



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Dottorato di Ricerca in
Studi Linguistici, Letterari e Interculturali
in Ambito Europeo ed Extraeuropeo
XXXI° Ciclo

Toy stories: comfort toys e modelli di comportamento
nella *children's literature* dal 1800 alla contemporaneità
SSD L/LIN-10 — Letteratura inglese

Tesi di Dottorato di:
BEATRICE MOJA
R11278

Tutor:
Prof.ssa Francesca Orestano

Coordinatore del Dottorato:
Prof.ssa Maria Vittoria Calvi

Anno Accademico 2017-2018

Abstract

Toy stories: comfort toys and models of behaviour in the children's literature from 1800 to the contemporaneity

This dissertation focuses on the characterization and role of toys in English language children's literature, with an emphasis on differences and similarities in the cultural contexts where toys play a primary role.

Although regarded as material objects, toys are depositaries of values and deep connotations attributed to them by human society. Through the critical perspectives offered by material culture studies, thing theory, psychology, and cultural memory, the present work highlights the role of toys in the dynamics of identity building, leading to specific responses to the social context, and choices in gender roles.

The analysis proposed in this work is divided into two parts. The first part coincides with the first chapter, "Toys, material culture, and literature", which makes reference to a critical bibliography that draws on the field of children's literature, childhood studies, but also a series of theories and cultural methodologies which offer meaningful suggestions on the nature of toys, their use, and their application.

The second part of the present work analyses a selected corpus of texts, which refer to different chronological-geographical areas and literary genres, using them as models where the theories discussed find an immediate practical application. Each of the texts is re-proposed and re-assessed according to different analytical viewpoints, inasmuch as different critical and methodological perspectives provide specific avenues of investigation into the nature of toys, of children, and of the social context where they appear.

This process of investigation is carried out through the definition of three macro-sections. The second chapter focuses on the aesthetic characterisation of toys, paying attention to three main categories: dolls, animal toys, and dolls' houses. The third chapter investigates the many possibilities with which toys come – or do not come – alive in children's literature, and the implications that this feature entails. Finally, the fourth chapter examines the various cultural roles covered by toys in the literary corpus. Here are included practical examples in which toys become means of comfort for the literary children with whom they come into contact.

This work also investigates those revealing metaphorical roles that indicate that toys in literature endorse the children's lack of agency and their submission to the adults' directives, or embody cultural and commercial values, which are typically human. In such cases, toys become a useful tool of social criticism, as well as a behavioural (anti)model of reference for young readers.

Finally, the dissertation provides some concluding remarks that retrace the results of the literary analysis of the corpus and open up to future research perspectives.

Indice

Introduzione	i
<i>I giocattoli tra storie, conforto e modelli di comportamento</i>	
Capitolo 1	1
<i>Giocattoli, cultura materiale e letteratura</i>	
1.1 Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi	1
1.2 I giocattoli e la cultura materiale	7
1.3 I giocattoli e la memoria culturale	16
1.4 I giocattoli e la <i>thing theory</i>	26
1.5 <i>It narratives</i> : giocattoli che narrano	35
Capitolo 2	51
<i>I giocattoli nella children's literature: l'estetica</i>	
2.1 Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole	52
2.2 Giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati: gli animali	71
2.3 Case di bambole: ambiti focolari domestici e <i>material culture</i>	88
Capitolo 3	111
<i>I giocattoli nella children's literature: l'anima e l'animarsi</i>	
3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi)	112
3.2 Giocattoli che non prendono vita	134
3.3 Giocattoli animati e inanimati: i giocattoli in <i>Calvin & Hobbes</i> e <i>Coraline</i>	145
Capitolo 4	157
<i>Giocattoli, bambini e children's literature</i>	
4.1 Giocattoli, bambini e meccanismi autonomi	157
4.2 Giocattoli come conforto	166
4.3 Rinunciare ai giocattoli come sintomo di maturazione	178
4.4 Giocattoli come strumento di critica socioculturale	189
4.5 Giocattoli come mediatori tra innocenza e sessualizzazione infantile	205

Conclusione	225
Toy stories: <i>i giocattoli come simulacri di umanità</i>	
Schede di approfondimento	231
1 Richard Horne, <i>Memoirs of a London Doll</i> (1846)	231
2 Charles Dickens, <i>A Holiday Romance</i> (1868)	235
3 Beatrix Potter, <i>The Tale of Two Bad Mice</i> (1904)	237
4 Frances Hodgson Burnett, <i>A Little Princess</i> (1905)	239
5 Margery Williams, <i>The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)</i> (1922)	241
6 A. A. Milne, <i>Winnie The Pooh</i> (1926)	243
7 Rumer Godden, <i>The Dolls' House</i> (1947)	245
8 Russell Hoban, <i>The Mouse and His Child</i> (1967)	247
9 Bill Watterson, <i>Calvin and Hobbes</i> (1985-1995)	250
10 Sarah Strohmeyer, <i>Barbie Unbound</i> (1997)	252
11 Neil Gaiman, <i>Coraline</i> (2003)	254
Bibliografia	257
A. Il giocattolo nella tradizione letteraria in lingua inglese, 1800-2000	257
▪ Testi primari	
▪ Testi critici sulla <i>children's literature</i>	
▪ Testi consultati	
B. Giocattoli, cultura materiale e letteratura	267
▪ Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi	
▪ I giocattoli e la cultura materiale	
▪ I giocattoli e la memoria culturale	
▪ I giocattoli e la <i>thing theory</i>	
▪ Le <i>it narratives</i> nella <i>children's literature</i>	
▪ Testi consultati	
C. Giocattoli: autori e testi	274
▪ Richard H. Horne, <i>Memoirs of a London Doll</i> (1846)	
▪ Charles Dickens, <i>A Holiday Romance</i> (1868)	
▪ Beatrix Potter, <i>The Tale of Two Bad Mice</i> (1904)	
▪ Frances Hodgson Burnett, <i>A Little Princess</i> (1905)	
▪ Margery Williams, <i>The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)</i> (1922)	
▪ A. A. Milne, <i>Winnie-The-Pooh</i> (1926)	
▪ Rumer Godden, <i>The Dolls' House</i> (1947)	
▪ Russell Hoban, <i>The Mouse and His Child</i> (1967)	
▪ Bill Watterson, <i>Calvin and Hobbes</i> (1985-1995)	
▪ Sarah Strohmeyer, <i>Barbie Unbound</i> (1997)	
▪ Neil Gaiman, <i>Coraline</i> (2003)	
▪ Testi consultati	

Introduzione

I giocattoli tra storie, conforto e modelli di comportamento

Questo lavoro analizza il ruolo dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia in lingua inglese. Nello specifico, si esaminano alcuni aspetti essenziali della caratterizzazione narrativa dei giocattoli, facendo da una parte riferimento a una bibliografia critica che attinge all'ambito della letteratura per l'infanzia, ai *childhood studies*, ma anche a una serie di competenze culturali più ampie, che pure hanno offerto illuminanti riflessioni circa i giocattoli, il loro uso, la loro applicazione. Dall'altra parte, il presente lavoro analizza un gruppo selezionato di testi, che fanno riferimento a diversi ambiti cronologico-geografici e generi letterari, utilizzandoli come modelli dove le teorie discusse trovano un'immediata applicazione pratica.

