefore I am* (2002) di Jacques Derrida, i dibattiti negli Animal Studies si siano gradualmente spostati verso l'idea che tutti gli esseri viventi si vedano confrontati con una simile "shared experience of exposure and vulnerability" (15). Questo spostamento ha informato numerosi studi più recenti e ha portato studiosi come Mira J. Hird a invocare "un'etica della vulnerabilità".

Secondo questa linea di pensiero, la consapevolezza di una "cross-species vulnerability" dovrebbe portare a una maggiore assunzione di responsabilità da parte dell'uomo e alimentare un processo di empatia (15). Tuttavia, Sands segnala un'ulteriore questione sollevata a questo proposito da Judith Butler e altri, che riguarda il modo in cui rendere conto di un'interdipendenza tra le specie che comporta vulnerabilità, senza compromettere l'integrità corporea delle specie e la loro autodeterminazione (17).

Nelle ultime sezioni dell'introduzione, Sands presta attenzione anche agli studiosi che hanno espresso riserve sul valore morale dell'empatia e hanno sottolineato i suoi limiti come "guida morale" per strutturare le relazioni fra uomo e animale (19). A questo proposito cita *Against Empathy* (2016) di Paul Bloom, il quale sostiene che l'empatia è un "povero aiuto morale" in quanto dipende per definizione "on proximity and interaction with an individual or small number of individuals" (20): il suo "raggio d'azione" e quindi il suo impatto sono troppo ristretti.

Nell'ultimo paragrafo, Sands affronta il tema del "cross-species storytelling" e mette in evidenza come "in their assault on anthropocentrism, animal studies has turned to narrative" (21). Discutendo diverse posizioni relative agli Animal Studies e al potenziale offerto dalla narrazione, Sands nota che le storie sono "ideal spaces for imaginative cross-species connections" in cui gli esseri umani non sono gli unici agenti attivi (21).

Come ho già evidenziato nella mia introduzione, Koolhaas e Buzzati dimostrano una spiccata sensibilità per gli animali che rappresentano nelle loro storie. I mondi narrativi che creano rappresentano spazi in cui possono potenzialmente verificarsi "connessioni immaginative tra specie diverse." Attraverso la rappresentazione di uomini e animali in "interazione" nelle loro storie infatti, Buzzati e Koolhaas affrontano chiaramente il tema del rapporto fra uomo e animale. In questo senso, essi esplorano i concetti delineati sopra - quali ad esempio, l'idea di "entanglement" e di vulnerabilità come aspetto condiviso fra le specie -

e incoraggiano un processo di riflessione che rientra nelle dinamiche contemporanee degli Animal Studies. La mia analisi rifletterà ulteriormente su i principi teorici appena esplicati e metterà in luce come questi siano rinvenibili all'interno dei testi, eseguendo al contempo un'analisi dell'empatia narrativa.

Status Quaestionis

I critici olandesi e italiani concordano generalmente sul fatto che, rispettivamente, sia Koolhaas che Buzzati possano essere considerati voci "uniche" nel panorama letterario del loro periodo, in quanto non facilmente assegnabili a categorie o generi letterari (Carnero 66, Viganò 17, Arslan 7, Sicking, Varangot, Fens).

Gli animali di Koolhaas

Quando si parla di Koolhaas e dei suoi racconti sugli animali, la critica si concentra generalmente sulla struttura tematica, sulla natura e sullo sviluppo delle figure degli animali nel corso dei racconti, sul ruolo e sulla posizione occupata dal narratore in relazione al mondo narrativo e sul registro linguistico che Koolhaas introduce nelle sue narrazioni (Sicking 4). Victor Varangot, nel suo articolo "Kroniek van het Proza" (1959), discute delle narrazioni animali di Koolhaas e parla di "renaissance van het dierenverhaal" (432), attribuendo a Koolhaas un ruolo centrale nella rinascita della narrativa animale come genere nel panorama letterario olandese per almeno due ragioni (438). Innanzitutto, Koolhaas proietta le persone nei suoi personaggi animali: questi sono rappresentati come individui con personalità e tratti caratteriali propri (432). Ciò che colpisce, a questo proposito, è che essi intendono distinguersi dagli altri membri della loro specie; cercano, ad esempio, di impressionare i loro simili utilizzando un tipo di linguaggio specifico o comportandosi in modo diverso (433). Di conseguenza, nei racconti compare spesso un "personaggio principale" che occupa una posizione unica ed è quindi considerato "anormale" o fuori dal comune dagli altri membri della sua specie, situazione che porta spesso a conflitti e tensioni (433).

Varangot riflette anche sul ruolo significativo svolto dagli esseri umani nelle narrazioni animali di Koolhaas, dove spesso rappresentano il destino. Di solito imprigionano,

catturano o uccidono gli animali. Tuttavia, gli animali coinvolti non considerano gli uomini come loro nemici, ma semplicemente come un destino: qualcosa da evitare o da subire con rassegnazione (433).

Nel suo articolo, Varangot classifica le storie di Koolhaas in tre tipologie (437). La prima riguarda la narrazione di avventure uniche di alcuni animali (437). In queste storie, il protagonista è di solito uno sbruffone che ama mettersi in mostra e che alla fine va incontro alla sventura (438). Nel secondo gruppo, contenente le storie che tentano di interpretare l'ordine naturale e il comportamento degli animali (437), i protagonisti sono spesso individualisti che cercano di distinguersi, ma che finiscono per ritornare al solito ordine sociale. Queste narrazioni, secondo Varangot, possono essere viste come uno specchio di ciò che accade comunemente nella nostra società: un giovane si ribella alle convenzioni dominanti, ma questo conflitto si dissolve gradualmente quando impara ad adattarsi e ad accogliere le aspettative della società (438). La terza categoria riguarda le storie fantastiche in cui animali di specie diverse interagiscono in un modo che, nella realtà, non sarebbe biologicamente possibile (437).

Questa particolare categorizzazione è interessante perché permette di discernere modelli di rappresentazione degli animali che offrono spunti di riflessione. I racconti selezionati per l’analisi appartengono prevalentemente alla prima categoria; i protagonisti cercano di distinguersi, allontanandosi dal proprio istinto e dalle "convenzioni" dettate dalla specie dell’animale. Di conseguenza, si trovano in situazioni potenzialmente pericolose, che includono un confronto con l’uomo.

Varangot offre inoltre alcune considerazioni sul linguaggio adottato dagli animali nelle storie. Egli nota come il tipo di linguaggio utilizzato dagli animali tra di loro, mostri spesso delle discrepanze: ad esempio, vengono utilizzati termini scortesi accanto a frasi poetiche o pompose (436). Inoltre, ricorrono spesso a espressioni e modi di dire che essi

stessi non comprendono o utilizzano senza cognizione di causa, con l'unico scopo di impressionare gli altri (438).

Quasi contemporanei agli studi di Varangot e a questi assai affini sono quelli di Kees Fens, altro autorevole giornalista e critico che ha scritto molto su Koolhaas. Sulla base di letture ravvicinate di diverse storie di animali, Fens evidenzia quelli che considera i temi e i motivi centrali dei racconti. Analogamente a Varangot, si interessa della rappresentazione dei personaggi animali e analizza i registri linguistici che li caratterizzano.

Come Varangot, anche Fens sottolinea che gli animali di Koolhaas sentono un grande bisogno di distinguersi dagli altri membri del proprio gruppo, e desiderano svilupparsi e affermarsi all'infuori del loro gruppo di origine (237). Queste particolari figure animali sono spesso in grado di percepire i limiti della loro specie, tramite una consapevolezza che li porta a desiderare un altro tipo di vita, più intensa e appagante (237). Secondo Fens, questo processo è spesso accompagnato da un turbine di emozioni e vitalità, in seguito al quale l'animale cerca effettivamente di superare i limiti imposti dalla natura (238). Alcuni personaggi animali a questo punto vivono un'esperienza quasi spirituale; avvertono una profonda connessione con il cosmo e si sentono uniti allo spazio circostante. Fens sottolinea come questa particolare esperienza trascendentale e il senso di connessione rappresentino uno dei temi ricorrenti in alcune narrazioni animali (238).

Questa sensazione percepita dall'animale è collegabile all'idea di ontologia relazionale esposta nel quadro teorico. Rappresentando l'animale in tale condizione infatti, Koolhaas sembra voler portare in primo piano l'idea di interconnessione fra tutto il creato. Secondo Fens, questo tuttavia, è spesso anche il momento in cui l'animale perde il suo istinto naturale e va incontro alla morte; viene escluso o isolato dal gruppo e viene ucciso o muore in altri modi, di solito senza esserne consapevole (238). La percezione di un elemento di

interconnessione ha dunque una svolta “etica” negativa per l’animale, in quanto lo porta ad occupare una posizione emarginata e/o risulta in una perdita dei suoi "diritti" all’interno del gruppo.

Altri temi evidenziati da Fens sono la solitudine (241) e l'idea di unità tra tutte le forme di vita, comprese quelle degli uomini e degli animali, nelle storie (242). Egli sottolinea come gli animali-protagonisti di Koolhaas siano quasi sempre condannati alla solitudine a causa della loro capacità di percepire più acutamente dei loro simili. Questo li distingue e di solito li porta all'isolamento (241), ma avvicina il loro rapporto con la vita a quello degli uomini. L'idea di unità tra tutte le forme di vita, infatti, è vista da alcuni critici come il filo rosso che attraversa tutte le narrazioni animali di Koolhaas e rappresenta la sua filosofia (Bonten, Kusters, Fens).

Sviluppando questa idea nella sua analisi critica dei racconti di Koolhaas (1980), il critico Jef Bonten afferma che "de ondeelbaarheid van alle leven" funge da punto di snodo in tutte le storie di animali di Koolhaas (28). A suo avviso, ciò che Koolhaas cerca di ottenere con la rappresentazione dei personaggi animali è rendere i lettori consapevoli dell'unità cosmica che pervade tutte le specie: Koolhaas "wil in de mensen iets wekken van het universele leven waaraan ook de dieren participeren" (27). La presa di posizione di Bonten è interessante perché evidenzia l’importanza che, secondo lui, Koolhaas assegnava alle relazioni fra le specie. In questo senso l’argomentazione di Bonten richiama l’idea di ontologia relazionale esposta nel quadro teorico e sembra voler suggerire che Koolhaas, attraverso i suoi racconti, segua la stessa linea di pensiero.

Nel suo saggio, egli indica inoltre che l'idea di "ondeelbaarheid van het leven" è inestricabilmente legata alla morte. La morte è ciò che unisce e rende uguali tutte le specie, poiché è il destino ineluttabile di tutti. In questo senso, Bonten parla di "verbondenheid in

onmacht" (28). L'ineluttabilità della morte rappresenta l'elemento ultimo che collega uomini e animali e su cui si basa la concezione filosofica di Koolhaas, secondo Bonten (28). Koolhaas stesso lo conferma nella prefazione alla seconda ristampa del suo racconto sugli animali. In questa prefazione, egli riflette sulla pubblicazione della sua prima raccolta e sullo sviluppo delle sue storie successive. Leggiamo come si sia gradualmente reso conto che:

> de pogingen tot inleven in de dierenpersonages zich begon uit te strekken tot mee-sterven en het thema van de dood in het leven en dat van de ondeelbaarheid van alle leven werd in steeds nieuwe variaties onafwendbaar het thema van alle werk dat ik schreef "(citato in Kusters, 96).

Dalle sue parole possiamo scorgere alcuni dei punti che abbiamo già discusso e su cui verte questa tesi. Egli sostiene infatti che i suoi racconti possono essere visti come "tentativi" di empatizzare con i personaggi animali e conferma che, scrivendo sempre più racconti di animali, si rese conto di come il tema della morte e l'idea dell'inseparabilità di tutte le vite venissero a rappresentare il tema centrale di tutta la sua opera. Queste parole sono interessanti e importanti da tenere a mente mentre procedo con l'analisi di alcuni dei suoi racconti.

Un critico che, verso la fine dello scorso secolo, ha offerto una prospettiva pertinente nel dibattito sulle narrazioni animali di Koolhaas è Wim Bronzwaer. Nel suo saggio intitolato "De dierenverhalen van Anton Koolhaas," (1991) individua due forze creative che stanno alla base delle narrazioni animali di Koolhaas. La prima riguarda la capacità di empatia del narratore e la seconda è legata a ciò che Bronzwaer definisce il processo di "deformazione" (101-102).

Secondo Bronzwaer, il narratore può essere considerato altamente coinvolto ed empatico per il modo in cui evoca la vita sensoriale e fisica degli animali; i suoi racconti sono così realistici che sembra quasi che sia diventato lui stesso un animale (101). Bronzwaer critica questa "facoltà empatizzante" espressa dal narratore, affermando che noi esseri umani non possiamo mai percepire veramente come ci si sente nel corpo o nella testa di un animale e schierandosi dunque con i critici dell'antropocentrismo negli Animal Studies. Secondo Bronzwaer, possiamo immedesimarci nei personaggi animali solo perché Koolhaas ha proiettato sentimenti ed esperienze umane su un'esperienza animale romanzata (102). Questa argomentazione è in sintonia con il punto di Varangot citato in precedenza, ma Bronzwaer la estende ulteriormente e la collega all'idea di deformazione (102).

Secondo lui, ciò che rende la scrittura di Koolhaas così unica è che, nella sua resa dell'esperienza animale, offre ai lettori una visualizzazione straniante della propria esperienza umana. A suo avviso, gli animali nelle narrazioni di Koolhaas possono essere visti come specchi "deformati" in cui i lettori possono riconoscere la propria umanità (102). Con la nozione di deformità Bronzwaer intende dire che gli animali, pur mantenendo la loro essenza animale, diventano gradualmente umani: iniziano a riflettere criticamente, a porsi domande, a dubitare, e subiscono, in questo senso, un processo di umanizzazione (103).
Scrive di questo graduale cambiamento nelle storie: "Koolhaas dieren (en mensen) zijn onderworpen aan een fataal gebod: gij zult denken. Dat bereiken ze, ma daarmee mislukken ze als dier (103)". Egli sottolinea come, acquisendo la capacità di pensare e di acquisire consapevolezza (che può essere vista come "tipicamente umana"), gli animali inevitabilmente falliscono come animali, poiché questo passaggio porta gradualmente alla perdita del loro istinto naturale e spesso alla loro morte. Così, in un certo senso, una volta raggiunta l'"umanità", perdono inevitabilmente la loro animalità. Di conseguenza, sostiene Bronzwaer, questo processo rappresenta anche la sofferenza dell'animale.

Scrive a questo proposito: "Het menselijke waaraan Koolhaas dieren lijden, is niet zozeer angst, dood, vereenzaming of passie, maar het bewustzijn daarvan" (102). Ciò porta Bronzwaer a formulare quello che considera il tema principale e la forza delle narrazioni di Koolhaas: poiché la rappresentazione dell'animale è allo stesso tempo una proiezione dell'esperienza umana, il lettore (umano) è in grado di riconoscere la propria sofferenza umana. Riesce a intravedere sé stesso come "un animale che soffre sotto la sua stessa umanità".

L'interpretazione di Bronzwaer è molto interessante perché mette in evidenza come Koolhaas avvii un processo di identificazione tra le figure animali delle sue narrazioni e i suoi lettori. Pur riconoscendo e sottolineando la natura sin troppo antropomorfa della rappresentazione degli animali, egli la pone in una luce positiva. Egli mostra come l'autore, attraverso questa pratica specifica, avvicini l'esperienza dell'animale al lettore e, possibilmente, diminuisca la distanza tra loro.

Un'altra interessante presa di posizione di Bronzwaer, che credo valga la pena di menzionare, riguarda il rapporto tra il linguaggio e la ricorrenza della morte. A suo avviso, il linguaggio utilizzato dagli animali di Koolhaas è solo un "guscio vuoto", un mezzo per mascherare la generale mancanza di significato e l'inevitabilità della morte. Scrive a questo proposito: "Het dikwijls komische kletsen van Koolhaas' dieren verhult slechts het ontbreken van betekenis (...) taal onthult alleen doodbesef (...) daarom neemt zij haar toevlucht in kletsen, want daardoor kan de dood worden uitgesteld" (104). Bronzwaer sostiene che in Koolhaas gli animali sono spesso rappresentati con un senso dell'umorismo decisamente umano. Questo "tratto umano" è un ulteriore elemento che evidenzia il loro fallimento come animali, poiché generalmente si ritiene che gli animali non abbiano questa facoltà intellettiva. A suo avviso, il chiacchiericcio umoristico e nonsense a cui spesso partecipano è quindi un mezzo per sfuggire e "rimandare" il destino e/o la morte (104).

Nel dibattito riguardante Koolhaas, ci sono stati anche critici che hanno messo in dubbio l'atteggiamento empatico del narratore. Il critico più citato a questo proposito è Jacques Kruithof. Nel saggio "Vertellen is menselijk," (1976) Kruithof offre un'ampia analisi di Koolhaas e delle sue opere. In cinque capitoli discute il rapporto tra uomini e animali, esplora la struttura e gli schemi delle storie di Koolhaas, riflette criticamente sull'istanza narrativa e considera i temi e lo sviluppo generale della narrativa di Koolhaas (Vink 23-24).

La critica di Kruithof sul ruolo e sulla posizione occupata dal narratore è stata commentata da diversi critici (Sicking 11). Kruithof nota un cambiamento graduale dal punto di vista cronologico per quanto riguarda i racconti e la posizione del narratore. Secondo lui, soprattutto nei racconti più recenti, il narratore si spinge sempre più in primo piano, fino a intromettersi eccessivamente nel mondo della storia. Questo rende più difficile per i lettori empatizzare con i personaggi animali e con ciò che accade loro (Van Deel, Sicking 11).

Nel saggio "De humanisering van de vertelinstantie," (1978) Wim Bronzwaer, reagendo alle critiche di Kruithof e confutando le sue argomentazioni, riconosce che il narratore è una presenza dominante che si frappone tra i lettori e i personaggi animali, ma, a differenza di Kruithof, non vede questo sviluppo come negativo (Vink 32). Egli sostiene, come già emerso nel suo precedente saggio, che l'impegno emotivo del narratore con ciò che racconta rappresenta un tratto prezioso e distintivo della narrativa animale di Koolhaas (Vink 32). Il narratore è diventato umano, quasi l'autore stesso, secondo Bronzwear, e a causa del suo forte senso di connessione e impegno, deve interferire nel mondo della storia (Van Deel). Questo permette ai lettori di identificarsi con il narratore e le sue emozioni (Sicking 11).

Gli animali di Buzzati

Quando si parla di Buzzati, i critici nelle recensioni e negli studi si concentrano spesso sull'analisi di genere o sulla struttura tematica dei suoi romanzi e racconti, come il tema della morte, l'idea dell'attesa e dello scorrere del tempo, la presenza del mistero, dell'angoscia e dell'ignoto (Viganò 421, Arslan 11). Inoltre, diversi studi sono stati dedicati a Buzzati e al suo rapporto con le montagne e al ruolo che queste ricoprono nei suoi scritti (Viganò 421).

Tuttavia, come ho brevemente accennato sopra, Buzzati, come Koolhaas, è sempre stato considerato un autore insolito nel panorama letterario italiano. Nonostante il crescente interesse per le sue opere, Buzzati ha generalmente faticato a essere "incluso" e riconosciuto nella storia letteraria italiana (R. Danieli, intervista con Viganò 16). Lorenzo Viganò, scrittore e giornalista italiano che ha pubblicato molto sull'opera di Buzzati ed è attualmente considerato il suo maggior conoscitore, sostiene che questo mancato riconoscimento è in parte dovuto al rifiuto di Buzzati di aderire alle mode stilistiche e alle correnti letterarie vigenti (Viganò, intervista con R. Danieli 17). Secondo Viganò, infatti, egli ha sempre seguito la sua ispirazione e i suoi gusti personali; atteggiamento che non ha suscitato reazioni positive da parte della critica del suo tempo. Viganò afferma a questo proposito che:

> Un comportamento che lo ha certamente penalizzato, soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta, quando veniva visto come un conservatore (...) Criticato perché i libri che dava alle stampe non avevano un contenuto sociale né politico, ma, appunto, raccontavano storie, costruivano mondi e scenari fantastici (Viganò 17).

Buzzati era quindi generalmente visto dalla critica come un reazionario e veniva criticato perché le sue opere non sembravano avere un sufficiente contenuto politico o

sociale. Viganò indica come il tempo abbia dato loro torto, dal momento che le sue opere hanno resistito alla prova del tempo molto meglio di quelle di altri suoi colleghi (17). Secondo Viganò, la ragione di questa longevità è dovuta al fatto che Buzzati affronta temi moderni e universali allo stesso tempo. A suo avviso: "Buzzati è un autore moderno, i temi che tocca sono temi eterni, che valevano ieri, che valgono oggi e continueranno ad appartenere a gli uomini anche nel futuro" (Viganò 17).

Per quanto riguarda la posizione dei critici, secondo cui i libri di Buzzati non avrebbero un contenuto sociale o politico sufficiente, oggi ci sono alcuni studiosi che sostengono il contrario e sono giunti a conclusioni nuove e interessanti a questo proposito. Se ne parlerà più avanti.

Il primo studioso di letteratura a riconoscere l'importanza e a offrire un'analisi approfondita dei personaggi animali presenti nell'opera di Dino Buzzati è stato Claudio Marabini. Nel 1991 ha raccolto la maggior parte degli scritti, letterari e giornalistici, che Buzzati ha dedicato agli animali e ha pubblicato un "Bestiario." Nella prefazione alla prima edizione, Marabini spiega le ragioni della raccolta e traccia un'interessante panoramica del mondo animale di Buzzati. Sottolinea subito come gli animali abbiano sempre fatto parte dell'opera di Buzzati e rappresentino una parte fondamentale dei suoi scritti (385).

Analogamente ai critici olandesi che commentano Koolhaas, egli riconosce che gli animali negli scritti di Buzzati sono investiti di tratti e virtù umane. Egli sottolinea quindi esplicitamente la natura antropomorfa dei personaggi animali, ma non la problematizza (385). Spiega come gli animali in Buzzati occupino una posizione intermedia: si collocano tra l'uomo e tutti gli altri esseri viventi e sono quindi privilegiati. Scrive a questo proposito: (...) "gli animali hanno un vantaggio: stando tra gli uomini e le cose, possono coincidere con l'uomo e vedere più oltre e più acutamente" (385). Secondo Marabini, quindi, gli animali nelle narrazioni di Buzzati occupano una posizione intermedia e possono dunque cogliere più

dell'uomo. Sono "un anello che congiunge l'umanità (...) ci dicono cose che possiamo raccogliere e Buzzati alcune volte (...) lo fa" (385).

Marabini sottolinea inoltre che per Buzzati gli animali non sono fini a sé stessi, ma uno strumento. È interessante che Marabini dichiari a questo proposito come "l'animale rinuncia alla sua vita naturale e ne assume un'altra; perde i caratteri avuti in dono dalla natura e si veste di quelli richiesti da un'operazione che coinvolge il mondo e il destino dell'uomo" (387).

Questo è un punto interessante, perché risuona con le precedenti argomentazioni portate da altri studiosi di letteratura su Koolhaas. Qui Marabini spiega come, secondo lui, gli animali si lascino alle spalle i loro "tratti naturali" e le loro caratteristiche per partecipare a un altro tipo di vita, che riguarda il dominio umano. Marabini spiega come essi si confrontino con il destino, con le paure e le speranze umane (387). Nelle sue parole si può scorgere chiaramente una somiglianza tra Koolhaas e Buzzati: come gli animali di Koolhaas che gradualmente si allontanano dalla loro animalità e diventano sempre più umani, così anche le creature di Buzzati abbandonano i loro tratti naturali per partecipare al regno umano.

Inoltre, per Marabini, i personaggi animali mostrano una psicologia parallela a quella dei personaggi umani. Scrive a proposito di questo aspetto: "La loro psicologia è parallela a quella dei personaggi umani (...). I meccanismi del tempo e della morte semplificano anche la vita, riducendola all'essenza del suo precipitare verso la fine" (388). Così come gli esseri umani, gli animali sono in balia delle dinamiche del destino e della morte. Come gli uomini, sono condizionati dallo scorrere del tempo e dall'inevitabile avvicinarsi della fine (388).

Gli animali di Koolhaas si trovano ad affrontare questioni simili, ma ciò che li distingue da quelli di Buzzati in questo senso è che spesso non sono consapevoli di una morte o di un pericolo imminente, mentre gli animali di Buzzati spesso lo percepiscono. Si tratta di

una differenza interessante nel livello di consapevolezza mostrato dagli animali, che vale la pena tenere in considerazione.

Nella sua prefazione, Marabini evidenzia una seconda funzione degli animali in Buzzati: essi servono a trasmettere un messaggio etico, un appello alle persone a preservare e proteggere l'ecosistema (387). Scrive a questo proposito:

> È un Buzzati civile e politico che parla degli animali parlando del mondo e dell'uomo, a cui si rivolge la sua operosità e la sua passione a una vera e propria campagna: per cui il Buzzati animalista diviene polemista, esternando con un discorso politico ciò che la sua narrazione reca dentro come una linfa naturale (387).

Con questa affermazione Marabini chiarisce che, a suo avviso, gli scritti di Buzzati sugli animali hanno una valenza ideologica e politica e sono stati redatti con l'obiettivo di far riflettere criticamente i lettori sul loro rapporto e trattamento degli animali e della natura più in generale. In questo senso, Marabini evidenzia come gli scritti di Buzzati, secondo lui, siano facilmente situabili all’interno degli Animal Studies, in quanto riflettono su questioni quali i diritti e la posizione degli animali che occupano analogamente gli studiosi in questo campo.

Questa interpretazione pone le narrazioni animali di Buzzati sotto una nuova luce e si differenzia fortemente dalla visione sostenuta dai critici dell'epoca di Buzzati, secondo i quali le sue narrazioni non avevano un sufficiente contenuto politico o sociale. In questo senso, le conclusioni di Marabini sono innovative e hanno stimolato alcuni studiosi contemporanei a guardare e a confrontarsi in modo diverso con le narrazioni animali di Buzzati.

È il caso, ad esempio, del già citato Lorenzo Viganò, che nel 2015 ha ampliato e aggiornato l'antologia di Claudio Marabini includendo tutti gli scritti (giornalistici e narrativi)

di Buzzati dedicati agli animali, redatti tra il 1932 e il 1970 (VII). Nella sua prefazione condivide la posizione di Marabini sul messaggio etico espresso in questi testi e definisce Buzzati un "animalista ante litteram, " ribadendo dunque, la posizione allora "innovativa" assunta da Buzzati (rispetto a i suoi contemporanei) e riconoscendo così, come le sue idee si allineino a gli odierni dibattiti degli Animal Studies (VIII).

Viganò sottolinea inoltre come, a suo avviso, il bestiario di Buzzati sia un libro illuminante e doloroso per due motivi (VII). Da un lato, è illuminante perché rivela qualcosa del carattere di Buzzati, cioè la sua sensibilità etica e morale. Dall'altro lato, è una pubblicazione dolorosa perché contiene testi sconvolgenti e a volte crudeli che sono stati consapevolmente concepiti da Buzzati come un campanello d'allarme per i lettori; per metterli di fronte e renderli consapevoli dei comportamenti e degli atteggiamenti "disumani" che spesso sono riservati alle creature considerate inferiori (VIII).

Un aspetto che si ricollega a questo e che è stato accentuato negli studi recenti su Buzzati riguarda il tema dell'empatia che emerge nei suoi scritti. In "Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi: Il Bestiario di Dino Buzzati", Marialuigia Sipione riflette sul grado di empatia che, dal suo punto di vista, traspare dagli scritti buzzatiani sugli animali. A suo avviso, l'antologia di Viganò, su cui si basa, mostra infatti come Buzzati "sembri comprendere appieno come (...) i bisogni, le paure, le idiosincrasie e i desideri siano gli stessi, indipendentemente da chi li abbia concepiti, se uomo o altro animale" (249).
Secondo la studiosa, Buzzati preferisce evidenziare le analogie tra uomini e animali (252). A questo proposito, concorda con la maggior parte dei critici; per lei, il forte grado di antropomorfismo di cui Buzzati dota i suoi animali non rappresenta un problema, ma è un mezzo per coltivare l'empatia e accendere una riflessione critica sul comportamento umano nei confronti di altre creature (249).

Nel suo articolo analizza quindi alcuni scritti che, a suo avviso, esprimono una critica aperta sul tema del possesso, dello sfruttamento e della violenza perpetrata sugli animali. Secondo l'autrice, infatti, ciò che emerge chiaramente dai testi di Buzzati è la volontà di "parlare per chi non ha voce" (253).

L'autrice accenna anche brevemente a un altro elemento interessante legato agli scritti di Buzzati sugli animali, ovvero il rapporto tra empatia e sofferenza che l'autore affronta (253). A questo proposito, l'autrice fa riferimento alle parole dello stesso Buzzati, in cui egli afferma chiaramente come, a suo avviso, la sofferenza rappresenti l'elemento di connessione tra tutti gli esseri, poiché ogni creatura deve eventualmente confrontarla. Questa inevitabilità lega tutte le creature tra loro e invoca comprensione. Nelle parole di Buzzati: "chi più chi meno, tutte le bestie partecipano di quel grande mistero del creato, che si chiama dolore; ed è questa sofferenza che, in tutti i minuti, del giorno e della notte, da tutte le parti della Terra, invoca la nostra comprensione." (citato da Sipione, 253).

Quindi, ciò che traspare dalla posizione dell'autore stesso e dai suoi scritti, secondo Sipione, è la convinzione che la sofferenza parifichi tutti gli esseri. Di conseguenza, l'idea di gerarchia tra le specie svanisce e, su questa base, dovrebbero prevalere l'empatia e la comprensione reciproca (252-54).

Questa linea di pensiero risuona con la filosofia di Koolhaas sull'inseparabilità di tutta la vita; potremmo sostenere che i due autori mostrano un atteggiamento simile nei confronti di tutta la materia vivente, in quanto entrambi ritengono che tutto sia in qualche modo collegato attraverso l'"inevitabilità" della sofferenza. In questo senso, entrambi gli autori sembrano riconoscere l’idea odierna di “entanglement” e sembrano condividere il pensiero Derridiano che sta alla base di studi eseguiti nel campo degli Animal Studies, secondo la quale animali e uomini siano uniti da una medesima esperienza di sofferenza e vulnerabilità.

Nel suo saggio "riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati," la studiosa Elisa Martínez Garrido riflette in particolare sul tema della sofferenza e della compassione che, a suo avviso, si ritrova nelle narrazioni animali di Buzzati. L'autrice afferma che la maggior parte degli animali presenti negli scritti di Buzzati soffre o muore, "condividendo così con gli umani lo stesso destino di morte e di dolore" (97). L'autrice condivide quindi la conclusione di Sipione. Tuttavia, nel suo studio, si spinge oltre, collocando Buzzati nei discorsi contemporanei relativi all'etica animale e confermando dunque l'argomentazione esposta in questa tesi (95).

Dopo aver analizzato il romanzo breve "l'uccisione del drago", l'autrice giunge infatti alla conclusione che Buzzati può essere visto come un precursore, una figura le cui opere possono essere iscritte ne "il pensiero della differenza" e nel campo degli studi sull'animale umano (95). Scrive a questo proposito: "Egli era intuitivamente prossimo alla problematica ontologica della così detta "transmodernità", intesa come il continuo interrogarsi su posizioni ideologiche troppo monolitiche e concepita anche come ricerca etica di nuove vie di dialogo con la differenza e con l'altro". (95).

Qui Garrido indica come, a suo avviso, gli scritti di Buzzati siano molto contemporanei, in quanto si avvicinano alla messa in discussione di posizioni ideologiche monolitiche e alla ricerca di forme di dialogo con l'Altro, oggi molto dibattute nel campo dell'etica animale (95). È molto interessante tenere presente questo punto di vista, anche nel contesto di un'analisi comparativa con Koolhaas.

Nella già citata prefazione di Marabini, egli presta attenzione anche al rapporto tra giornalismo e narrativa in Buzzati (386). Sottolinea come, a suo avviso, narrazione e giornalismo in Buzzati siano inseparabili; queste due pratiche si sono influenzate e plasmate a vicenda e, secondo Marabini, ciò è visibile in tutti gli scritti di Buzzati (389). Tuttavia, egli sottolinea che, data la sua professione di giornalista, tutte le sue narrazioni, per quanto

romanzate, sono radicate nella realtà. Scrive a questo proposito che: "il narratore (...) venne a patti col mestiere (...) mosse dai fatti che la professione gli regalò e mise da parte, anche se non del tutto, la fantasia" (389).