Innanzitutto, si osserva il rapporto tra giocattoli e psicoanalisi infantile alla luce delle teorie di eminenti studiosi, come Sigmund Freud (1856-1939), Melanie Reizes Klein (1882-1960) e Donald Woods Winnicott (1896-1971). Queste prime riflessioni sono integrate a considerazioni che esaminano il rapporto tra giocattolo e cultura materiale, ovvero la manifestazione della cultura che si evidenzia negli oggetti e nelle relazioni umane che ne regolano produzione e scambio. Osservati attraverso quest'ottica, i giocattoli sono utili strumenti di cui gli adulti si avvalgono per suggerire informazioni socioculturali ai bambini, ma, in senso meno tradizionale, anche mezzi attraverso cui i bambini manifestano la loro individualità e creatività infantile. Il rapporto tra giocattoli e cultura materiale è tanto stretto da diventare evidente persino nel primo testo anglosassone di letteratura per l'infanzia: il libro *A Little Pretty Pocket-Book* (1744) di John Newbery (1713-1767) è venduto insieme a dei gadget integrativi con cui i lettori possono istruirsi divertendosi. Non meno interessante è il rapporto tra giocattoli e memoria culturale; nel presente lavoro si è dunque inserito un breve approfondimento sulla manifestazione museale di questa relazione attraverso il confronto tra i musei dell'infanzia e i musei dei bambini. La natura materiale del giocattolo porta alle riflessioni da cui è caratterizzata la *thing theory*, suggerita da Bill Brown agli inizi del ventunesimo secolo; si tratta di studi che osservano le dinamiche di uso, disuso, novità e

obsolescenza degli oggetti nella società umana. Nell'ambito letterario, inoltre, le considerazioni della *thing theory* trovano applicazione nelle *it narratives*: un sottogenere narrativo che pone al centro del racconto un essere non umano, trasformandolo in un osservatore della natura antropologica e in un valido educatore, che istruisce i bambini sul corretto uso degli oggetti che appartengono loro.

Dopo le preliminari impostazioni teoriche, per esaminare gli aspetti essenziali della caratterizzazione dei giocattoli, ci si è serviti di una serie di testi letterari utilizzati come cardine e riferimento alle teorie analitiche utilizzate. Si tratta di *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard H. Horne, *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, *The Tale of Two Bad Mice* (1904) di Beatrix Potter, *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett, *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams, *Winnie-The-Pooh* (1926) di A. A. Milne, *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden, *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban, *Calvin and Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson, *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer e *Coraline* (2003) di Neil Gaiman. Ciascuno dei testi è riproposto in più occasioni nel corso del presente studio in modo da essere osservato attraverso diverse prospettive critiche e metodologiche.

Con riferimento a queste opere, i giocattoli che vi appaiono sono stati suddivisi in tre macro-categorie: bambole, giocattoli animali e case in miniatura. Dopo una breve introduzione storica sulle bambole, si mette a fuoco la caratterizzazione estetica dei giocattoli in letteratura e il ruolo narrativo e il rapporto con i bambini che tali oggetti pongono in atto all'interno e all'esterno del testo. I giocattoli con tratti fisici non antropomorizzati sono esaminati attraverso le prospettive critiche degli *animal studies* e del *posthumanism*¹ per stabilire una relazione tra le posizioni subalterne di animali e bambini nella letteratura per l'infanzia. Le case delle bambole sono, infine, osservate nelle funzioni simboliche che incarnano nelle opere analizzate; si tratta, infatti, di simulacri narrativi che possono, a seconda dei casi, simboleggiare l'opprimente educazione domestica imposta e impartita alle donne del passato, ma anche un'utopia in cui concretizzare le ambizioni familiari.

Il lavoro successivamente esamina i giocattoli dal punto di vista dell'animazione, o dell'assenza di questa. Traendo riferimento dalle riflessioni di Lois Rostow Kuznets in *When Toys Come Alive* (1994) e di altri critici, si analizzano le molteplici possibilità con cui i giocattoli

¹ Il *posthumanism* consiste in una teoria filosofica che intende superare i limiti culturalmente predefiniti dell'identità umana. Riesaminando i confini che tracciano la distinzione tra umano e non umano, il *posthumanism* estende le caratteristiche tradizionalmente attribuite all'uomo a esseri non umani, come animali e oggetti.

prendono vita nella letteratura per l'infanzia. In alcuni casi i giocattoli manifestano in qualche modo un'anima e prendono vita. Si rilevano gli esempi di bambole con vivaci capacità di osservazione del mondo, seppur intrappolate in corpi rigidi su cui non hanno alcun controllo, e casi di coniglietti in cui la possibilità di prendere vita è concessa grazie all'affetto dei bambini cui appartengono. Vi sono anche giocattoli che si animano grazie all'immaginazione infantile, ma si considerano anche i casi in cui i giocattoli non prendono vita, e le conseguenze che questo aspetto ha dal punto di vista narrativo e del rapporto con il bambino a cui appartengono. Nel fumetto *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson e nel romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman, i giocattoli presenti sono descritti a fasi alterne come animati e inanimati per far riflettere sulla duplice rappresentazione letteraria dei giocattoli, ma anche per interrogare gli stereotipi narrativi che, da sempre applicati alla letteratura per l'infanzia, ne vincolano la definizione attraverso la stringata descrizione di giocattolo vivo in ambiente idilliaco e fantastico e giocattolo inanimato quando osservato dagli adulti nella realtà.

Il capitolo conclusivo, infine, esamina i diversi ruoli culturali ricoperti dai giocattoli nel corpus delle opere prescelte. Data l'importanza ricoperta dai giocattoli quando inseriti in testi letterari rivolti a un pubblico infantile, si può osservare come la loro funzione narrativa vari a seconda dell'ambiente socioculturale a cui gli autori fanno riferimento. In questo modo, i giocattoli possono diventare simulacri di umanità, essendo rappresentati come metafore letterarie dei bambini e della loro mancanza di libertà d'azione, ovvero della loro sottomissione alle direttive degli adulti. I giocattoli possono essere utilizzati anche come mezzi di conforto dai bambini letterari con cui entrano in contatto. Rinunciare ai giocattoli testimonia un rito di passaggio spesso rappresentato in letteratura nei romanzi di formazione, che sottolinea come il bambino protagonista sia ormai cresciuto e diventato indipendente. Infine, i giocattoli, osservati come oggetti cui sono attribuiti valori commerciali tipicamente umani, possono anche essere utilizzati in senso metaforico per sottolineare le ambiguità della cultura in cui sono inseriti e diventare un utile strumento di denuncia e critica sociale. Quando ai giocattoli sono attribuiti valori umani, inoltre, essi possono diventare dei modelli – o degli anti-modelli – di riferimento per i giovani lettori, riproponendo, dunque, in modo differente quel ruolo socializzante che bambole e peluche già ricoprono nella realtà culturale.²

² Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, "Children, childhood and cultural heritage: mapping the field," in Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*, New York, NY, Routledge, 2013, pp. 6-8.

Per concludere questa introduzione è necessario inserire, infine, una breve riflessione circa la scelta dei testi letterari di riferimento. Data la vastità e la complessità del tema, questo lavoro ovviamente non intende proporre un'analisi completa delle occorrenze narrative dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia in lingua inglese. Ispirandomi alle riflessioni introduttive di Kuznets in *When Toys Come Alive* (1994), mi sembra utile segnalare a questo punto che la scelta dei testi è stata essenzialmente arbitraria. Come nell'analisi offerta da Kuznets, anche in questo lavoro

Choices of both topics and texts owe much to my own tastes and fancies, since toys, on shelves or in books, refuse to come alive if handled in a heavy-handed fashion, without a certain playful enthusiasm – an enthusiasm that I am unable to summon up for every toy narrative and every kind of toy character.³

L'intenzione di questa selezione è quella di conciliare degli estremi letterari che, a loro modo, abbiano delle affinità e che garantiscano al tempo stesso una certa varietà, pur offrendo punti di riflessione comuni. I testi analizzati appartengono a secoli (dall'Ottocento alla contemporaneità), ambiti geografico-sociali (Inghilterra e USA) e generi letterari (romanzi, fumetti, raccolte di racconti) diversi, e hanno riscosso attenzione critica e del pubblico in misure e modalità differenti. Eppure, tenendo in ferma considerazione le loro discrepanze sostanziali, i testi analizzati nel presente lavoro offrono anche delle interessanti analogie a livello contenutistico, che non si limitano all'immediata centralità dei giocattoli nella trama; il modo in cui essi sono caratterizzati in ciascun'opera, infatti, permette di descrivere una gamma di possibilità narrative, non esaustiva, ma comunque degna di considerazione quando si intende approfondire questo argomento.

³ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*, London, Yale University Press, 1994, p. 3.

Capitolo 1

Giocattoli, cultura materiale e letteratura

1.1

Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi

All'interno di un dettagliato studio sulla presenza dei giocattoli in ambito letterario non può mancare un'analisi che ne approfondisca il rapporto con i legittimi proprietari. È tipico, appunto, che i bambini, naturalmente dotati d'istintiva ingenuità e di ardita fantasia, immaginino di convivere non con meri e inanimati oggetti, ma piuttosto con amici sinceri e ineguagliabili, con cui condividere emozioni ed esperienze di vita. Durante l'interazione del gioco, il bambino ha modo di esprimersi completamente e ampliare i propri orizzonti; solitamente, perde ogni cognizione del mondo circostante e lascia libera l'immaginazione. Il rapporto costituitosi tra l'infante e il suo giocattolo preferito è estremamente forte, tanto da suscitare molteplici dibattiti in merito. Numerosi sono, dunque, gli studiosi che nel tempo hanno cercato di definire in qualche modo tale connessione emotiva.⁴

In particolare, nell'arco temporale tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, esperti afferenti a diverse discipline hanno scelto di analizzare l'impatto dei giocattoli sulla vita di bambini e adulti. Tra gli altri, si possono ricordare gli importanti contributi forniti da nomi celebri, come il filosofo e critico tedesco Walter Benjamin (1892-1940) che nel suo saggio "Old Toys" (1928) sentenzia "Folklore, psychoanalysis, art history, and the new education all find [toys] a rewarding subject",⁵ mettendo l'accento sull'intersezione tra le diverse discipline che l'argomento dei giocattoli può ospitare. Anche il poeta Charles

⁴ Si veda in proposito lo studio di Donald Woods Winnicott.

⁵ Walter Benjamin, "Old Toys," in Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, eds., *Selected Writings*, 2, 1927-1934, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, pp. 98-102; p. 100.

Baudelaire (1821-1867) offre valide riflessioni in merito all'argomento. Per esempio, nel suo saggio "A Philosophy of Toys" (1853) suggerisce che il giocattolo rappresenti un'iniziazione del bambino all'arte, offrendo la prima diretta esperienza artistica tangibile, attraverso cui potrà trarre le proprie riflessioni sul senso soggettivo di bellezza e le proprie inclinazioni poetiche.⁶

In ambito psicoanalitico i contributi sono numerosi, a cominciare da quello del fondatore di questo campo di studio, Sigmund Freud (1856-1939). In "Al di là del principio di piacere" (1920), Freud osserva un bambino di diciotto mesi giocare a un passatempo di sua invenzione, in cui il bambino inizialmente tira lontano una trottola, osservandone con soddisfazione la caduta e la lontananza, per poi recuperarla e ricominciare il gioco da capo. Sulla base di questa osservazione Freud sviluppa una teoria a cui si riferisce come "Fort/Da", utilizzando le parole tedesche per "Via/eccolo"; secondo lo psicanalista questo gioco offre un'interpretazione chiara e univoca: la trottola rappresenta la madre, da cui il bambino si separa e a cui si riavvicina, mantenendo fermamente il controllo su queste azioni.⁷ Freud stabilisce immediatamente questo collegamento tra trottola e figura materna perché, secondo la sua interpretazione, da un lato il bambino associa metonimicamente il giocattolo con la persona che glielo ha offerto e che con lui trascorre del tempo a giocare, dall'altro analogicamente la forma tonda della trottola gli ricorda il confortevole ventre materno.⁸ In questo modo, Jay Watson nel suo saggio di approfondimento "Guys and Dolls: Exploratory Repetition and Maternal Subjectivity in the Fort/Da Game" (1995) suggerisce che la teoria "Fort/Da" di Freud possa essere interpretata anche in termini drammatici, come se il gioco riproducesse un'auto-referenziale performance teatrale in cui il bambino svolge il triplice ruolo di regista, attore e spettatore.⁹