A questo proposito discute anche brevemente il ruolo del narratore nelle sue storie. Sottolinea che, a causa della formazione giornalistica di Buzzati, il narratore parte sempre inevitabilmente da una realtà che è in una certa misura "affidabile." A suo avviso, "la poetica di Buzzati si basa sul rispetto del reale" e la fantasia, per quanto deformata, ha sempre radice nella realtà (386). Allo stesso modo, secondo lui, i suoi animali sono sempre presenti in un ambiente in qualche modo riconoscibile e affidabile, al di là del tipo di metamorfosi che hanno subito. L'importanza del riconoscimento e della somiglianza con un certo grado di realtà può essere accertata, secondo Marabini, anche dal fatto che la maggior parte degli animali di Buzzati provengono dalla vita quotidiana e sono vicini all'uomo (386). Da qui proviene la presenza dominante dei cani nei suoi racconti e articoli giornalistici. Anche nei casi in cui questo animale viene rappresentato da Buzzati come un mostro, il cane come creatura rimane sempre legato alla "quotidiana commedia umana" (386).

Marabini conclude le sue considerazioni sullo stretto rapporto tra la narrativa di Buzzati e il suo impegno giornalistico affermando che, comunque la si guardi, considera i racconti di Buzzati come "l'approdo naturale della sua scrittura," come ciò che rappresenta la destinazione più genuina dell'impegno buzzatiano (389).

Il primo, e a mia conoscenza, l'unico studioso che ha condotto uno studio approfondito sulla presenza e sul ruolo degli animali negli scritti di Buzzati è il prof. Roberto Carnero. Il suo studio, pubblicato sulla *Rivista del Centro Studi Buzzati* nel 1998 e nel 1999, è diviso in due parti: la prima parte è un lavoro di compilazione e prende in considerazione tutti i racconti in cui compaiono e agiscono come personaggi gli animali (reali e fantastici). Carnero classifica i racconti per tipo di animale, che sono elencati in ordine alfabetico. Il

titolo di ogni racconto è accompagnato da un breve riassunto (2). Nella seconda parte della pubblicazione, Carnero discute la funzionalizzazione dell'animale e identifica alcuni temi e motivi ricorrenti. Cerca poi di raggruppare il repertorio precedentemente elencato in diverse categorie (3), formulando così alcune interessanti linee interpretative che è bene tenere a mente nel momento in cui formulerò il mio metodo di analisi. Riassumerò quindi brevemente alcuni dei risultati riportati da Carnero e indicherò le sue conclusioni più interessanti.

Sulla base del proprio compendio, Carnero divide i racconti di Buzzati in dieci diverse tipologie. Secondo lui, una prima selezione può essere fatta tra storie che possono essere considerate in qualche misura realistiche e storie che appartengono al genere fantastico (22). Secondo Carnero, tuttavia, non ci si può aspettare una rappresentazione puramente naturalistica e veritiera del mondo animale, poiché nei racconti buzzatiani sono sempre presenti elementi di mistero e inspiegabilità (23). Nei racconti che raggruppa sotto questa categoria, alcuni dei quali analizzati, nota come spesso sia l'uomo a sconvolgere l'ordine naturale del mondo animale con le sue azioni violente.

Questo è un elemento che è stato citato anche a proposito di Koolhaas: nelle sue narrazioni, gli uomini sono spesso rappresentati come perturbatori, poiché spesso imprigionano o uccidono gli animali. A volte però, secondo l'interpretazione di Carnero, umani e animali sembrano comunicare e condividere la stessa angoscia o senso di ansia (24). In altri casi, come nel racconto "il cane vuoto," la comunicazione e la condivisione tra uomini e animali risultano impossibili (24).

Una seconda categoria formulata da Carnero riguarda le narrazioni che occupano una posizione "intermedia," in quanto si pongono tra verosimiglianza e favola (24). Qui Carnero cita e discute il racconto "Un cane che ha visto dio," "Il diluvio universale" e altri racconti che, secondo lui, rientrano in questa categoria. Il terzo gruppo riguarda le narrazioni "fantastiche," con mostri e animali scaturiti dalla fantasia di Buzzati (25). Dopo aver

analizzato il racconto Il Babau e il Colombre, Carnero sottolinea come i mostri di Buzzati derivino sempre da qualche animale esistente (25). Inoltre, sono spesso rappresentati come meno malvagi e pericolosi di quanto si pensi a prima vista, con sentimenti ed emozioni che si avvicinano a quelli umani (25-26).

Il quarto gruppo comprende storie in cui gli animali assumono dimensioni gigantesche (27). Ciò che si verifica in alcuni di questi racconti, secondo Carnero, è un'inversione di ruoli e un capovolgimento della gerarchia. Ciò è visibile, ad esempio, nel racconto "I ricci crescenti," in cui il personaggio umano, da audace e sicuro di sé, diventa umile e spaventato alla vista di alcuni ricci giganteschi che ha appena inseguito (27). Nella sua analisi di questi racconti, Carnero mostra come gli animali spesso si vendichino della violenza perpetrata su di loro (28).

La quinta categoria riguarda le narrazioni in cui si verifica una metamorfosi. Qui Carnero sottolinea il fatto che questo processo è unidirezionale: la metamorfosi è sempre da umano ad animale e mai viceversa (28). Nella sesta categoria Carnero classifica i racconti che appartengono al genere fantastico, ma che si svolgono in un'atmosfera onirica, spesso da incubo (29). Questi racconti in molti casi descrivono una realtà o una situazione che i personaggi hanno difficoltà a decifrare o in cui sono impotenti (29).

La settima categoria comprende le narrazioni in cui gli animali hanno un valore simbolico; essi rappresentano un certo messaggio o un'idea, spesso espressi attraverso una metafora (30). Secondo Carnero, questo messaggio può essere esplicito e commentato, oppure implicito e lasciato all'interpretazione del lettore (30). Secondo Carnero, queste specifiche narrazioni in cui gli animali assumono un significato simbolico possono anche trasformarsi in "apologhi," storie che hanno uno scopo morale e che vengono utilizzate da Buzzati come pretesto per esporre un determinato valore o idea (30). Questi rappresentano l'ottava categoria di Carnero.

Alcuni racconti di Buzzati, indica Carnero, esprimono infatti una critica aperta a temi come la violenza e la crudeltà degli uomini nei confronti degli animali (30). Nella nona categoria Carnero riunisce storie in cui il mondo animale è rappresentato come misterioso. Il comportamento degli animali in queste storie è spesso inafferrabile e si manifesta in un'atmosfera inquietante (32).

Infine, Carnero individua una decima categoria, ovvero i racconti in cui emerge la sensibilità di Buzzati per la condizione degli animali (32). Secondo lui, questa sensibilità personale emerge nei commenti e nelle interferenze del narratore, quando condanna esplicitamente o implicitamente alcuni comportamenti e dinamiche. Qui cita (tra gli altri racconti) "L'uccisione del drago," "Il bue vuoto" e "La lepre gigante" come esempi che illustrano la sua tesi (32).

Sebbene lunga, la categorizzazione e l'interpretazione di Carnero sono interessanti perché mettono in luce alcuni modelli ricorrenti, sia a livello micro che macro, quando si tratta di narrazioni di Buzzati. Inoltre, presta attenzione a elementi quali ambientazioni, trame, rappresentazione degli animali, struttura tematica e tecniche narrative e discute concisamente gli effetti che producono. In seguito, vorrei condurre un'analisi simile, ma basata su parametri diversi. Questi verranno identificati e legittimati nelle prossime sezioni della mia tesi.

Metodologia

Nella sezione seguente verrà sviluppata e formulata la metodologia, la quale sarà incentrata sul concetto di empatia narrativa definito dalla professoressa Suzanne Keen nel suo articolo "A Theory of Narrative Empathy" (2006). In particolare, si presterà attenzione alle strategie che potrebbero influenzare la *reader response* adottati da Koolhaas e Buzzati. In questa sezione, definirò i criteri di selezione dei testi, e spiegherò le mie scelte in termini di strumenti di analisi. Questa parte della tesi sarà principalmente un *close reading* di alcune narrazioni. Ma prima di iniziare a delineare la mia metodologia, fornirò innanzitutto una definizione operativa di empatia, a partire dalla quale discuterò ed elaborerò il concetto di empatia narrativa di Keen.

Empatia

Nel suo saggio "Empathic Engagement with Narrative Fictions" risalente al 2004, la studiosa di letteratura Amy Coplan riflette sulla nozione di empatia e la definisce come "a complex, imaginative process involving both cognition and emotion"(143). A suo avviso, nell'empatizzare con un'altra persona, si assume la prospettiva fisiologica dell'altro e si immagina di sperimentare, in qualche misura, ciò che lui o lei vive (143). Secondo l'autrice, quindi, l'empatia ha sia una componente cognitiva che una emotiva.

La componente cognitiva implica l'uso dell'immaginazione per passare dalla propria prospettiva cognitiva alla prospettiva cognitiva dell'altro (143). L'autrice sottolinea come, nella psicologia sociale, questo processo venga generalmente definito "perspective-taking." La componente emotiva, invece, riguarda l'adozione immaginativa da parte dell'empatizzante dello stato emotivo dell'altro (144). Nel suo saggio, Coplan indica inoltre che un elemento che definisce l'empatia è anche una chiara distinzione tra la propria identità e quella dell'altro (144). Secondo la studiosa, "in the process of empathy, the empathizer simulates the targets

experiences without losing the ability to simultaneously experience his or her own thoughts" (144). In questo senso, l'empatizzante mantiene sempre un chiaro senso della propria identità come separata (145). Si tratta di una caratteristica distintiva dell'empatia che riemergerà e sarà discussa più approfonditamente nel corso dell'analisi di *close reading*.

La presunta differenziazione tra sé e l'altro sottolineata da Coplan è un elemento che ritorna anche nella concettualizzazione dell'empatia narrativa di Susan Keen. Prima di approfondire il concetto di Keen, però, illustrerò brevemente il contesto in cui la sua teoria si fonda e da cui proviene.

Come indica il professor Michael Basseler nel suo saggio "Narrative Empathy in George Saunders' short fiction," (2017) il concetto di empatia è da tempo oggetto di molteplici dibattiti nei campi della filosofia, dell'estetica e della psicologia, ma è solo negli ultimi dieci anni che è stato studiato criticamente anche nel campo della letteratura. Gli studi eseguiti in campo letterario riguardo l'empatia sono caratterizzati da due elementi, secondo Basseler: l'idea che l'empatia "as an affective-cognitive phenomenon is closely related to the literary imagination" e l'ipotesi che esista "a (…) correlation between our empathic ability and storytelling" (156). Basseler indica come questi studi abbiano portato a una ripresa del discorso sull'etica della letteratura e sul valore e l'utilità morale della narrativa (156).

È da questo particolare contesto che nasce la teoria dell'empatia narrativa della Keen. Nel suo romanzo *Empathy and the Novel* (2006), la Keen affronta e reagisce criticamente alla cosiddetta "empathy-altruism hypothesis": l'idea che la lettura generi emozioni empatiche e di conseguenza stimoli azioni altruistiche e persino cambiamenti sociali (8), che Keen ritiene infondata (8). L'autrice critica gli studi sull'empatia che si basano su letture intuitive e invoca uno studio della *reader response* basato su un'analisi empirica accurata (12-13). Nel suo libro, l'autrice espone una teoria dell'empatia narrativa basata su studi empirici eseguiti da

studiosi nel campo degli studi cognitivi letterari che pongono al centro gli affetti e la *reader response* (12).

In "A Theory of Narrative Empathy," (2006) la Keen definisce l'empatia narrativa come "the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing or imagining narratives of another's situation and condition" (1). Come già detto, la concettualizzazione formulata da Keen risuona con la definizione di Coplan discussa sopra, poiché, per entrambe, l'empatia è caratterizzata da una netta distinzione tra la propria identità e quella dell'altro. Per entrambe, a prescindere dal livello di coinvolgimento sperimentato dall'empatizzante, egli mantiene sempre un proprio senso di identità distinto.

Nel suo articolo, Keen svolge un'importante distinzione sui livelli in cui il suo concetto può essere collocato. Indica infatti come "narrative empathy plays a role in the aesthetics of production when authors experience it (…) in mental simulation during reading, in the aesthetics of reception when readers experience it, and in the narrative poetics of texts when formal strategies invite it" (1). Nella sua concettualizzazione, l'autrice evidenzia inoltre come l'empatia narrativa possa essere situata sia negli autori che nei lettori. A questo proposito, vorrei discutere brevemente il termine "*strategic empathizing*" coniato da Keen, poiché credo che possa essere utile tenerlo a mente mentre svolgo la mia analisi di *close reading*.

Strategic Empathizing

Con il termine *strategic empathizing*, Keen intende "an intentional, though not invariably efficacious, work of authors to sway the feelings of their audiences closer and further from the authors of and subjects of representation" (478). Secondo la Keen, l'empatia strategica si verifica quando un autore impiega l'empatia nella creazione di testi narrativi per trasmettere determinati interessi, eventualmente politici (479). Keen sottolinea a questo

proposito che gli autori non possono controllare l'empatia, poiché la ricerca empirica sui processi discorsivi indica che i singoli lettori rispondono in modo diverso ai testi narrativi, a seconda delle loro identità, situazioni, esperienze e disposizione personale (*Handbook of Narratology*, 4).

Michael Bassler considera *strategic empathizing* come "the production-oriented side of narrative empathy" e sottolinea, rifacendosi a Keen, come l'evocazione dell'identificazione empatica con personaggi fittizi rappresenti un elemento caratterizzante della personalità artistica di molti scrittori contemporanei (12).

Questa tesi, si pone di indagare se, e in che misura, il concetto di *strategic empathizing* possa essere applicato alle opere di Buzzati e Koolhaas. Pertanto, si terrà in considerazione il concetto durante il lavoro di analisi e si rifletterà su di esso in seguito, nel capitolo conclusivo. Questa tesi, utilizzerà la distinzione formulata da Keen, ma si concentrerà specificamente sulle strategie narrative che possono essere individuate e che potrebbero influire sulla *reader response* in un modo che si avvicina al concetto di empatia narrativa.

Straniamento: Shklovsky, Scaffai e Keen

La seguente sezione si concentrerà sul concetto di straniamento, poiché è uno degli aspetti che verranno esaminati nel corso dell'analisi. Approfondirò questo concetto facendo riferimento agli articoli di studiosi contemporanei, quali Simon Spiegel, Niccolò Scaffai e della sopra citata Suzanne Keen, poiché ritengo che offrano spunti interessanti sul concetto e sulla sua genealogia. L'ultimo paragrafo approfondirà il rapporto tra empatia e straniamento come discusso da Keen in *Empathy and the Novel* (2006). In *Letteratura e Ecologia: Forme e Temi di una Relazione Narrativa* (2017), Niccolò Scaffai definisce lo straniamento come "la

prospettiva inattesa su una realtà che, sotto altra luce, c'era o ci appariva nota o familiare" (26).

Nel suo articolo "Things made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory" (2008), Simon Spiegel indica che lo straniamento ha le sue radici nella cultura tedesca, dove è comunemente conosciuto come *verfremdung* (369). Qui viene utilizzato per indicare due approcci teorici specifici: per il concetto di *ostranenie* coniato dal formalista russo Viktor Shklovsky e per il concetto di “estranging effect” di Bertolt Brecht, noto come *V-effekt* (369). Nel suo articolo, Spiegel discute le analogie e differenze tra i due approcci. Attingendo al saggio "Art as Tecnique" originariamente pubblicato nel 1917 dal formalista russo, Spiegel spiega come, per Shklovsky, il termine *ostranerie* indica la rottura di abitudini percettive preconsolidate (369). Spiegel sostiene che, nella visione di Shklovsky, percepiamo la realtà in maniera superficiale, e per superare questo limite della nostra percezione e afferrare le cose come effettivamente sono, la realtà deve essere fatta apparire di nuovo come non familiare. Questo processo, secondo Shklovsky, rappresenta il compito essenziale dell'arte (370).

Tuttavia, Spiegel sottolinea anche che è difficile individuare l'esatto significato di *ostranenie* così come lo intende Shklovsky, poiché lo colloca su diversi livelli e per descrivere molteplici processi. In primo luogo, Shklovsky utilizza il concetto per differenziare l'arte dalla "non-arte", come suggerito in precedenza, sottintendendo che, in quanto processo, fa parte del modo in cui percepiamo la realtà. Tuttavia, secondo Spiegel, Shklovsky utilizza *ostranenie* anche per descrivere alcuni dispositivi stilistici che si possono trovare nei testi, per indicare ad esempio la presenza di strategie narrative insolite che si può dire "spezzino" la percezione (370).

In "Art as Technique," Shklovsky chiarisce come la *ostranenie* possa essere considerata, in questa luce, un procedimento letterario. Prendendo come esempio la scrittura di Lev Tolstoj per sostenere la sua tesi, afferma:

> The devices by which Tolstoj estranges his material may be boiled down to the following: he does not call a thing by its name, that is, he describes it as if it were perceived for the first time, while an incident is described as if it were happening for the first time. In addition, he foregoes the conventional names of the various parts of a thing, replacing them instead with the names of corresponding parts of other things (Spiegel 6).

Scaffai riflette su questa particolare interpretazione dello straniamento sviluppata da Shklovsky e sostiene che, in particolare nei testi letterari, lo straniamento può essere raggiunto attraverso due strategie, ovvero la naturalizzazione e la defamiliarizzazione. La prima, afferma, "si produce quando si assume il punto di vista dello "strano", dell'"alieno"" (27). La seconda si ottiene attraverso specifiche strategie narrative, come la focalizzazione esterna, "facendo apparire inusuali (...) figure e oggetti che non hanno mutato ontologicamente le loro qualità normali" (27). Secondo Scaffai, questi due procedimenti possono spesso essere fusi e verificarsi nello stesso testo. Nell'analisi del mio corpus terrò conto di questa particolare distinzione.

Come accennato in precedenza, un'altra interpretazione influente dello straniamento è stata data dal drammaturgo Bertolt Brecht. Egli lo considerava come parte delle sue pratiche teatrali, come un effetto specifico che voleva far sperimentare al suo pubblico. Ne *Lo Straniero* (1998), Remo Ceserani chiarisce come Brecht intendesse lo straniamento "soprattutto come effetto, sugli spettatori del suo teatro, di distacco critico, di distanziamento

emozionale dalla vicenda che viene rappresentata..." (38). Brecht desiderava quindi che il suo pubblico provasse un distacco emotivo dal palcoscenico e dagli attori. Cercò di raggiungere questo obiettivo rendendo alieni i personaggi e le azioni o ponendo degli striscioni sopra il palcoscenico (Spiegel 370).

Secondo Spiegel, lo straniamento per Brecht ha in realtà un forte scopo politico e didattico. Egli voleva smascherare la natura artificiale delle sue opere teatrali nel tentativo di far sì che il suo pubblico "vedesse le cose da una nuova prospettiva," separata dall'ordinario (370). In questo senso, Spiegel indica come, per Brecht, vi siano alcune analogie tra lo straniamento e il processo scientifico: "Both are based on a (…) fresh look at the world, both take nothing for granted and both ask why the current situation is the way it is" (370). Per Brecht, sostiene Spiegel, lo straniamento serve a rendere gli spettatori consapevoli del fatto che "things do not have to be the way they are, that any current state of things is not a natural given but a product of historical processes, which can change and will be changed" (370). Lo straniamento, nella concezione di Brecht, deve quindi stimolare gli spettatori a riflettere criticamente sulla natura transitoria e mutevole dell'attuale ordine sociale (Spiegel 370).

A questo proposito, è interessante notare come Spiegel osservi brevemente che l'impiego di tecniche di straniamento da parte di Brecht blocca l'empatia (370). Questo punto di vista è ripreso e sviluppato anche da Keen. Discutendo e considerando i modi in cui ogni periodo letterario ha affrontato le emozioni e il concetto di empatia, nel suo libro l'autrice afferma che "the best-known assault on empathy as an aspect of artistic reception in the modern period comes from Bertolt Brecht…" (56). Attingendo ai saggi e agli scritti personali di Brecht, l'autrice sottolinea come, con le sue tecniche di straniamento, egli abbia cercato di deviare le reazioni emotive degli spettatori (56). Invertendo consapevolmente le convenzioni della drammaturgia, sostiene l'autrice, Brecht ha cercato di interferire con il trasferimento delle emozioni allo spettatore (56).

Secondo la Keen, infatti, egli voleva apertamente bloccare il processo di identificazione tra i personaggi e il pubblico, poiché riteneva, e qui Keen cita le parole dello stesso Brecht, che le emozioni "have a quite definite class basis; the form they take at any time is historical, restricted and limited in specific ways" and "in no sense universally human and timeless" (Keen 57, citato da *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* 1964). Sperimentare l'empatia, nota Keen, è, secondo Brecht, un "affronto alla specificità storica dell'esperienza" (Keen 57). Gli ricordava inoltre l'uso esagerato delle emozioni adottato dal fascismo, che egli considerava grottesco. Secondo la Keen, quindi, il dramma di Brecht rifiuta apertamente l'empatia.

Nel suo capitolo dedicato all'empatia dei lettori, Keen discute le indagini delle recenti ricerche empiriche sugli effetti della lettura svolte da psicologi, esperti di elaborazione del discorso e specialisti dell'educazione (84). Elaborando su alcuni studi che trattano questo argomento, riflette brevemente sulla questione della difficoltà di un testo in relazione all'empatia (87). Pur sottolineando la necessità di ulteriori ricerche per colmare questa lacuna conoscitiva, l'autrice afferma che alcuni risultati sollevano già una serie di interrogativi.

Uno di questi, suggerisce la Keen, potrebbe essere la questione di come la gamma di difficoltà di un testo possa agire da barriera per la generazione di empatia (87). Inoltre, in linea con quanto discusso in precedenza, si chiede: "Is there a point at which alienation effects impede empathetic response, as Brecht believed?"(87). L'autrice fa riferimento ad alcuni studi che suggeriscono che la comprensione della causa e dell'effetto deve essere soddisfatta prima che si possa verificare un processo di empatia nel lettore (87). Quindi, sulla base di queste indagini, suggerisce che gli ostacoli alla comprensione dei testi possono impedire o ritardare l'empatia dei lettori. Scrive a questo proposito:

> Some texts may be too strange to invite empathy in many readers. Defamiliarization may, as Brecht intuited, throw up obstacles to empathizing if it blocks or delays comprehension. The (…) successful emphatic reader may possess the means to overcome these obstacles, but the techniques may not work (880).

L'autrice indica inoltre come i risultati degli studi da lei presi in considerazione suggeriscono che "texts may do more to get in the way of most readers' innate empathetic tendencies than the other way around"(88).

Sebbene le posizioni della Keen siano basate su studi selezionati, l'autrice stabilisce un chiaro collegamento tra gli effetti di straniamento e il verificarsi dell'empatia. Inoltre, suggerisce apertamente che la presenza e l'impiego di strategie di straniamento in un testo letterario potrebbero "ostacolare" la ricorrenza di empatia e in qualche modo impedirla, benché il lettore abbia una disposizione empatica. Si tratta di una proposta interessante, che terrò presente e su cui tornerò quando esaminerò la presenza e l'uso dello straniamento in Koolhaas e Buzzati. Inoltre, rifletterò sul rapporto tra l'uso degli effetti di straniamento e *strategic empathizing*, poiché ritengo che questo possa svelare aspetti interessanti degli scritti di Koolhaas e Buzzati.

Straniamento: Brecht

Nel frattempo, vorrei esprimere una nota critica sull'interpretazione di Brecht da parte di Keen, secondo la quale egli rifiuterebbe in toto l'empatia. Ritengo che le sue conclusioni sul trattamento dell'empatia da parte di Brecht siano unilaterali. Per dimostrare il mio punto di vista, discuterò brevemente un articolo della professoressa Ellen Foyn Bruun pubblicato nel 2018, in cui giunge a conclusioni diverse riguardo l'argomento. In "Teaching Empathy with Brecht as Prompter," l'autrice mantiene infatti che è possibile scoprire nuovi aspetti

dell'empatia e acquisire competenze empatiche mettendo in scena e analizzando le opere di Brecht (20). L'autrice sostiene le sue argomentazioni attingendo a casi esemplificativi tratti del corso di laurea in Drammaturgia e Teatro dell'Università norvegese di Scienza e Tecnologia (NTNU), in cui insegna.

Nel suo articolo, l'autrice sottolinea come "Brecht advocates theatre as a complex intellectual activity with empathy as a condition for critical enquiry" (27). Secondo l'autrice, la critica di Brecht era rivolta soprattutto al teatro tradizionale e alle strategie con cui utilizzava l'empatia come mezzo di distrazione. Secondo Brecht, chiarisce Foyn Bruun, queste strategie portavano solo alla sottomissione e all'oggettivazione del pubblico (25). Brecht si opponeva al concetto di teatro come distrazione che permetteva al pubblico di evadere e dimenticare la realtà attuale. Desiderava invece produrre opere che stimolassero l'intelligenza e facessero riflettere il pubblico (25). In questo senso, evidenzia Foyn Bruun, desiderava sviluppare un nuovo tipo di spettatore, mosso da una "*spectator response*" relazionale piuttosto che "emotiva" ed empatica (22).

Nel suo articolo, Foyn Bruun spiega come Brecht, nelle sue opere, abbia cercato di rendere il teatro più simile alla prosa e alla narrazione. Per farlo, ha introdotto il metodo del cambio di prospettiva, che prevedeva che i suoi attori fossero incoraggiati a passare dalla prima alla terza persona durante le prove (24). Questo metodo, sostiene Foyn Bruun, aumenta la competenza empatica dell'attore e stimola la flessibilità del pensiero e dell'immaginazione.

L'autrice fa riferimento al concetto di "entangled empathy" coniato dalla filosofa Lori Gruen, che considera adatto per comprendere l'approccio di Brecht all'empatia. Per la Gruen, "entangled empathy" implica la stimolazione delle facoltà affettive e cognitive e la considerazione delle somiglianze e delle differenze tra l'empatizzante e la persona con cui si empatizza (24). Richiede la capacità di passare da una prospettiva all'altra e, così facendo, sfida "l'idea statica di separazione esclusiva" tra soggetto e oggetto/altro soggetto (Foyn

Bruun 24). Inoltre, questo spostamento di prospettive rende possibile pensare in modo relazionale, secondo Gruen, piuttosto che limitarsi a una prospettiva unica (24).

Questo processo, secondo Foyn Bruun, è completamente in linea con l'approccio di Brecht nel teatro. L'autrice indica infatti come, adottando il metodo del "perspective-shifting" nei confronti degli interpreti, Brecht, a suo avviso, "shifts emphasis from empathetic awareness with the fictional character to empathetic awareness with the performer" (26). Per sostenere la sua tesi, l'autrice cita gli scritti dello stesso Brecht, in cui afferma che:

> the performer's self-observation, an artful and artistic act of self-alienation, stopped the spectator from losing himself in the character completely (…) Yet the spectator's empathy was not entirely rejected. The audience identifies itself with the actor as being an observer, and accordingly develops his attitude of observing and looking on (Foyn Bruun 26, citato da *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* 1964).

In questo senso, sostiene Foyn Bruun, Brecht suscita un tipo di empatia che permette a interprete e pubblico di entrare in contatto rimanendo presenti "nella realtà condivisa dello scambio sociale e teatrale," senza sacrificare la riflessione critica (Foyn Bruun 26). La concezione brechtiana dell'empatia, a suo avviso, si basa su un modello relazionale di "curiosità e intimità condivisa tra spettatore e interprete," utilizzato da Brecht per promuovere l'analisi critica e l'impegno sociale (27).

Quindi, come Foyn Bruun chiarisce nelle sue indagini, Brecht non ha rifiutato l'empatia in quanto tale, ma l'ha interpretata e impiegata in modo diverso nelle sue opere. La sua concezione di empatia non si basa su una reazione emotiva, ma su un legame empatico, anche se "distanziato", con gli interpreti, che include l'uso di metodi estranianti, ma volti a spingere lo spettatore all'impegno sociale e al pensiero critico.

In questo senso, considero alquanto limitate le conclusioni di Keen secondo cui, impiegando tecniche di estraniamento nella sua drammaturgia, Brecht avrebbe voluto bloccare completamente l'empatia. Spero, discutendo le considerazioni di Foyn Bruun, di aver offerto un quadro più sfumato dell'approccio di Brecht all'empatia. Inoltre, spero di aver argomentato in modo convincente perché gli effetti di straniamento sono rilevanti e dovrebbero essere inclusi nella mia analisi dell'empatia narrativa.

Semiosfera

Un altro concetto che utilizzerò durante la mia analisi delle narrazioni di Koolhaas e Buzzati è quello di semiosfera, affrontato dall'accademico Kalevi Kull nel suo studio riguardante gli approcci semiotici e non semiotici nella descrizione degli ecosistemi. Nel suo saggio "Semiosphere and a Dual Ecology: Paradoxes of Communication" pubblicato nel 2005, egli parte e si confronta con l'interpretazione del concetto di Juri Lotman, ma giunge a formulare diciassette definizioni complementari che sono, a mio avviso, interessanti da tenere in considerazione quando si analizzano le interazioni fra uomo e animale che ricorrono all'interno delle narrazioni. Nell'analisi successiva mi confronterò con i risultati di Kull e discuterò più approfonditamente quegli aspetti del concetto che potrebbero, dal mio punto di vista, contribuire a comprendere più a fondo le relazioni uomo-animale rappresentate nelle opere di Koolhaas e Buzzati.

Analisi

La sezione seguente sarà dedicata all'analisi di sei racconti, ovvero "Een open plek in het bos", "Kou" e "Strik" di Anton Koolhaas e "Al Solito Posto," "Gli Scrupoli di un Integerrimo" e "Ansie del cane di Bordo" di Dino Buzzati. Il *close reading* mira a fornire una visione delle strategie e degli strumenti narrativi che possono influenzare la *reader response* e, eventualmente, portare all'evocazione dell'empatia narrativa. Gli aspetti che verranno presi in considerazione a questo proposito sono il punto di vista adottato, il ruolo e la posizione assunti dall'istanza narrativa, la presenza di effetti di straniamento e il verificarsi (e le implicazioni) delle interazioni uomo-animale rappresentate.

Durante la discussione dei miei risultati, mi avvarrò dei concetti delineati precedentemente, come il concetto di empatia narrativa di Susanne Keen, l'idea di straniamento come intesa all'interno del paradigma brechtiano, dalla stessa Keen e da Niccolò Scaffai. Mi confronterò anche con l'idea di semiosfera definita da Kalevi Kull quando affronterò la rappresentazione delle interazioni uomo-animale presenti nei racconti.

Koolhaas

Nei racconti di Koolhaas l'istanza narrativa è un elemento interessante da analizzare nel contesto della risposta del lettore per molteplici ragioni. Innanzitutto, è una presenza dominante, non solo nei racconti che prendo in considerazione, ma in tutta l'opera di Koolhaas in generale. Il narratore è onnisciente e ha una visione della percezione e delle esperienze dell'animale.

Nel saggio dedicato alle narrazioni animali di Koolhaas, Wim Bronzwaer sottolinea come il narratore sia in grado di evocare la vita fisica e sensoriale degli animali in modo tale che sembra quasi che si sia trasformato nell'animale stesso (101). Secondo lui, questo permette al lettore di immedesimarsi con l'animale e dà l'illusione di "sentire" davvero, ad

esempio, la consistenza della pelle dell'animale. Di conseguenza, il pubblico riesce meglio ad empatizzare con il personaggio animale in questione (Bronzwaer 102). L'analisi svolta nell'ambito di questa tesi conferma questa tendenza. In "Een open plek in het bos" il narratore descrive l'incontro quasi mortale di un cinghiale con di un cacciatore. Nell'introduzione, egli fornisce una descrizione quasi tangibile della struttura corporea del cinghiale e di come presumibilmente la percepisce:

> Op de hardheid van de kop kon hij vertrouwen. Maar de weke delen…Als hij vocht, of rondtrok of zo maar wat ronddrommelde, vervulden die weke delen hem niet zo. Maar 's nachts als hij wisselde door een open veld, voelde hij zich nadien geheel samengesteld uit weke delen. Je kop is daar vaak toch al anders dan anders, want hij dient dan tot wroeten en wroeten dient om te vreten en het eten vult de pens als een aardappelzak en de pens is een last van zachte puiling (589-590).