L'osservazione e la riflessione di Freud sui giocattoli offrono un notevole contributo al metodo psicoanalitico; lo spunto teorico del bambino colto nel momento del gioco è, però, utilizzato dallo psicanalista austriaco per trarre riflessioni sui pazienti adulti. Fedele seguace degli insegnamenti di Freud, la psicoanalista austro-britannica Melanie Reizes Klein (1882-1960) è tra i principali autori della "teoria delle relazionali oggettuali", nonché la prima studiosa a usare la psicoanalisi tradizionale rivolgendosi a pazienti infantili. Laddove Freud

⁶ Charles Baudelaire, "A Philosophy of Toys," in Jonathan Mayne, ed., *The Painter of Modern Life and Other Essays*, London, Phaidon, 2008, pp. 198-204; pp. 200-202.

⁷ Jay Watson, "Guys and Dolls: Exploratory Repetition and Maternal Subjectivity in the Fort/Da Game," *American Imago* 52.4, winter 1995, pp. 463-503; pp. 467-469.

⁸ *Ibidem*, p. 477.

⁹ *Ibidem*, p. 469.

aveva sviluppato le sue teorie sulla psicologia infantile attraverso il lavoro con pazienti adulti, Klein preferisce rivolgersi direttamente ai bambini fin dall'età di 2 anni. I giocattoli venivano utilizzati durante le sedute di terapia per ovviare ai riscontri negativi con cui i bambini rispondevano al metodo psicoanalitico tradizionale. In questo modo, ha la possibilità di approfondire l'importanza ricoperta dai giocattoli e degli oggetti materiali nello sviluppo emotivo dei suoi giovanissimi pazienti, con ripercussioni fino all'età adulta. Come per Freud, anche secondo Klein il mondo psichico dei bambini è caratterizzato da opposti desideri di amore e morte e popolato da oggetti materiali che, da un lato, incarnano queste pulsioni, dall'altro, svolgono il ruolo di mediatori tra queste tendenze antitetiche; i giocattoli, in particolare, essendo oggetti infantili per eccellenza, offrono pratiche e immediate riflessioni circa lo sviluppo emotivo e psicologico dei bambini.

Un esempio letterario delle teorie discusse da Klein è offerto dall'analisi del romanzo *The Velveteen Rabbit* (1922) di Margery Williams Bianco, proposta da Steven V. Daniels nel saggio “*The Velveteen Rabbit: A Kleinian Perspective*” (1990). Nel suo studio, Daniels esamina innanzitutto il sottotitolo dell'opera, *How Toys Become Real*, e ne trae un'interessante riflessione. Nel romanzo, infatti, il peluche del coniglietto protagonista prende vita due volte: nella mente del bambino quando lo riceve come regalo natalizio, ma anche nella realtà, tramite l'aiuto di una fata, quando il giocattolo si trasforma in un coniglio vero. Affinché questo risultato finale sia raggiunto, il giocattolo deve separarsi dal suo amato proprietario: si inscena così un addio orchestrato dai genitori del protagonista umano, ma estraneo ai desideri sia del bambino, sia dell'oggetto.¹⁰ Il romanzo rappresenta dunque la separazione del bambino dalla dipendenza materna: un'indipendenza che l'infante teme e desidera al tempo stesso. In termini kleiniani, il bambino ama così tanto la madre da desiderare di non separarsene mai, eppure se ne distacca perché sospetta che la perderà, inevitabilmente. Allo stesso modo, il coniglio di velluto di Margery Williams soffre perché ha dovuto abbandonare il suo proprietario, che lo ha dimenticato; grazie a questa separazione riesce, però, a raggiungere il suo più grande desiderio inconscio: quello di diventare un animale vero.¹¹

Ispirato dalle teorie di Freud e Klein, Donald Woods Winnicott (1896-1971), pediatra e psicoanalista inglese, nel 1953 introduce in ambito pedagogico il concetto di “oggetto transizionale” o “oggetto comfort”, ovvero di un oggetto materiale, utilizzato come difesa

¹⁰ Steven V. Daniels, “*The Velveteen Rabbit: A Kleinian Perspective*,” *Children's Literature* 18, 1990, pp. 17-30; pp. 18-19.

¹¹ *Ibidem*, pp. 26-28.

psicologica nei momenti di preoccupazione e ansia. Questa situazione è particolarmente frequente nel corso dell'infanzia, quando il bambino utilizza come “oggetto transizionale” una coperta, un animale di pezza o un giocattolo, a cui si rivolge attribuendogli un nomignolo affettivo. Nella maggior parte dei casi si tratta del primo oggetto materiale il cui possesso è interamente attribuito al bambino.

L'“oggetto comfort” sostituisce il legame che il bambino ha instaurato con la figura materna in una specifica fase di formazione, in cui l'infante inizia a riconoscere il mondo esterno e ad acquisire la propria indipendenza, quindi la differenza tra “me” e “non-me”. Come conseguenza ed esemplificazione pratica, il bambino in questa fase matura il distacco fisico dalla propria madre, pur mantenendo fermamente un legame emotivo. Appena nato, infatti, il bambino dipende completamente dalla madre e si percepisce nell'insieme come un'entità unica. In questa fase il bambino vive quella che Winnicott definisce un'illusoria “onnipotenza soggettiva”: la madre soddisfa ogni desiderio del bambino nell'esatto momento del bisogno, convincendolo così che il mondo materiale esista per soddisfare i suoi bisogni, rispondendo in modo diretto ai suoi desideri e alle sue tempistiche.