Questo passo è interessante perché contiene la resa diretta da parte del narratore di come ci si sente "fisicamente" a essere un suino. Attraverso la mediazione del narratore veniamo a conoscenza di come per il cinghiale, la testa rappresenta un elemento affidabile, mentre le "parti soffici" (con le quali, capiremo in seguito, si intendono le parti del corpo dove si trova il grasso) non lo soddisfano. Attraverso le parole del narratore, non solo veniamo a conoscenza della percezione che il cinghiale ha del proprio corpo, ma anche di ciò che gli piace o non gli piace di esso.

Inoltre, l'improvviso cambio di punto di vista dalla terza alla seconda persona segnala la presenza dominante (e si potrebbe dire quasi invadente) del narratore. Ma questo è un aspetto su cui tornerò tra poco. Egli si rivolge direttamente al lettore e riempie la trama di ipotesi personali. Così facendo, potremmo dire che (in linea con l'argomentazione di

Bronzwear) "immerge" esplicitamente il lettore nel corpo e nel mondo esperienziale del cinghiale.

Un altro passo notevole a questo proposito è quello in cui il narratore si accinge a descrivere l'odore della polvere da sparo e l'effetto che presumibilmente ha sui suini: "Hij tast je niet aan, die lucht; (...) Ma het is of je hele lijf ineens volgepropt zit met waarschuwertjes. Ze blijven niet op hun plaats doch trekken haastig en krijsend door je hele bast, alsof er hier en daar nog een paar liggen te slapen die nergens van weten" (588). Utilizzando ancora una volta il punto di vista della seconda persona, il narratore cerca di trasmettere attraverso l'immagine l'effetto che l'odore della polvere da sparo ha sul corpo del cinghiale e la sensazione che prova, ovvero di essere ricoperto dappertutto da piccoli "radar urlanti". Questa descrizione è molto visiva e rappresenta un altro esempio del tentativo del narratore di evocare le esperienze e le percezioni del personaggio animale.

Grazie a queste descrizioni altamente evocative e all'impiego della narrazione in seconda persona, potremmo sostenere che il lettore è esplicitamente coinvolto nella percezione dell'animale ed è incoraggiato ad "abitare" la sua prospettiva. In questo senso, credo che la definizione di empatia narrativa coniata da Keen possa essere facilmente applicata all'esempio riportato. Come già discusso nella metodologia, Keen definisce l'empatia narrativa come "the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing or imagining narratives of another's situation and condition" (1). Attraverso la mediazione e l'intervento del narratore e i suoi resoconti visivi del corpo e delle percezioni dell'animale, i lettori sono chiaramente incoraggiati a condividere e ad assumere la prospettiva dell'animale come intesa dalla Keen.

Tuttavia, i frequenti interventi del narratore e la sua presenza dominante nel corso della narrazione possono portare anche all'effetto opposto. Certe modalità narrative sono particolarmente propense a provocare un senso di straniamento nei confronti di ciò che viene

narrato e a confondere il lettore riguardo a quale sia il punto di vista. Questo accade, ad esempio, in "De Strik", che racconta la storia di Reinier, un leprotto che si isola dal branco e rimane impigliato nella trappola di un bracconiere. Dopo aver girato per un po', non riconosce più l'ambiente circostante e quasi muore annegato in un terreno fangoso. A questo punto, il narratore inizia a descrivere dettagliatamente l'aspetto e la sensazione dell'annegamento, anche se il lettore sa già che il protagonista è appena riuscito a sfuggire a questo tipo di morte. Leggiamo:

> Je verdrikt dan ordinair en zonder paniek (…) Je verzuipt op eigen veld in nauwelijks genoeg water om in te verdrinken. Je verdwijnt geenszins in de diepte. Wie weet blijft er zelfs nog iets van je boven water uitsteken als dat gebeurd is. (…) Het water ziet er helemaal niet anders uit dan het tevoren deed en de verlatenheid is bestendig. Die blijft bovendien eender, als het allang afgelopen is met de haas. Alles is koud en alles is nat en alles is stil. Er is niets tegen te doen, dus het blijft koud en het blijft nat en het blijft stil. Ook na afloop (507).

In questa citazione, il narratore "mette in scena" l'intero incidente come se fosse realmente accaduto, descrivendo dettagliatamente come avviene l'annegamento. Inoltre, inserisce le emozioni e le percezioni che una lepre dovrebbe provare se si trovasse in una situazione simile. Anche in questo caso, come nell'esempio precedente tratto da "Een open plek in het Bos," viene utilizzata la prospettiva in seconda persona. Da un lato, si potrebbe affermare che questa strategia avvicina il lettore a ciò che viene raccontato, ma in questo caso potrebbe anche avere un effetto straniante, secondo il paradigma di Brecht.

Come è stato sottolineato nella mia metodologia, Brecht voleva infatti che il suo pubblico si rendesse conto dell'artificialità della rappresentazione e per ottenere questo effetto

utilizzava consapevolmente certi metodi di straniamento. Il passo di "De Strik" mostra una dinamica simile. I lettori sono infatti consapevoli che ciò che viene raccontato in modo così vivido è solo un'invenzione del narratore e non uno scenario realmente accaduto al protagonista. Sebbene la prospettiva in seconda persona immerga i lettori negli eventi, in questo caso potrebbe in realtà rendere il pubblico più consapevole dell'artificiosità della narrazione.

Inoltre, potrebbe generare un certo grado di confusione sul pubblico al quale si sta rivolgendo il narratore. Con la seconda persona intende raggiungere il lettore, come se volesse mettere in scena l'aspetto di un'esperienza di annegamento, nel caso in cui i lettori si trovassero in una situazione simile a quella delle lepri? Oppure vuole solo descrivere l'incidente, per mostrare come si presenta l'annegamento per le lepri in generale e per il protagonista in particolare (nel caso in cui fosse accaduto al protagonista)? Sono domande che rimangono senza risposta e che potrebbero lasciare il lettore un po' perplesso. Nel suo ampio saggio sull'opera di Koolhaas, Jacques Kruithof esprime analogamente le sue riserve sulla posizione assunta dal narratore. Scrive a proposito del narratore:

> De verteller staat op de Bühne achter een lessenaar, richt zich tot de zaal, wenkt naar acteurs, ensceneert voorvallen, herneemt het woord, bevriest de handeling, spreekt de tekst uit die in het hoofd van een speler (niet) opkomt. Zijn gedachtegang wordt actie, beschouwing, monoloog, terzijde, weer actie, dialoog, tekst voor de zaal, al naar gelang het hem uitkomt (112-113).

Kruithof, descrivendo il ruolo e la posizione che il narratore sembra assumere all'interno delle narrazioni, indica che questi diventa sempre più dominante nell'opera di Koolhaas; interferisce nella trama e dispone a suo piacere del personaggio e del mondo

narrativo. Kruithof sostiene che, a suo avviso, questo atteggiamento intrusivo finisce per impedire ai lettori di raggiungere una vicinanza e un senso di intimità con i personaggi animali: "de lezer is aangewezen op de verteller (...) Juist daardoor blijft er iets haperen in de betrekkingen tussen de lezer en die verhaalfiguur, worden ze niet intiem met elkaar". Secondo Kruithof, quindi, l'atteggiamento dominante e prono a interferire del narratore ostacola l'intimità e la possibilità di creare un legame tra i lettori e i personaggi.

Condivido il suo punto di vista su questo punto; gli interventi del narratore potrebbero avere un effetto alienante sul pubblico, in quanto generano una distanza critica nei confronti delle vicende narrate piuttosto che un senso di vicinanza o addirittura di identificazione. Questo è un aspetto che viene discusso anche da Suzanne Keen in *Empathy and the Novel.*

Nel capitolo dedicato all'empatia del lettore, l'autrice discute brevemente la recente ricerca empirica sugli effetti della lettura e riflette sulla questione della difficoltà di un testo in relazione all'empatia. Pur sottolineando che la gamma di studi condotti sull'argomento è limitata e che sono necessarie ulteriori prove, Keen suggerisce apertamente che l'impiego di strategie di straniamento all'interno dei testi letterari può ostacolare e persino impedire il verificarsi di una risposta emotiva "empatica" del lettore (88).

In questo contesto, l'autrice discute anche il rapporto tra la finzione e la risposta emotiva del lettore. A questo proposito afferma come "a reader’s perception of a text’s fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligation of self-protection through skepticism and suspicion "(88). Per spiegare e giustificare la sua affermazione, Keen fa riferimento a uno studio empirico eseguito da David S. Miali e Don Kuiken, incentrato sugli effetti della lettura letteraria (87). Keen indica come, dagli esperimenti effettuati da questi ricercatori, sia emerso che "il lettore di fiction che sospende l'incredulità (...) incontra dispositivi che garantiscono la non realtà di un romanzo" e che sono "in grado di suscitare la proiezione empatica come risposta" (cit. da Keen 88, mia

traduzione). In linea con questi risultati, che rafforzano le sue stesse ipotesi, Keen suggerisce che la percezione della natura fittizia di un testo possa influenzare la risposta del lettore e, di conseguenza, la sua capacità di empatizzare con la narrazione e i suoi personaggi.

Ritengo che il punto sollevato da Keen possa essere rilevante anche per l'esempio discusso in precedenza. La presenza dominante del narratore e le sue digressioni su episodi che non riguardano direttamente il personaggio animale, ma che nascono dall'immaginazione del narratore, confrontano il lettore con la natura fittizia del testo letterario. Questo potrebbe a sua volta influire sulla risposta emotiva del lettore, magari in modo negativo, ritardandola o diminuendola.

Riporto un altro breve esempio per mostrare il verificarsi di un altro effetto di straniamento che può essere rilevato a livello narrativo. In "Een open plek in het Bos," il narratore fa riferimento alle prime luci dell'alba e descrive come questa luce raggiunga anche il corpo di Drambak Trost (il suino protagonista della storia). Tuttavia, utilizza una similitudine piuttosto insolita, attraverso la quale paragona Drambak Trost a una cattedrale:

> Tot dan de schelle flitsen uit de bulderpan door de bladeren heen steken en onder de wildezwijneoren doorglippen die zijn ogen afdekken en dan door zijn hele geweldige lichaam heen deurtjes opengooien als die van een kerk. Tot aan het altaar van zijn hammen komt het licht niet naar binnen, maar zijn kop is er vol mee als een portaal (583).

L'immagine di un enorme edificio inanimato e costruito dall'uomo produce un effetto straniante, poiché fa astrazione della natura animata che accomuna la bestia con l'uomo. Inoltre, l'elaborazione di una metafora estensiva segnala la presenza di una voce narrante che filtra le informazioni. Questi aspetti potrebbero apparire singolari e sottolineano ancora una

volta che il testo è un costrutto presentato da un narratore che si trova al vertice e dirige sia i personaggi che la trama.

Il passaggio da una prospettiva all'altra rappresenta una strategia testuale che si ritrova regolarmente nei racconti di Koolhaas, com'è stato confermato nelle citazioni riportate sopra. Non solo Koolhaas passa dalla terza alla seconda persona, ma anche dalla prima alla terza persona e viceversa. Credo che questa particolare transizione meriti una maggiore attenzione.

La discussione precedente ha messo in evidenza la distanza tra i lettori e i personaggi animali come possibile effetto di un'eccessiva intrusione del narratore. Tuttavia, ci sono anche casi che indicano il contrario e in cui si può dire che il cambio di prospettiva abbia un effetto benefico in termini di risposta empatica del lettore. Un buon esempio si trova nel racconto "Kou," che ruota attorno a un orso violento che litiga regolarmente con la moglie e alla fine uccide una giovane donna del villaggio. Già dall'inizio si nota un chiaro cambio di prospettiva. Il narratore riporta direttamente i pensieri dell'orso, prima di tornare alla terza persona:

> Aangenomen, dat alles goed geregeld is, dan ben ik de laatste tijd tamelijk nijdig, dacht de beer Burlòt, ook al moest hij toegeven dat hij tegenwoordig zijn gedachten minder goed kon uitwerken, dan vroeger het geval was. (…) Wanneer hij achter een andere beer aanliep keek hij daar altijd van op, van die smalle bereheupen en hij dacht dan: Wij hebben eigenlijk iets weelderigs. (…) Naar ik gis, heeft het daar veel mee te maken, want wie zich zo lekker omtrent de lendenen voelt, bijt makkelijker toe dan wie daar dof is. Maar wat er nu de laatste tijd veranderd was, viel moeilijker uit te maken. Wanneer Búrlot vroeger op zijn kop ging staan om zijn pels naar voren te laten vallen, dat was dat duidelijk voor het lekker, maar tegenwoordig werd hij er

> koud van onder zijn staart – om het nu maar eens keurig te zeggen – en dat maakte hem gemelijk (417).

In questo caso, Koolhaas impiega il discorso indiretto libero. L'*Oxford Dictionary of Literary Terms* definisce questo metodo come "a way of narrating characters' thoughts or utterances that combines some of the features of third-person report with some features of first-person direct speech, allowing a flexible and sometimes ironic overlapping of internal and external perspectives."

Una delle caratteristiche del discorso indiretto libero è l'omissione delle virgolette, che ritroviamo anche qui. Questa omissione è significativa, perché potrebbe portare il pubblico a non accorgersi di improvvisi spostamenti tra il testo del personaggio (e quindi la sua prospettiva diretta) e il testo del narratore. Grazie all'uso del discorso indiretto libero, il narratore può facilmente passare dai pensieri del personaggio ai propri commenti e alle proprie interpretazioni. In questo modo, può influenzare e dirigere la visione del lettore sul mondo della storia e sui suoi personaggi quasi inosservato. Naturalmente, la misura in cui ciò avviene dipende fortemente dalla disposizione e dall'attenzione del lettore. Se da un lato questo indica ancora una volta quanto sia "potente" e influente l'istanza narrativa in Koolhaas, dall'altro si può vedere questa particolare strategia sotto una luce diversa per quanto riguarda l'empatia narrativa e, di conseguenza, la *reader response*.

Si potrebbe infatti sostenere che, impiegando il metodo del cambio di prospettiva nelle sue narrazioni, Koolhaas stimoli un certo grado di consapevolezza empatica nel lettore. Questo punto può essere spiegato ulteriormente se si considera l'utilizzo dell'empatia da parte di Brecht. Come ho ampiamente discusso nella metodologia, Brecht ha consapevolmente adottato il metodo del cambio di prospettiva nelle sue opere teatrali per stimolare il pubblico a sviluppare una consapevolezza empatica e un senso di connessione con l'interprete.

Attraverso questa specifica connessione, che include metodi estranianti come il cambio di prospettiva, Brecht voleva che il suo pubblico partecipasse allo "scambio teatrale," pur mantenendo una distanza che incoraggiasse la riflessione critica e l'impegno sociale. Il tipo di empatia che voleva ottenere non si basava quindi su una risposta emotiva, ma su un tipo di empatia più "distanziata," che si basa sulla connessione empatica con l'interprete, pur adottando la prospettiva di quest'ultimo. Credo che questo approccio possa valere anche per le narrazioni di Koolhaas.

Come ho mostrato e discusso in precedenza, lo spostamento della prospettiva si verifica anche nelle narrazioni che ho preso in considerazione. Attraverso questo metodo, i confini tra il narratore, i personaggi animali e il lettore sono sfumati e talvolta sembrano svanire. Questo è per esempio visibile nell'estratto citato sopra proveniente dalla storia "Kou." Il brano serve a caratterizzare il personaggio principale e a dare al lettore un'idea dei suoi tratti, delle sue abitudini uniche e dei suoi pensieri. In altre parole, il protagonista è individualizzato. Questo avviene in parte attraverso il testo del narratore e in parte attraverso le riflessioni del personaggio su se stesso. Tuttavia, a causa sia dell'assenza di virgolette che del fatto che la frase appartiene allo stile indiretto libero, questo passaggio di prospettiva non è chiaro e può passare inosservato. Anzi, potremmo dire quasi che il narratore "abiti" la mente e il corpo dell'animale, come accade spesso nella narrativa di Koolhaas.