Figura 1:
Striscia dal fumetto di Charles M. Schulz, *Peanuts*

Crescendo, il bambino si rende conto che la madre è un'entità separata da sé; questa scoperta suscita una sensazione di perdita. L'infante si rende altresì conto che non è onnipotente, ma che, al contrario, è dipendente dagli altri e che gli altri non possono sempre soddisfare i suoi bisogni in modo completo, adeguato e immediato. La risposta emotiva a queste scoperte è di carattere negativo: il bambino sperimenta un periodo di ansia e frustrazione, ma al tempo stesso di grande formazione. Per meglio affrontare questa fase, cerca uno strumento materiale, a cui attribuisce inconsciamente le caratteristiche che contrassegnavano in precedenza la figura materna: l'“oggetto transizionale”. Un esempio letterario particolarmente riconoscibile è offerto dalla coperta di Linus Van Pelt nella serie di fumetti *Peanuts* (1950-2000) di Charles M. Schulz (1922-2000). Il personaggio, infatti, è quasi

sempre rappresentato abbracciato a una coperta azzurra, che utilizza come oggetto transizionale e definisce “security and happiness blanket.”¹²

Anche gli adulti possono talvolta servirsi dei giocattoli come oggetti transizionali. L'uso più ricorrente avviene durante situazioni di emergenza e di trauma. In *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero* (2007), Marita Sturken sostiene che negli ultimi decenni gli Americani abbiano reagito alle situazioni di trauma nazionale attraverso il consumismo, le pratiche turistiche e l'attenzione rivolta a manufatti kitsch; tre atteggiamenti diversi, ma complementari, volti a rinforzare un'ideologia che accosti gli Stati Uniti a una concezione stereotipata di innocenza. Tra gli altri eventi citati, Sturken si concentra sugli attacchi dell'11 settembre 2001 e, in proposito, ricorda che per superare questo terribile episodio terroristico siano partite una serie di raccolte di beni di conforto da offrire a coloro che ne fossero rimasti tragicamente colpiti. Tra i beni raccolti, un ruolo di rilievo viene affidato ai *teddy bear*. Sturken ricorda, infatti, che gli orsacchiotti di peluche, più di altri giocattoli, hanno un valore iconico e uno stretto legame con la cultura americana – l'appellativo *Teddy* è, infatti, dovuto al presidente Theodore Roosevelt (1858-1919). La conformazione fisica dei *teddy bear*, inoltre, testimonia l'effetto “infantilizzante” che i giocattoli possono stimolare negli adulti: gli orsetti di peluche, infatti, non riproducono realisticamente le forme fisiche degli animali corrispondenti in natura, ma sono antropomorfizzati nella posa a due zampe e hanno braccia sproporzionalmente allungate per invitare i possessori ad abbracciarli.¹³

A seguito degli attacchi dell'11 settembre 2001, diverse organizzazioni si sono prodigate nel distribuire orsacchiotti di peluche più o meno uniformemente tra bambini, famiglie e adulti addetti ai lavori coinvolti nella tragedia, come ad esempio i pompieri. La scelta di utilizzare il *teddy bear* come oggetto di conforto per adulti e bambini corrisponde, quindi, a una convinzione forte e diffusa; questo perché “[the toy] embodies the recognition of pain and it offers, above all, the promise of empathy, companionship, and comfort. [...] Importantly, the teddy bear doesn't promise to make things better; it promises to make us feel better about the way things are.”¹⁴

¹² Charles M. Schulz, *Good Grief, More Peanuts* [1956], London, Titan Books Ltd, 2015.

¹³ Marita Sturken, “Introduction,” in *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumption from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham, NC, Duke University Press, 2007, pp. 1-34; pp. 6-7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.



Figura 2:
Fotografia di James Keivom che mostra alcuni beni collezionati dai vigili del fuoco dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre e ora esposti presso il *9:11 Memorial Museum* di New York (un orsetto con dedica “to the children who lost mummies and daddies”, una bandiera che cita “We are strong. We will survive” e un modellino delle Torri Gemelle)

In modo più astratto si può, inoltre, ricordare che non solo i giocattoli possono svolgere il ruolo di “oggetti transizionali” per gli adulti e che ciò non accade soltanto durante occasioni traumatiche; nella vita quotidiana le persone possono ricorrere a diversi “oggetti comfort” per affrontare situazioni di stress. Uno studio del 2011 di *Travelodge*, per esempio, sostiene che il 35% dei britannici adulti¹⁵ e il 40% degli americani adulti¹⁶ dorme ancora con un giocattolo a cui è affezionato; un’abitudine a cui non rinunciano neppure nel corso di viaggi di lavoro di breve durata. Una riflessione più approfondita può, però, superare questa prima limitativa selezione: per “oggetti transizionali” si possono intendere anche oggetti immateriali a cui la maggior parte della società adulta fa frequentemente riferimento, come

¹⁵ Kerry Mcqueeny, “Bear necessities: 35 per cent of British adults 'still take a teddy to bed with them',” *Daily Mail*, February 22, 2012, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2104641/Travelodge-survey-reveals-35-cent-British-adults-teddy-bed-them.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

¹⁶ Daniel Steingold, “Survey: 4 In 10 Adult Americans Still Sleep With Teddy Bear,” *Study Finds*, September 13, 2017, <https://www.studyfinds.org/teddy-bears-stuffed-animals-adults/> (ultimo accesso: settembre 2018).

l'idea di famiglia, casa e cultura, ed ogni eventuale incarnazione materiale che questi concetti possano suggerire. In questa categoria possiamo, per esempio, inserire oggetti dall'uso assolutamente comune, come fotografie, memorabilia e manufatti creati da o in collaborazione a membri del proprio gruppo familiare.¹⁷ Le persone, infatti, bambini e adulti ugualmente, si rivolgono a questo tipo di oggetti semplici, eppure profondamente carichi di significati personali, in cerca di supporto emotivo nei periodi di transizione, come il superamento di un trauma o una perdita significativa.

1.2

I giocattoli e la cultura materiale

La cultura materiale è una manifestazione della cultura che si evidenzia negli oggetti e nelle costruzioni architettoniche che circondano una società. Gli studi che si occupano di questa tematica non si concentrano esclusivamente sulle testimonianze più evidenti e tangibili, ma analizzano anche le dinamiche che una data società mette in atto nel relazionarsi con gli oggetti, quali uso, consumo, creazione, commercio; studiano, inoltre, i valori e le interpretazioni che le persone attribuiscono agli oggetti.

Integrandosi ad altre discipline, uno dei punti di studio principali su cui si concentrano i *material culture studies* consiste nell'analizzare i motivi per cui a un oggetto viene attribuito un valore, di solito di natura economica o sentimentale. Lo psicologo israeliano Daniel Kahneman (1934 –), per esempio, è un esperto di finanza comportamentale, considerato da *The Economist* tra gli economisti più influenti al mondo, come testimoniato dalla vincita del premio Nobel per l'economia nel 2002. Nelle sue pubblicazioni, Kahneman avanza la teoria definita "effetto dotazione" ("endowment effect") secondo cui le persone tendono a dare agli oggetti di loro possesso un valore maggiore rispetto agli equivalenti non

¹⁷ Erin Ben-Moche, "Is it OK to hold to your childhood comfort object?," *Chicago Tribune*, October 5, 2017, <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/parenting/sc-fam-no-goodbye-comfort-objects-1017-story.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

posseduti da loro. Secondo studi e sperimentazioni, questo effetto si verifica dall'immediato momento in cui qualcuno inizia a possedere un determinato oggetto, e il processo tende a intensificarsi nel corso del tempo.¹⁸ Questa anomalia è dovuta all'incapacità umana di analizzare razionalmente le dinamiche economiche senza farsi influenzare da valutazioni e interpretazioni personali, appunto come i *material culture studies* suggeriscono. Le persone, infatti, una volta entrate in possesso di un determinato oggetto, tendono a ignorare il costo-opportunità del bene posseduto – ovvero, il denaro a cui si rinuncia non vendendolo –, ma, al contrario, tengono in maggiore considerazione i costi vivi che dovrebbero affrontare qualora dovessero acquistare un bene equivalente non di loro possesso.

Allo stesso modo, i *material culture studies* osservano come gli oggetti possano svolgere il ruolo di mediatori e metafore comunicative nelle interazioni umane. Un esempio eccellente è offerto dal valore emozionale delle opere d'arte. Un capolavoro artistico, infatti, pur essendo semplicemente un oggetto materiale, è in grado di trasferire un messaggio estetico tra l'artista e l'osservatore; la semplice osservazione di un'opera d'arte permette di condividere un'immagine immediata, ma anche una sensazione o un'esperienza aggiuntiva che essa può suggerire. Crea, inoltre, un senso di dislocamento nello spettatore, garantendogli la possibilità di acquisire un nuovo punto di vista artistico, permettendogli, quindi, di immaginarsi nel luogo fisico o emozionale in cui l'opera si svolge o in cui l'artista l'ha realizzata.¹⁹ Tim Dant, esperto di *material culture studies*, professore emerito nel Dipartimento di Sociologia all'Università di Lancaster, nel suo saggio "Turn it on: Objects that Mediate" (1999) ha approfondito l'argomento, commentando:

Pictures, including art works, store up the investment of human observation and emotion which is then released when the work is viewed. In static works of art the mediation does not alter with the passage of time; when you return to the same painting, it is still available to be viewed in the same way. The object may age, may acquire a patina, but can be restorable such that it can be viewed centuries after it was produced. The cultural context of viewing may change but the material form of the object remains the same.²⁰

¹⁸ Daniel Kahneman, Jack L. Knetsch, and Richard H. Thaler, "Anomalies: The Endowment Effect, Loss Aversion, and Status Quo Bias," *The Journal of Economic Perspectives* 5.1, winter 1991, pp. 193-206.

¹⁹ Tim Dant, "Turn it on: Objects that Mediate," *Material Culture in the Social World. Values, Activities, Lifestyles*, Philadelphia – PA, Open University Press of Philadelphia, 1999, pp. 153-175; pp. 155-157.

²⁰ *Ibidem*, p. 156.

Come le opere d'arte, anche gli oggetti quotidiani sono coinvolti nelle analisi dei *material culture studies* per il loro importante impatto sulle relazioni umane. Tim Dant approfondisce la sua analisi confrontando opere d'arte e oggetti d'uso quotidiano. Al contrario dei comuni oggetti, infatti, i capolavori sono creati con l'intenzione di essere considerati beni artistici; quindi, di essere osservati e stimati, pur rimanendo privi di una funzione pratica.²¹ Eppure, gli oggetti materiali, anche quelli di uso quotidiano, possono attivare nel tempo ricordi ed esperienze condivise, influenzando i sentimenti e le riflessioni attraverso diversi contesti e condizioni socioculturali, e suggerendo effetti inaspettati. Per esempio, uno studio rivela che le coppie hanno relazioni a lungo termine e di migliore qualità quando hanno acquistato insieme la maggior parte dei loro oggetti preferiti.²² Inoltre, è importante ricordare che anche i libri e le opere scritte rientrano nella materia di studio dei *material culture studies*, essendo di fatto oggetti materiali all'interno delle dinamiche culturali: possono essere stimati e valutati come possessi, ma al tempo stesso possono garantire rimandi ulteriori, offrendo significati di tipo religioso, nazionale, familiare e personale.²³

Un aspetto di particolare rilievo analizzato dagli esperti dei *material culture studies*, infine, consiste nello studio del “dono”, un fenomeno universale in cui lo scambio di oggetti materiali comporta significati emotivi e sociali. Nel *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1923), Marcel Mauss (1872-1950) utilizza alcune ricerche etnografiche per analizzare il rituale dello scambio di doni all'interno delle dinamiche sociali e religiose. Attraverso tre fasi fondamentali – dare, ricevere, ricambiare – la pratica dello scambio di doni diventa uno degli aspetti principali attraverso cui analizzare una cultura. Mauss inizialmente identifica il dono con una grande espressione di libertà: si tratta di un atto spontaneo, volontario e disinteressato. L'obbligo di reciprocità è soltanto un'imposizione morale, priva di regole predefinite e di eventuali sanzioni qualora non avvenga; il valore del dono è, dunque, attribuito all'assenza di garanzie per il donatore di ottenere vantaggi da questa “buona azione”, una mancanza che presuppone un atto di fiducia nei confronti del prossimo. Al tempo stesso, però, gli obblighi sociali impongono che anche la terza fase dell'atto del dono, appunto la sua reciprocità, venga completata affinché un'alleanza sociale tra i gruppi coinvolti possa essere creata e mantenuta. Questo è possibile per l'importante legame che si sviluppa tra dono e donatore, un'alleanza che permane anche

²¹ *Ibidem*, pp. 158-159.

²² Andrew Lohmann, Ximena B. Arriaga, e Wind Goodfriend, “Close relationships and placemaking: Do objects in a couple's home reflect couplehood?,” *Personal Relationships* 10.3, pp. 437-449.