In questo senso, il testo mostra una sorta di "permeazione" in termini di prospettive che coinvolge e può avere un impatto anche sul *reader response*. Nell'atto della lettura, infatti, i lettori partecipano a questo processo e sono coinvolti nella stessa dinamica, proprio come il pubblico di Brecht è coinvolto nell'esperienza teatrale e nei suoi interpreti. Potremmo quindi affermare che, attraverso il metodo del cambio di prospettiva, le narrazioni di Koolhaas, analogamente alle opere teatrali di Brecht, mettono in discussione l'idea di "separazione esclusiva tra soggetto e oggetto/altro soggetto," attirando i lettori in una simile

relazione triangolare tra lettore, narratore e personaggi animali. Il lettore è infatti talmente immerso nell'ambiente e nel modo di percepire dell'animale che i confini di questo dualismo, in senso figurato, sembrano quasi svanire. In questo modo, le narrazioni possono suscitare nei lettori un tipo di consapevolezza empatica paragonabile a quella che ho discusso per Brecht.

Penso che aggiungerei profondità alla mia analisi se considerassi e mettessi in relazione diretta con la strategia narrativa di Koolhaas la nozione di *entangled empathy* di Lori Gruen. Nel suo capitolo dedicato agli *"entanglements,"* Gruen specifica che, affinché l'empatia si verifichi, dobbiamo cercare di "comprendere al meglio ciò che il mondo sembra, sente, odora e appare" dalla posizione dell'altro (31, mia traduzione). Così facendo, secondo Gruen, possiamo effettivamente cercare di percepire e connetterci con questo specifico altro, riflettendo al contempo sulle nozioni di prossimità e distanza tra noi e lui (31). Secondo Gruen, questa connessione è fondamentale nelle nostre relazioni etiche (32).

Sulla base degli esempi già discussi, ritengo che le narrazioni di Koolhaas abbiano il potenziale per raggiungere un "risultato" simile. Attraverso il ruolo mediatore del narratore, che esprime come il mondo dei personaggi animali ritratti "sembra, odora e appare", i lettori sono incoraggiati a capire meglio e a connettersi con questi personaggi. Pur essendo consapevole che è importante tenere presente che stiamo parlando di animali "immaginati," penso che queste narrazioni possano innescare nei lettori un processo di riflessione critica sulla posizione degli animali e sui nostri atteggiamenti nei loro confronti.

Nella sua prefazione a *Literature and Animal Studies* lo studioso Mario Ortiz Robles afferma in modo interessante:

> while literature is neither a natural habitat for animals, nor thereby a repository of reliable knowledge about the anatomy, physiology, and perhaps even ethology of

> animals, it has nevertheless had more to say about our relation to animals over time than any other discourse (X).

Il ruolo di primo piano della letteratura in questo senso, secondo Robles, è in parte dovuto alle risorse retoriche che la letteratura ha avuto a disposizione per descrivere gli animali nel corso della storia, come nelle epopee, nelle favole, nei poemi e in altre modalità di narrazione (X). Ma soprattutto, sostiene Robles, la letteratura ha svolto un ruolo importante perché "in literature anything can be said, including those aspects of our relation to animals that science, economics and politics would rather not say" (X).

Ritengo che i punti di Robles siano interessanti perché evidenziano il potenziale della letteratura di scoprire e portare alla ribalta molteplici aspetti delle relazioni uomo-animale e, di conseguenza, di farci riflettere sui suoi punti deboli e sui modi per migliorarli.

Nella sua prefazione, Robles offre un'interessante riflessione sulla nozione di distanza e rappresentazione. Egli afferma che la letteratura, in quanto rappresentazione fittizia, implica sempre inevitabilmente una distanza (Robles XI). Secondo Robles, infatti, siamo troppo lontani dalla vita degli animali "per poterne dare un resoconto se non fittizio" (XI, mia traduzione). La distanza struttura anche il nostro rapporto con loro e spesso legittima il modo non etico in cui li trattiamo. Tuttavia, queste stesse rappresentazioni fittizie, distanziate e spesso manipolate, ci permettono allo stesso tempo di immaginare come sarebbe essere un animale (XI). Inoltre, chiarisce Robles, ci aiutano a "imagine alternatives to the way we live with animals" (XII).

Se la letteratura può stimolare i lettori a riflettere criticamente sulla natura del rapporto uomo-animale e aiutarli a immaginare modi alternativi di rapportarsi con le altre creature, Koolhaas e Buzzati si annoverano fra gli autori novecenteschi che spingono i lettori a riflettere sulla natura di questa relazione attraverso l'immersione e la rappresentazione

dell'ambiente in cui vivono gli animali. Questo aspetto può essere meglio spiegato se viene collegato al concetto di semiosfera, teorizzato da Juri Lotman e riproposto dallo studioso Kalevi Kull.

Nel suo articolo "Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication" (2005), Kull studia il rapporto tra il concetto di semiosfera definito da Juri Lotman e la sfera delle relazioni ecologiche (176), formulando diciassette definizioni complementari di semiosfera. Prendendo spunto da Lotman, egli indica come la semiosfera sia fondata sul principio che, in quanto spazio, non può mai esistere da sola: ha sempre bisogno di altri segni, organismi, testi o culture per esistere (178).

Questo lo porta a definire la semiosfera come una rete di processi segnici che può essere intesa come un "insieme testuale" che, insieme ad altri testi, "genera significato" (178-179). In linea con ciò, egli chiarisce che la semiosfera è sempre formata da coloro che sono in grado di fare differenze, i quali devono, inoltre, inevitabilmente adottare almeno due o più linguaggi o codici per partecipare allo spazio semiotico. Kull sottolinea come la semiosfera rappresenti a questo proposito "a space of qualitative diversity," che fornisce un'idea della somiglianza tra i vari processi di "diversificazione relazionale" (179): in questo senso, la semiosfera può essere vista come un "mezzo comunicativo" che permette alla diversità di emergere (185). La diversità è di fatto un fenomeno relazionale e quindi sempre basato sulla comunicazione. La diversità, a sua volta, implica l'esistenza di "differenze non riducibili", il che presuppone che la diversità porti in sé un elemento di non convertibilità e incommensurabilità. Questo porta Kull a definire ulteriormente la semiosfera come uno "spazio comunicativo di non traducibilità" (185).

Queste definizioni sono, a mio avviso, tutte utili per comprendere meglio il rapporto tra i lettori e il testo, in questo caso specifico le narrazioni di Koolhaas e Buzzati. Le narrazioni in sé possono infatti essere considerate spazi semiotici: attraverso l'uso del

linguaggio, che è esso stesso un sistema di segni che genera significato, presentano un mondo narrativo in cui compaiono diversi personaggi animali distinti. Attraverso l'atto della lettura, i lettori partecipano allo spazio semiotico del testo. Entrano in una relazione immaginativa con l'istanza narrativa e il mondo della storia/personaggi animali rappresentati, contribuendo così alla generazione di significato. Mentre sono "immersi" nel mondo della storia, infatti, sviluppano inevitabilmente una gamma diversificata di giudizi, opinioni e reazioni che fanno parte del processo di "generazione del significato".

Inoltre, nel rappresentare un mondo narrativo costituito da una rete di personaggi interconnessi, i testi stessi presentano ai lettori una gamma diversificata di spazi semiotici "interagenti". Nelle storie che prendo in considerazione, questi spazi riguardano soprattutto gli spazi semiotici umani e animali rappresentati. Nella maggior parte delle narrazioni, uomini e animali si incontrano e interagiscono regolarmente; queste interazioni possono essere considerate di per sé istanze di spazi semiotici "comunicanti", poiché questi incontri tendono a generare significato di per sé. Infatti, essi sfociano regolarmente in un conflitto, nella morte o nella sconfitta. Durante la lettura, il pubblico "prende atto" di queste interazioni e, presumibilmente, reagisce in modo diverso e forma il proprio giudizio sulla natura di queste relazioni.

Vorrei ora fornire un esempio in cui il concetto di semiosfera può essere utile per capire come Koolhaas attiri l'attenzione sul rapporto uomo-animale nelle sue narrazioni. Verso la fine di "Een Open Plek in het Bos" il suino e il cacciatore, già citati, si incontrano nel bosco. I loro spazi semiotici sembrano interagire e ci sono molteplici elementi che indicano simmetrie e un senso di vicinanza comune tra i due. Entrambi sperimentano l'invecchiamento e una simile percezione che la vita giunga al suo termine. Nel caso del cacciatore, leggiamo:

> Hij voelde zich beroerd. Moe! Oud" (592) e "Slapen (...) wilde hij. Een slaap die zich ontfermt wilde hij. (...) Een slaap met gekalmeerde oogleden over zijn ogen, wilde hij. Zijn aftakelende mensenogen" (596). In modo simile, leggiamo del cinghiale: "hij wilde niet meedoen, hij wilde liggen (...) hij schurkte zich klem in de grond en wilde niet meer horen en hij dacht in het donker van de tunnel aan zinken in de modder en hij ging verder met denken en dacht dat hij zou door kunnen zinken... (600).

Queste frasi istaurano un parallelismo nel racconto, indicando che il suino e il cacciatore sono in grado di percepire l'avvicinarsi di una fine naturale della propria vita e che condividono, in questo senso, un destino simile. Ciò sembra evidenziare la presenza di una relazione olistica tra i due personaggi. Mentre si trovano nel bosco, percepiscono anche la presenza dell'altro, condividono il silenzio e sembrano cercare attivamente una connessione: "Hij (il cacciatore) hoorde hem. En Drambak Trost hoorde Derk (…) Drambak Trost had Derk horen lopen en hij wilde hem zien" (603).

Tuttavia, questo legame non si verifica a causa di improvvise barriere sensoriali. Sia il cinghiale che il cacciatore non possono più vedersi né sentirsi: "Maar nu hoorde hij (il cinghiale) niets meer. (...) En Derk hoorde het zwijn niet meer" e "zo wazig was het voor Derks dat niet zag hoe Drambak even doorliep..." (603). L'impossibilità di vedersi o sentirsi li separa e non li porta ad un confronto fatale, come si legge: "Het zwijn beweegt niet, want het zoekt naar het kruit van de jager en het weet niet waar die is" e "Derk heeft zijn geweer laten zakken. (...) Drambak Trost loopt fronsend achteruit (...) En Derk gaat naar huis" (604). Si trovano l'uno di fronte all'altro, entrambi uniti dalla convinzione che un confronto fatale sarebbe stato inevitabile.

Eppure, questo legame non si realizza a causa dell'emergere di barriere che impediscono una vera comunicazione. Questo risuona con la descrizione di Kull della

semiosfera come mezzo comunicativo che comprende sempre la non traducibilità e un elemento di inconvertibilità. Sebbene i due personaggi percepiscano la presenza dell'altro e siano in grado, in questo modo, di "comunicare", la connessione reale tra i loro spazi semiotici non può avvenire a causa della non traducibilità che, nel loro caso, è causata da barriere sensoriali e si traduce nell'assenza di un confronto.

Nel rappresentare questo particolare incontro, Koolhaas spinge i suoi lettori a riflettere su quegli aspetti che, come evidenziato nella storia, mettono in relazione simmetrica l'uomo e l'animale, ovvero l'inevitabilità della morte e dell'invecchiamento. Attira, inoltre l'attenzione sui processi di comunicazione che possono verificarsi nelle interazioni uomo-animale. Infine, ritengo che, nel rappresentare tale incontro, abbia voluto far sì che i suoi lettori "abitassero" temporaneamente i mondi semiotici dei personaggi e che riflettessero criticamente sulle nozioni di interconnessione e distanza che sembrano verificarsi nell'interazione uomo-animale rappresentata. Anche se forse questo metodo di rappresentazione non può portare a un'immediata risposta emotiva empatica da parte dei lettori, può evocare una sorta di empatia critica distanziata, come intesa da Brecht.

Buzzati

Passerò ora all'analisi e alla discussione dell'istanza narrativa che si ritrova nelle narrazioni animali di Buzzati. Nei suoi racconti, l'istanza narrativa svolge un ruolo significativo anche in termini di risposta del lettore e di evocazione dell'empatia narrativa. Si potrebbe infatti affermare che Buzzati impiega attivamente l'istanza narrativa come strumento per stimolare "la condivisione del sentimento e la presa di prospettiva indotta dalla lettura, dalla visione, dall'ascolto o dall'immaginazione di narrazioni della situazione e della condizione altrui" (Keen 1).

I testi che ho preso in considerazione mostrano un alto grado di pathos. L'*Oxford Dictionary of Literary Terms* definisce il pathos come "the emotionally moving quality or power of a literary work or of particular passages within it, appealing especially to our feelings of sorrow, pity, and compassionate sympathy." Cercherò di dimostrare che Buzzati utilizza molteplici strategie nei suoi testi per ottenere pathos e influenzare i sentimenti dei lettori. Nel racconto "Al Solito Posto" questo avviene attraverso l'istanza narrativa e il punto di vista adottato.

La storia ruota attorno a un uomo di nome Giuseppe Coro, che torna nella casa dei genitori dopo molto tempo e trova lo scheletro del suo cane defunto. Man mano che la storia procede, apprendiamo che il giorno del trasloco della famiglia, il cane è stato rinchiuso e dimenticato in casa dal giovane Giuseppe Coro e alla fine è morto di fame. All'inizio della storia, non ne siamo a conoscenza. Il narratore, tuttavia, "colora" già la narrazione e ne stabilisce il tono, attraverso la descrizione evocativa dell'ambiente e i propri commenti.

Leggiamo come Coro entri in una casa "piena di polvere e di silenzio" (7) e come proceda attraverso corridoi e pareti che "erano rimaste nell'abbandono (7)". Il narratore caratterizza inoltre la serata come "una sera malinconica (...) con grevi nubi nel cielo (7)" e commenta le reminiscenze dell'infanzia di Coro: "Erano stati quelli gli anni buoni e felici che tutti gli uomini in qualche modo conoscevano su questa terra; anni di cui si è perduto lo stampo e che mai potranno tornare (8)". Le descrizioni espressive dell'ambiente e le riflessioni del narratore sui tempi passati evocano un senso di tristezza e nostalgia che è significativo, poiché definisce già lo stato d'animo e sembra preparare il lettore a ciò che verrà.

Lo spirito della casa, a cui si sposta gradualmente il punto di vista e che assume il ruolo di narratore, rivela infatti direttamente a Coro che lo scheletro che scopre è quello del suo cane, Giusto. Su richiesta del protagonista, questa entità si mette a narrare gli ultimi

giorni di vita del cane. Il suo racconto, tuttavia, costruisce un chiaro arco drammatico ed è ricco di descrizioni emotivamente cariche che contribuiscono a generare pathos e sembrano stimolare l'empatia narrativa quasi "di proposito".

Leggiamo ad esempio come all'inizio il cane "ha cominciato (...) a girare per la casa, annusando da tutte le parti, cercando qualcuno di voi. (...) Aveva la lingua penzoloni e un terribile affanno (10). La parola "terribile" segnala la sofferenza del cane e suggerisce che lo spirito della casa si immedesima nella sua condizione. Nel descrivere l'aggravarsi delle sue condizioni, riporta anche le parole dirette del cane: "Aprimi, lasciami uscire, gridava tante volte, ti ho grattata con le unghie e ho rovinato la vernice, lo so, ma non farmi per questo morire! (11). La condivisione della prospettiva diretta del cane può essere vista anche come una strategia consapevole per generare empatia narrativa, in quanto avvicina le sue esperienze e percezioni al lettore e, in questo modo, accresce i sentimenti di pietà e compassione.

Inoltre, la disposizione empatica del narratore nei confronti del cane e il suo senso di colpa per non essere stato in grado di intervenire, possono influenzare anche la risposta del lettore e alimentare sentimenti simili, come si legge: "me li ricordo ad uno ad uno quei giorni terribili"(13) (...) "tutto (...) avrei dato perché quei due venissero a vedere, avrei lasciato che queste mura bruciassero (11)".

Anche la descrizione che lo spirito fa della sofferenza del cane diventa sempre più vivida e dettagliata con l'avvicinarsi della morte. Leggiamo infatti come Giusto fosse "irriconoscibile, con gli occhi che gli sporgevano, la lingua secca, le gambe flosce (11)" e come a un certo punto "a Giusto veniva a mancare la voce" e alla fine "muoveva la testa da una parte all'altra, senza un attimo di tregua e mugolava piano piano un suo pianto rassegnato (12). Queste descrizioni espressive ed emotive del graduale deterioramento del cane fanno

chiaramente leva sui sentimenti di dolore e pietà del lettore, poiché centralizzano la sofferenza del cane e ne "mostrano" crudamente le condizioni.

Tutti gli elementi sopra citati - ovvero: la descrizione iniziale dell'ambientazione da parte di un narratore onnisciente, la costruzione di un arco drammatico, l'uso di termini emotivamente carichi da parte dello spirito della casa e le sue descrizioni evocative e dettagliate della sofferenza del cane, la sua disposizione empatica nei confronti del cane e la condivisione delle parole dirette di quest'ultimo - favoriscono un processo di identificazione tra i lettori e Giusto.

In *Empathy and the Novel*, Keen fa una distinzione dei livelli in cui l'empatia narrativa come concetto potrebbe essere situata e indica come essa "plays a role in the aesthetics of production when authors experience it (…) in mental simulation during reading, in the aesthetics of reception when readers experience it, and in the narrative poetics of texts when formal strategies invite it" (1).

La mia analisi ha dimostrato che questa storia ci presenta chiare strategie che stimolano esplicitamente il verificarsi dell'empatia narrativa nei lettori. Per identificare questo particolare fenomeno, credo che il concetto di empatia strategica di Keen, che ho delineato nella mia metodologia, possa rivelarsi particolarmente utile.

Nel racconto appena analizzato, la scelta di dotare un edificio di un punto di vista e di una facoltà di parola e di giudizio può essere vista come un esempio dell'empatizzazione strategica di Keen. La casa, infatti, funziona chiaramente come mediatore di un messaggio etico, in quanto avvicina il pubblico alla sofferenza del cane e può influenzare, in questo modo, la percezione e i sentimenti del lettore riguardo alla sua condizione. Può quindi essere una strategia "intenzionale" per raggiungere un effetto specifico, ovvero una risposta emotiva da parte dei lettori.

Ritengo che Buzzati abbia consapevolmente adottato l'empatia strategica nelle sue narrazioni sugli animali per raggiungere il suo pubblico per due motivi: nei suoi scritti personali e giornalistici, si presenta chiaramente come un sostenitore e difensore dei diritti degli animali. Ciò può essere accertato, ad esempio, da diversi suoi articoli giornalistici che trattano degli esperimenti aerospaziali che si svolgevano ai tempi di Buzzati (Bologna 11). Uno di questi è "I cani stratosferici", un articolo che parla del lancio di cani nello spazio per scopi scientifici. In questo pezzo, Buzzati esprime una forte critica ai modi poco etici con cui, secondo lui, gli animali vengono trattati e approcciati dagli scienziati (Bologna 11).

Un altro esempio che sostiene la mia opinione sull'impegno di Buzzati nella causa animalista è il suo pezzo pubblicato su *Il Corriere della Sera* intitolato "L'affetto per i cani non inaridisce il cuore". Qui reagisce a una lettera inviata da un uomo che dichiara di odiare i cani. Nella sua risposta, Buzzati mette apertamente in dubbio l'inferiorità dei cani e afferma che nella sua vita personale ha incontrato diverse persone moralmente, intellettualmente e culturalmente inferiori a certi cani (Buzzati 171, vol. 1). In questo modo mette chiaramente in discussione la gerarchia uomo-animale stabilita e incoraggia i lettori del *Corriere della Sera* a riflettere criticamente su questi temi.

Inoltre, diversi studiosi, come Claudio Marabini e Lorenzo Viganò, hanno sostenuto che le sue narrazioni sugli animali sono ideologicamente e politicamente guidate e sono state spesso concepite da Buzzati con l'obiettivo di far riflettere criticamente i lettori sul loro impegno e trattamento degli animali (Marabini 387; Viganò VIII).

Pertanto, ritengo che l'"empatia strategica" possa essere chiaramente applicata agli scritti di Buzzati come modo per descrivere ciò che egli desiderava ottenere in termini di risposta dei lettori, ovvero suscitare la loro empatia (narrativa) e innescare un processo di riflessione critica su temi quali i diritti degli animali. Questo, tuttavia, non è vero allo stesso modo per Koolhaas. Come la mia analisi ha mostrato finora, possiamo trovare elementi che

sembrano incoraggiare una risposta empatica, ma non sono così apertamente strategici/politici come in Buzzati. Piuttosto, operano a un livello più filosofico e fanno riflettere sulle caratteristiche olistiche tra uomini e animali.

Anche la personificazione della casa, discussa sopra in "Al Solito Posto", rappresenta un chiaro esempio di straniamento. In *Letteratura ed ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*, Niccolò Scaffai considera lo straniamento come il risultato di strategie letterarie che portano a una "prospettiva inattesa su una realtà che, sotto altra luce, c'era o ci appariva nota o familiare" (26) ed eventualmente a un "ribaltamento di prospettive fra umano e non umano" (28). Una delle strategie letterarie che contribuisce a questi particolari effetti è la naturalizzazione. Secondo Scaffai, la naturalizzazione si raggiunge assumendo la prospettiva dello "straniero" o dell'"Altro" (27).

Nel racconto, lo spirito della casa, chiaramente umanizzato, può essere visto come un esempio della naturalizzazione di Scaffai. Attraverso il suo punto di vista "alieno" otteniamo una prospettiva inedita e in qualche modo inaspettata della casa; il mobile ci viene infatti presentato come un'entità senziente ed empatica, che si dispiace per la sorte del cane e ha persino una memoria (Buzzati 13). Questo particolare procedimento letterario può avere un impatto sulla risposta del lettore e stimolare una "condivisione della prospettiva" che, a sua volta, facilita un processo di identificazione tra i lettori e il cane.

In "Gli scrupoli di un integerrimo" possiamo vedere gli stessi metodi di straniamento all'opera nel testo. Questo racconto parla di un confronto tra un magistrato di nome Giovanni Auer e una famiglia di ricci il cui figlio ha subito un torto dal primo in passato. Già dall'inizio il narratore sottolinea le circostanze bizzarre in cui avviene il loro primo incontro: "Sul tappeto centrale del salotto, illuminati in pieno dal lampadario, c'erano tre ricci. E il curioso era questo: due, più grossetti, trascinavano per le zampe di dietro il terzo, che se ne stava a pancia all'aria (...) il capo però comicamente rialzato per guardarsi intorno" (263).

Questa descrizione è già "straniante," poiché ci troviamo di fronte ad animali che normalmente non appartengono alla sfera domestica e con i quali non ci confrontiamo quotidianamente.

Inoltre, ad aumentare l'effetto di straniamento è il fatto che la famiglia di ricci può parlare. Come lo spirito della casa in "Al Solito Posto", sono quindi personificati. Quando incontra Giovanni Auer per la seconda volta, la madre gli offre persino una tazza di caffè (265). È interessante notare la sottile "interferenza" del narratore nel descrivere la madre riccio: "Poi la madre riccio amabilmente: ‘Pazienza, Signore’ disse nel suo esotico italiano" (265). Usando la parola "amabilmente" poco prima che lei offra una tazza di caffè a Giovanni Auer, egli presenta chiaramente la madre riccio come una creatura benevola e gentile. Questo può già influenzare la reazione del lettore a favore della famiglia di ricci, dato che Giovanni Auer, al contrario, è rappresentato come ostile e aggressivo.

Quando scopre i ricci nel suo salotto, ci viene infatti raccontato il suo primo pensiero: "Gli parve di ricordarsi che i ricci sono commestibili, con un delicato gusto di selvatico; o si confondeva con i porcospini?". (264). Questo brano è significativo perché mette in evidenza come Auer consideri automaticamente gli animali come prodotti da consumare e non come esseri viventi. Viene quindi immediatamente caratterizzato come uno sfruttatore. Inoltre, viene raffigurato come aggressivo nei confronti della famiglia. Dopo aver trovato la famiglia nel suo salotto per due volte, leggiamo infatti che imbraccia il fucile per eliminare il "fastidio" che gli arrecano: "Deciso a eliminare per sempre il disturbo, trasse da un armadio il fucile da caccia e lo caricò a pallettoni (265).

Ciò che può contribuire ulteriormente a suscitare empatia narrativa nei lettori e a generare pathos è ancora una volta il fatto che ci viene fornito il punto di vista diretto del riccio; man mano che la storia procede, apprendiamo che il figlio è stato paralizzato da un proiettile che gli è stato sparato in passato dallo stesso Giovanni Auer. In questo caso, la

sofferenza del riccio è nuovamente messa in primo piano dalle sue parole, come si legge: "'Gli altri giocano nei prati, gli altri vanno a caccia di vermi, gli altri camminano correndo tra i fiori, io qui fermo sui cuscini...'. Così lamentandosi cominciò a cantare" (266). La resa diretta delle parole del riccio sulla propria sofferenza è significativa, perché avvicina l'esperienza dell'animale al lettore. Il confronto con ciò che egli prova "personalmente" può avere un impatto sulla reazione del lettore ed evocare empatia narrativa e pathos.

Ma la parte più notevole della storia è la lezione finale della madre riccio, in cui adotta un tono accusatorio e critica quella che considera l'ipocrisia umana e un malinteso senso di superiorità:

> Vergogna per te e per tutti voi. Voi dite: questo bene questo male! Ma voi che cosa sapete? Voi non sapete niente. Voi dite: delitto fare questo se c'è grande castigo; se castigo piccolo, piccola colpa, se niente castigo niente colpa. Noi piccolo, tu sparare. Noi grandi tu inginocchiare. Voi parlate di coscienza. Vostra coscienza? Puah! (...) Tu decidi di vita o di morte. (...) Se un giorno Dio cadrà malato e perderà le forze, voi tutti felici di bestemmiare! Ecco voi uomini! (267-68).

In *Dino Buzzati: Bricoleur e cronista Visionario* la studiosa di letteratura Antonia Arslan spiega come, a suo avviso, Buzzati alteri "l'ordine naturale delle cose" creando "il sospetto e l'impressione nel lettore di un'"altra" realtà, con leggi e abitudini simili a quelle umane, ma senza, dell'uomo, la miserevole perfidia e le abbiette paure" (70). Il brano citato illustra molto bene questo punto. I ricci sono personificati; sono rappresentati come se avessero la facoltà di parlare, fossero in grado di percepire le emozioni e di mostrare gentilezza e rabbia, proprio come gli esseri umani. Questo altera l'"ordine naturale delle cose" e invita il lettore ad assumere la prospettiva del riccio e a vedere la realtà dal suo punto di

vista. La lezione finale del riccio è una chiara denuncia del comportamento umano nei confronti degli animali. Può quindi essere vista come un tentativo esplicito da parte di Buzzati di influenzare i sentimenti dei lettori e farli riflettere criticamente sul loro comportamento e sul conseguente trattamento degli animali.

"Ansie del cane di bordo" presenta, a mio avviso, il più alto potenziale di generazione di empatia narrativa e di pathos. Ciò è dovuto principalmente all'istanza narrativa e al punto di vista che Buzzati adotta. In questo racconto, infatti, troviamo un narratore in prima persona, autodiegetico, che è un cane di nome Napoleone che vive su una nave da guerra e condivide con noi le sue esperienze e percezioni dirette.

Grazie al metodo di naturalizzazione, già discusso in precedenza e ripreso in questo racconto, il lettore è immediatamente costretto a vedere il mondo della storia dal punto di vista di Napoleone e a identificarsi con lui. Come negli altri racconti, questo personaggio animale viene umanizzato. Attraverso la sua prospettiva, impariamo a conoscere i suoi tratti caratteriali, la sua personalità e i suoi stati emotivi. Il titolo, "ansie del cane di bordo", sottolinea questo aspetto.

Napoleone condivide con i lettori anche la percezione che ha della propria posizione di cane a bordo e come vive il rapporto con il suo padrone, il capitano. Ciò che emerge dal racconto di Napoleone e che contribuisce all'"unicità" del protagonista sono la sua capacità di osservazione e il suo livello di consapevolezza della propria condizione. Ci dice, ad esempio, di essere consapevole che i gatti lo ridicolizzano: "Oh lo so che i gatti si fanno beffe di me" (21). Ciò che colpisce particolarmente di questa informazione è che egli si rende conto che il loro atteggiamento di scherno è causato dallo spazio ristretto a cui è legato:

> Ridono di me perché loro se ne vanno dalla mattina alla sera attraverso il bastimento (...) Mentre io invece, eccettuato il quadrato ufficiali, la coperta di poppa, il camerino

> del mio padrone e un'altra stanzetta di cui vi dirò, non conosco niente. Mi chiamano il signorino, quegli scomunicati. (...) Io da solo non ce la faccio a calarmi per quei precipizi (21).

Questo passo mostra che il protagonista è perfettamente consapevole che lo spazio ristretto della nave rappresenta il suo principale ostacolo, in quanto lo pone in una posizione svantaggiata e diseguale rispetto agli altri.

Più avanti nel racconto, riconosce e racconta anche come si sia accorto "che per lo stesso padrone io rappresento una distrazione, un gioco" (21). Si rende quindi conto che, anche per il suo padrone, egli è di secondaria importanza e solo un giocattolo. Questi due brani mettono in evidenza il livello di consapevolezza molto sviluppato del protagonista e servono a caratterizzarlo, a individuarlo. Possono anche avere un impatto sulla reazione del lettore, dal momento che ci viene fornito il punto di vista diretto del cane e abbiamo appreso un po' di ciò che lo angoscia.

Ma anche la prospettiva del cane è chiaramente limitata dal suo punto di vista. Egli indica inoltre come l'esistenza di una barriera comunicativa gli renda difficile comprendere gli esseri umani. Riconosce infatti: "sebbene io del linguaggio umano ne capisca ben poco" (22). Questo brano è interessante perché esprime qualcosa sul rapporto tra uomini e animali (che, in questo caso specifico, riguarda un uomo e un cane): che la distanza e un certo grado di incomprensione lo caratterizzeranno sempre. Ciò risuona e può essere ricollegato a una delle definizioni date da Kull sulla semiosfera, ovvero che essa può essere intesa come uno "spazio comunicativo di non traducibilità". Poiché la considera uno spazio di diversità, formato da "coloro che sono in grado di fare differenze", la comunicazione implica anche un certo grado di non convertibilità o non traducibilità (185).

In questa storia, il lettore si confronta con lo spazio semiotico del cane. Quando si confronta con lo spazio semiotico del padrone, incontra un analogo livello di non traducibilità, legato alla barriera linguistica che esiste tra loro. Leggiamo infatti come gli esseri umani rimangano "ermetici enigmi" per il cane. Credo che questi due elementi, ovvero il punto di vista ristretto del cane e la barriera comunicativa che caratterizza il suo rapporto con il padrone, rappresentino gli aspetti della storia che più inducono all'empatia. Anche i già citati spazi fisici in cui il cane è confinato rafforzano questo processo, in quanto lo escludono da ulteriori comunicazioni con gli esseri umani e con il mondo esterno.

Nel prosieguo del racconto, Napoleone ci racconta infatti la fonte delle sue maggiori ansie, ovvero l'improvviso cambiamento di comportamento a cui assiste nel suo padrone mentre sono in mare: "Ciò che mi angoscia è vedere il padrone non darmi più confidenza, disinteressarsi praticamente di me'" (22). Le attenzioni del padrone nei suoi confronti diminuiscono, e Napoleone viene inoltre rinchiuso in una piccola stanza: "il padrone mi mena in uno stanzino squallido, che dà su una specie di corridoio (22). È convinto che ci sono "rivali" sulle navi che occupano tutta l'attenzione del padrone e ipotizza che debbano essere cavalli a causa di una conversazione che ha ascoltato per caso: "Tuttavia più di una volta ho udito da lui le parole: "le mie scuderie... I miei quadrupedi... Baccere! Se li abbiamo fatti andar al galoppo!" e altre espressioni del genere. Ne ho dedotto che i miei rivali devono essere cavalli" (22). Sente il padrone parlare metaforicamente dei cannoni della nave e li fraintende per cavalli veri e propri. In questo caso, la barriera della comunicazione ritorna ancora una volta e si rivela la causa principale della sofferenza del cane.

Anche questo è un chiaro esempio di straniamento, così come lo intende Scaffai, e rientra in ciò che egli categorizza come defamiliarizzazione. Come è stato discusso nella sezione metodologica, Scaffai considera la defamiliarizzazione come un metodo letterario che fa sì che gli elementi della storia ci appaiano insoliti, sebbene non abbiano "mutato

ontologicamente le loro qualità normali" (27). Qui si verifica un processo simile. Il cane si riferisce ai cannoni, che di per sé non sono "mutati ontologicamente": rimangono un pezzo di artiglieria pesante adoperato in guerra. Ma grazie alla percezione che il cane ha di loro come cavalli e come principale fonte di sofferenza, il lettore ne ottiene una visione nuova e "inaspettata": i cannoni acquistano un significato diverso e la loro gamma di interpretazioni si amplia.