²³ Tim Dant, “Turn it on: Objects that Mediate,” cit., pp. 165-168.

dopo che il dono è stato offerto e accettato. Nel suo saggio in proposito, “‘I Love Giving Presents’: The Emotion of Material Culture” (2014), Louise Purbrick commenta: “To receive a gift is to accept the giver along with offering; it is to allow the giver a part in the receiver’s future, at the moment when the gift is inserted into a life.”²⁴

Le tre brevi premesse iniziali circa il fulcro analitico su cui si concentrano i *material culture studies* – il valore economico-sentimentale attribuito a meri oggetti materiali, il contributo egualmente fornito da opere d’arte e cose quotidiane, e il tema del dono – hanno una rilevanza pratica quando ci si concentra sul rapporto tra bambini e giocattoli. Nell’ambito della cultura materiale, infatti, i giocattoli ricoprono un ruolo di grande rilievo. Nel capitolo “Socialization and the Material Culture of Childhood” (2005) Jane Eva Baxter offre un’analisi approfondita in merito. Innanzitutto, Baxter osserva i differenti modi con cui adulti e bambini interagiscono con i giocattoli. Gli adulti sembrano avere un’idea precisa e definita di cosa sia un giocattolo: una categoria formale di oggetti, prodotti, commercializzati e acquistati per i bambini in modo che, nell’atto del gioco, possano imitare le azioni degli adulti, senza però patire le eventuali conseguenze del mondo reale.²⁵ I giocattoli sono, inoltre, degli utili strumenti che gli adulti utilizzano per suggerire informazioni socioculturali ai bambini; oltre a un’insostituibile fonte di divertimento, i giocattoli ricoprono anche il ruolo di comunicatori per insegnare in modo implicito ai loro giovani proprietari i comportamenti che saranno chiamati a ricoprire da adulti, offrendo una pratica testimonianza per la definizione dell’età, del genere sessuale, della classe sociale.²⁶ Ne sorge un’immediata ambiguità: i giocattoli sono presentati ai bambini come oggetti connessi alla fantasia e all’immaginazione, eppure si suppone che gli infanti apprendano comportamenti e ruoli sociali, profondamenti legati alla realtà, proprio attraverso il gioco.

I bambini, al contrario, considerano i giocattoli in modo diverso rispetto agli adulti. A differenza della rigida categorizzazione operata da quest’ultimi, infatti, gli infanti includono una vasta gamma di oggetti nell’elenco dei potenziali strumenti con cui giocare. Al fianco delle modalità ludiche più tradizionali, i bambini riescono a creare nuovi giochi con caratteristiche e ambientazioni diverse rispetto a quelle previste dagli adulti.²⁷

²⁴ Louise Purbrick, “‘I Love Giving Presents’: The Emotion of Material Culture,” in Anna Moran, Sorcha O’Brien, eds., *Love Objects. Emotion, Design and Material Culture*, London, Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 9-20; p. 12.

²⁵ Jane Eva Baxter, “Socialization and the Material Culture of Childhood,” in *The Archaeology of Childhood: Children, Gender, and Material Culture*, Walnut Creek – CA, Altamira Press, 2005, pp. 39-56; pp. 41-42.

²⁶ *Ibidem*, p. 42.

²⁷ *Ibidem*, p. 43.

Dato che i giocattoli sono spesso offerti in dono, questi oggetti servono, infine, come un importante meccanismo nel creare un legame tra adulto-donatore e bambino-ricevente. Un meccanismo ulteriormente rinforzato dalle occasioni in cui esso si svolge: spesso i bambini, infatti, ricevono dei giocattoli in dono durante importanti eventi legati al contesto familiare, come vacanze e festività. In “Coming of Age in Suburbia: Gifting the Consumer Child” (2008), Alison J. Clarke ricorda, inoltre, come i compleanni, e le celebrazioni che li accompagnano, siano una componente fondamentale della costruzione sociale dei bambini; è assolutamente interessante che tra i rituali che caratterizzano questi eventi sia presente anche il conferimento di un dono al festeggiato.²⁸ Eppure, anche in questo caso il messaggio che questo meccanismo suggerisce è alquanto contraddittorio: se da un lato, il donare giocattoli ai bambini intende rafforzare il loro legame emotivo-affettivo con gli adulti, dall’altro lato, i giovani proprietari sono immediatamente invitati a utilizzare il regalo giocando da soli o con loro coetanei.²⁹

Nel suo studio, Clarke osserva anche che il rapporto tra bambini e cultura materiale è determinato da un atto di collezionismo. Dall’inizio del ventesimo secolo, i bambini sono incoraggiati come norma sociale a collezionare oggetti materiali di diverso valore e connotazione; un atteggiamento che sposa le dinamiche della cultura consumistica, testimoniando la volontà dei bambini di ricreare le espressioni socioculturali degli adulti.³⁰ In tal proposito non può passare inosservato l’evidente rapporto tra cultura materiale e letteratura per l’infanzia, testimoniato da numerosi casi in cui alcuni giocattoli famosi diventano i protagonisti di opere narrative, ma anche da quei casi in cui i protagonisti di alcuni testi diventano tanto celebri tra i lettori da essere riproposti in una serie di gadget e merchandising. Un esempio celebre è il pupazzo di Peter Rabbit, ispirato all’omonimo racconto di Beatrix Potter.³¹

Proprio all’interno di queste riflessioni si inserisce lo studio di Lewis Roberts riguardo alla serie di film d’animazione *Toy Story*. Nel saggio “It’s a dangerous world out there for a toy?: Identity Crisis and Commodity Culture in the *Toy Story* Movies” (2017), Roberts osserva come il fulcro narrativo dei tre film da cui la serie è composta si basi sulla dicotomica natura

²⁸ Alison J. Clarke, “Coming of Age in Suburbia: Gifting the Consumer Child,” in Marta Gutman, e Ning de Coninck-Smith, eds., *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008, pp. 253-268; p. 262.

²⁹ Jane Eva Baxter, “Socialization and the Material Culture of Childhood,” cit., p. 42.

³⁰ Alison J. Clarke, “Coming of Age in Suburbia: Gifting the Consumer Child,” cit., p. 263.