Attraverso la prospettiva del cane, i lettori sono costretti a partecipare a questo processo di "defamiliarizzazione" e ad acquisire, così facendo, una nuova comprensione di come si possano percepire i cannoni. Sebbene estraniante, ritengo che questo metodo sia anche arricchente e incoraggi chiaramente i lettori a empatizzare con il cane.
Come ho indicato sopra, infatti, i lettori sono in grado di capire che l'oggetto dell'attenzione del capitano riguarda i cannoni e la guerra, ma il cane non dispone di queste informazioni a causa del suo limitato punto di vista e della barriera comunicativa. Mentre noi lettori ne siamo consapevoli, il protagonista non ha accesso alla stessa quantità di informazioni.

Questa distribuzione disomogenea delle informazioni, insieme al punto di vista limitato del cane e alla barriera linguistica che lo ostacola, possono essere strategie molto efficaci in termini di *reader response* e di evocazione dell'empatia narrativa. Attraverso il racconto del cane stesso, apprendiamo infatti quanto questo stato di cose lo renda infelice: "E io sto ad aspettarlo per ore, col cuore che batte, legato al sottopancia, all'oscuro di tutto. Mi sento brutto, infelice, debole più che mai nel treno posteriore" (24).

Il fatto che noi lettori siamo consapevoli che le ansie del cane sono causate dai suddetti elementi e che lui invece è "all'oscuro di tutto" (24) possono alimentare sentimenti di pietà e compassione per la condizione del cane e quindi influenzare la risposta del lettore. Credo quindi che questo racconto rappresenti un altro esempio dell'empatia strategica consapevole da parte di Buzzati.

Conclusione

Questa tesi ha cercato di far luce sui modi in cui le narrazioni animali di Koolhaas e Buzzati evochino l'empatia narrativa nei lettori. La ricerca è partita infatti dall'ipotesi che sia Buzzati che Koolhaas cerchino di suscitare una risposta empatica da parte dei lettori impiegando strategie narrative specifiche. Ai fini di verificare questa ipotesi, l'analisi si è concentrata su quattro aspetti specifici, ovvero il punto di vista adottato, il ruolo e la posizione assunti dall'istanza narrativa, la presenza di effetti di straniamento e il verificarsi (e le implicazioni) delle interazioni uomo-animale rappresentate.

Dalla mia analisi è emerso che, tra Koolhaas e Buzzati, esistono importanti differenze e analogie a questo proposito. In Koolhaas, il narratore è quasi sempre onnisciente e rappresenta una presenza influente e talvolta invadente nelle narrazioni. Da un lato, questo aspetto può favorire lo stimolo di empatia, poiché l'accesso diretto al personaggio permette al narratore di descrivere dettagliatamente elementi fisici.e sensoriali dell'animale rappresentato. L'immedesimazione con il personaggio animale viene, in questo modo, facilitata. Dall'altro lato, interventi eccessivi da parte del narratore possono intralciare un processo di empatia.

L'alternanza di prospettive e, di conseguenza, l'uso del discorso indiretto libero, è un'altra strategia che caratterizza le narrazioni animali di Koolhaas e può portare a effetti opposti in termini di empatia narrativa. Può immergere i lettori nella percezione dell'animale e quindi avvicinarli all'animale rappresentato, oppure può provocare l'alienazione intesa da Brecht, rendendo i lettori consapevoli dell'artificiosità della narrazione. Questo a sua volta può portare a due diverse risposte empatiche: da una parte a un'empatia di tipo emotivo, basata sull'immersione e sulla vicinanza, dall'altra a un'empatia più distanziata, finalizzata alla riflessione critica. I metodi di Koolhaas ci fanno dunque riflettere in profondità sulla definizione stessa di empatia.

Anche in Buzzati l'istanza narrativa è presente, ma egli adotta più spesso la prospettiva diretta degli animali rappresentati e utilizza consapevolmente l'istanza narrativa per mediare tra uomini e animali. Il livello di identificazione e il senso di vicinanza si verificano, nel suo caso, non solo perché il lettore ha accesso diretto all'esperienza personale dell'animale e alla sua percezione, ma anche perché vengono enfatizzate la condizione vittimale e la sofferenza dell'animale, causate dall'uomo. Anche i suoi personaggi animali sono spesso umanizzati e i suoi testi contengono descrizioni cariche di emozione, costruiscono archi drammatici e mostrano un alto grado di pathos. Gli elementi individuati suggeriscono che Buzzati, con la sua attenzione per la condizione dell'animale, si avvicini più al pensiero dei primi teorici degli Animal Studies brevemente discussi nel quadro teorico, i quali assumevano una posizione radicale a difesa dei diritti degli animali e vedevano nell'uomo la causa principale della loro sofferenza.

Anche i metodi di straniamento, come la naturalizzazione e la defamiliarizzazione, sono impiegati attivamente da Buzzati per avvicinare il lettore all'esperienza dell'animale, innescare un processo di identificazione e provocare una risposta emotiva ed empatica. Questo mi porta alla principale differenza rinvenuta fra Koolhaas e Buzzati nella mia analisi. Entrambi gli autori adottano infatti strategie che sembrano incoraggiare una risposta empatica da parte dei lettori. Ma mentre in Buzzati questi metodi sono spesso di tipo emotivo, esplicitamente strategici e impiegati con l'obiettivo di far riflettere i lettori in modo critico su, ad esempio, i diritti degli animali, in Koolhaas i suddetti metodi riguardano principalmente tecniche di straniamento volte a coinvolgere il lettore più intellettualmente che emotivamente. Esse vengono inoltre adottate al fine di far riflettere i lettori su aspetti olistici fra uomini e animali. Tale approccio olistico alla condizione di uomini e animali si avvicina a i dibattiti che si stanno verificando attualmente negli Animal Studies. In questo senso, ritengo

che Koolhaas con il suo approccio, sia più chiaramente collocabile nel pensiero "animalista" moderno rispetto a Buzzati.

La mia analisi ha inoltre dimostrato che entrambi gli autori prestano attenzione alla relazione uomo-animale nelle loro narrazioni. Attraverso la rappresentazione di spazi semiotici animali e umani, gli autori evidenziano infatti come il rapporto fra i due sia caratterizzato da una componente comunicativa, che prevede la possibilità di connessione fra i personaggi, e una componente di distanza, causata ad esempio da una barriera linguistica o di tipo sensoriale. Ciò potrebbe non provocare un'immediata reazione emotiva empatica nei lettori, ma richiama l'attenzione sui processi di comunicazione che danno forma alle interazioni uomo-animale e potrebbe incoraggiare una riflessione critica sulle nozioni di interconnessione e distanza in questo senso.

Ciò che emerge dalla mia analisi nel caso specifico di Koolhaas è che, nella sua rappresentazione degli spazi semiotici umani e animali, egli mette in evidenza un'esperienza condivisa di vulnerabilità tra i due. Ciò suggerisce ancora una volta che, in questo senso, le sue storie si inseriscono nei dibattiti che stanno attualmente caratterizzando gli Animal Studies e che vedono nella vulnerabilità un possibile "strumento di misura" con cui costruire relazioni più etiche con gli animali.

Per mancanza di tempo e spazio, vi sono molteplici aspetti che questa tesi non è riuscita ad approfondire. Come ho indicato sopra, la mia analisi suggerisce che Buzzati impiega l'empatia strategica in modo più esplicito rispetto a Koolhaas, ma questo aspetto andrebbe ulteriormente esaminato. Un altro elemento che merita maggiore attenzione in studi futuri è il concetto di semiosfera in relazione all'empatia narrativa e alla *reader response*. A questo proposito, credo potrebbe essere interessante estendere il corpus e studiare la presenza di spazi semiotici interagenti (umani e animali) all'interno di molteplici narrazioni di

Koolhaas e Buzzati, in quanto questo potrebbe rivelare ulteriori simmetrie e somiglianze tra gli autori. Inoltre, si potrebbero condurre ricerche quantitative sulla risposta dei lettori ai racconti di Koolhaas e Buzzati, per verificare se le strategie e i metodi narrativi presi in considerazione suscitino effettivamente una risposta emotiva ed empatica nel pubblico.
Uno studio basato su un sondaggio tra studenti universitari che parlino fluentemente la lingua italiana e olandese potrebbe essere un metodo di ricerca interessante da cui partire. Infine, nel caso di Buzzati, potrebbe rivelarsi interessante prendere in considerazione l'aspetto macrostrutturale e contestuale dei suoi testi, visto che l'autore non ha mai pubblicato un "bestiario" vero e proprio e molti dei suoi racconti furono scritti con l'obiettivo di pubblicarli in riviste e giornali.

Bibliografia

Opere primarie

Buzzati, Dino. *Il Bestiario: Cani, gatti e altri animali* (vol.1) a cura di Lorenzo Viganò. Mondadori, 2015.

Buzzati, Dino. *Il Bestiario: L'alfabeto dello zoo* (vol. 2) a cura di Lorenzo Viganò. Mondadori, 2015.

Buzzati, Dino. *Bestiario*, a cura di Claudio Marabini. Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

Koolhaas, Anton. *Alle Dierenverhalen*. Uitgeverij G. A. van Oorschot, 1992.

Opere secondarie

Arslan, Antonia. *Dino Buzzati: Bricoleur e cronista visionario*. Edizioni Ares, 2020.

Basseler, Michael. "Narrative Empathy in George Saunders's Short Fiction." *American Literature Readings in 21st Century.* A cura di Philip Coleman e Steve Gronert Ellerhoff, Pelgrave Macmillan, 2017, pp. 153-171.

Bonten, Jef. *Anton Koolhaas*. B. Gottmer, 1980.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. A cura di Steve Gilles, John Willett, Marc Silberman e Tom Kuhn, tradotto da John Willett. Farrar, Straus e Giroux, 1964.

Bronzwear, Wim. "De dierenverhalen van Anton Koolhaas." *Het Eerste Spoor: opstellen over Literatuur en Moderniteit*. Uitgeverij Ambo, 1991.

Bronzwear, Wim. "De humanisering van de vertelinstantie: over Anton Koolhaas en Jacques Kruithof." *Forum der Letteren,* vol. 1978, 1978, pp. 261- 273. *Dbnl*, https://www.dbnl.org/tekst/_for004197801_01/_for004197801_01_0024.php. Consultato 15 ottobre 2022.

Bruun, Ellen Foyn. "Teaching Empathy with Brecht as Prompter."*American International Journal of Social Science*, vol. 7 no. 2, 2018, pp. 20-28.

Carneri, Roberto. "Il Bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli." *Studi Buzzatiani, Rivista del Centro Studi Buzzati,* no. 4, 1999, pp. 51-77.

Ceserani, Remo. *Lo Straniero.* Laterza, 1998.

Coplan, Amy. "Empathic Engagement with Narrative Fictions." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62. no. 2, 2004, pp.141–152.

Garrido, Martinez Elisa. "Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati. "*Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, vol. 63, no.1, Fabrizio Serra Editore, 2012.

Fens, Kees. "Koolhaas' dierenverhalen door K. Fens." *Tirade*, vol. 5, no. 49-60, 1961, pp. 237-245. *Dbnl*, https://www.dbnl.org/tekst/_tir001196101_01/_tir001196101_01_0027.php. Consultato 20 ottobre 2022.

Fleres, Daniele. "L'ontologia relazionale di J. G. Fichte." *Mimesiedizioni.it,* https://www.mimesisedizioni.it/libro/9788857539577. Consultato 12 gennaio 2022.

"Free Indirect style." *Oxford Rerefence*, https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095834150;jsessionid=DE22589CEF0DED58C8078FF095535508. Consultato 13 gennaio 2023.

Gruen, Lori. *Entangled Empathy: An Alternative Ethic for our Relationships with Animals*. Lantern Books, 2015.

Keen, Suzanne. "Narrative Empathy." *The living handbook of Narratology*. A cura di Peter Hühn et al. Hamburg University, 2013, pp. 1- 15, https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42/revisions/191/view.html. Consultato 2 novembre 2022.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford University press, 2010.

Keen, Suzanne. "Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Strategic Empathy." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol 2, pp. 477-93.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative*, vol. 14, no. 3, 2006, pp. 207–36. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20107388. Consultato 15 ottobre 2022.

Kruithof, Jacques. *Vertellen is menselijk: Essay over Koolhaas*. Wolters-Noordhoff, 1976.

Kull, Kalevi. "Semiosphere and a Dual Ecology: Paradoxes of Communication." *Sign Systems Studies*, vol. 33, no.1, 2005, pp.175–189.

Kusters, Wiel. "Instinct. Dieren in wetenschap en fictie." *Nederlandse Letterkunde*, vol. 13, 2008, pp.88-99. *Dbnl*, https://www.dbnl.org/tekst/_ned021200801_01/_ned021200801_01_0005.php. Consultato 19 ottobre 2022.

Kusters, Wiel, *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*. Vantilt, 2008.

Marabini, Claudio. Appendice. *Il Bestiario: l'alfabeto dello zoo* a cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, 2015, pp. 386-390.

J. M. J. Sicking. "A. Koolhaas." *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige Literatuur*, dicembre 2016. https://www.dbnl.org/tekst/zuid004krit01_01/kll00312.php. Consultato 23 novembre 2022.

"Pathos." Oxford Reference. https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100310365. Consultato 15 gennaio 2023.

Rigney, Ann and Kiene Brillenburg Wurth. *The Life of Texts: An Introduction to Literary Studies.* Amsterdam University Press, 2019.

Robles, Mario Ortiz, *Literature and Animal Studies*. Routledge, 2016.

Sands, Danielle. "Introduction." *Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*, Edimburgh University Press, 2019, pp. 1-34.

Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma, Carocci editore, 2017.

Sedláčková, Lucie. "Ecologische thematiek in hedendagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur." Charles University, 2015, pp. 99-114. *Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/282628160_Ecologische_thematiek_in_hedendaagse_fi_ctie_Uitdagingen_van_milieufi_losofi_e_ecokritiek_en_animal_studies_voor_de_Nederlandstalige_literatuur_Ecology_in_the_Contemporary_Fiction_The_Challenges_of_En/fulltext/57a5fbed08ae455e8540fd47/Ecologische-thematiek-in-hedendaagse-fi-ctie-Uitdagingen-van-milieufi-losofi-e-ecokritiek-en-animal-studies-voor-de-Nederlandstalige-literatuur-Ecology-in-the-Contemporary-Fiction-The-Challenges-of.pdf. Consultato 1 novembre 2022.

Sipione, Marialuigia. "Sdraiarsi fra gli Animali per Salvarsi: *Bestiario* di Dino Buzzati." *La Detection della Critica: Studi in Onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda ed Alberto Zava, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 247-259.

Spiegel, Simon. "Things Made Strange: On the Concept of 'Estrangement' in Science Fiction Theory." *Science Fiction Studies*, vol. 35, no. 3, 2008, pp. 369–85. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/25475174. Consultato 2 dicembre 2022.

Winn, Raynor. Atheneum Boekhandel, 8 novembre 2022, Amsterdam, intervista condotta da Reny van der Kamp.

Varangot, Victor. "Kroniek van het proza: Een renaissance van het dierenverhaal." *De Gids*, vol. 122, 1959, pp. 431- 438. *Dbnl*, https://www.dbnl.org/tekst/_gid001195901_01/_gid001195901_01_0061.php. Consultato 3 novembre 2022.

Viganò, Lorenzo. Intervista condotta da R. Antonio Danieli. "Dino Buzzati, un rivoluzionario: Antonio R. Danieli incontra Lorenzo Viganò." *Speciali Buzzati*, vol. 21, no. 145, pp. 16-20.

Viganò, Lorenzo. "Introduzione." *Il Bestiario: Cani, gatti e altri animali* (vol.1) a cura di Lorenzo Viganò. Mondadori, 2015, pp. V-XXIV.

Vink, Floor. *De onbetwiste gangmaker en het onvermijdelijke noodlot: een studie over het leven en werk van Anton Koolhaas*. 2016. Tesi di laurea triennale.