³¹ W. Nikola-Lisa, “The Cult of Peter Rabbit: A Barthesian Analysis,” *The Lion and the Unicorn* 15.2, December 1991, pp. 61-66.

dei protagonisti: si tratta di giocattoli antropomorfizzati, intrappolati al tempo stesso nelle dinamiche affettive del loro proprietario umano e in quelle della cultura materiale. Sebbene le scelte stilistiche cerchino di addolcire la situazione tramite l'idea che i giocattoli antropomorfizzati siano accuditi e amati in un'ambientazione di nostalgica innocenza infantile, tutti e tre i film incentrano la narrazione su questa evidente opposizione. Ne consegue che il legame affettivo tra il bambino e i suoi giocattoli sarà sempre marcato dalle dinamiche di possesso, abbandono e violenza.³²

Roberts osserva che la natura stessa dei giocattoli protagonisti condiziona il loro stato emotivo ed esercita un profondo impatto sulle dinamiche dei film dal punto di vista narrativo: “Indeed, all toys in the *Toy Story* movies are simultaneously inanimate objects and animate subjects, mass-produced things that also possess individual consciousness. Their existential crises are located within this slippage between the toy object and the character.”³³

Nel primo film della serie, per esempio, Buzz Lightyear – un giocattolo che riproduce un astronauta – è costretto a riconoscere che la sua precedente esperienza come “ranger spaziale” esiste solo come parte della narrativa commerciale che accompagna il suo personaggio nel mercato. *Toy Story 2* approfondisce ulteriormente il tema e si confronta direttamente con le leggi del mercato posizionando i due giocattoli protagonisti ai poli opposti del sistema commerciale. Da un lato, Buzz Lightyear accetta la sua natura di oggetto prodotto in massa, incontrando centinaia di suoi “sosia” sugli scaffali di un negozio di giocattoli; dall'altro, Woody il giocattolo-cowboy viene rapito e venduto a un museo a causa del suo *status* di oggetto raro e collezionabile.³⁴ Il terzo film della serie, infine, si concentra sull'idea del possesso degli oggetti, descrivendo l'iniziale incertezza nella vita dei giocattoli dopo che il loro proprietario, ormai cresciuto, ha scelto di separarsi da loro.

Sulla scorta delle riflessioni degli storici della cultura materiale Miriam Forman-Brunell e Ardyce Masters, Jane Eva Baxter approfondisce lo studio del rapporto tra bambini, adulti e giocattoli attraverso un'analisi ravvicinata delle bambole, sia come giocattoli, sia come personaggi nella letteratura per l'infanzia. Le bambole erano e sono un pratico modo per educare le bambine attraverso attività ludiche di tipo tranquillo e rilassante.

³² Lewis Roberts, “‘It’s a dangerous world out there for a toy’: Identity Crisis and Commodity Culture in the *Toy Story* Movies,” *Children’s Literature Association Quarterly* 42.4, winter 2017, pp. 417-437; p. 419.

³³ *Ibidem*, pp. 418-419.

³⁴ *Ibidem*, p. 421.

Young girls could learn to sew dolls and make clothing for them, thus learning skills useful in their future careers as homemakers. Girls could learn social graces, practice proper etiquette, and embrace a sense of proper fashion by hosting tea parties and other events through imaginative doll play. Dolls also could be used as the young girl's own baby through which she could prepare for her future role as mother and caregiver.³⁵

Le intenzioni didattiche che contraddistinguono il gioco con le bambole sono ulteriormente rinforzate in letteratura. Alla fine del diciannovesimo secolo diventa molto diffuso nell'ambito della narrativa per l'infanzia un genere letterario particolarmente affine: le storie di bambole. In questi testi, le bambole ricoprono un ruolo di rilievo nella narrazione, come personaggi principali o come fedeli compagne delle bambine protagoniste. In questo modo, le giovani lettrici possono vedere praticamente illustrate tutte le attività educative in cui si possono cimentare nella realtà quando giocano con le loro bambole.³⁶ Tale argomento viene sviluppato in modo approfondito nel capitolo 1.5 del presente lavoro.

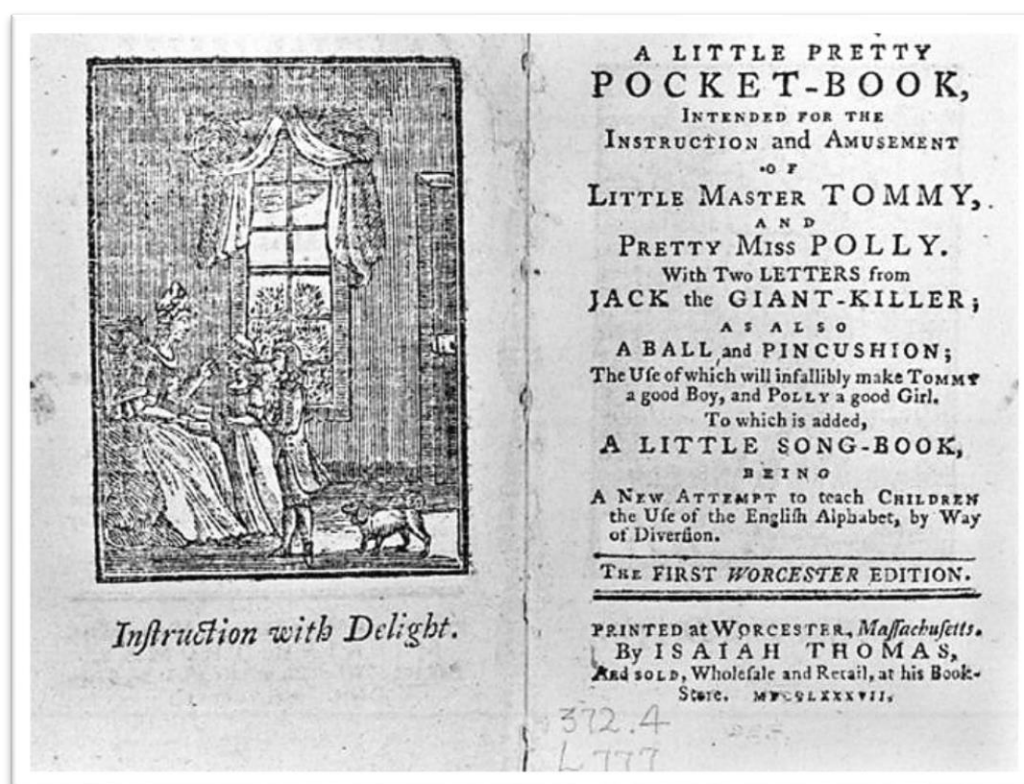


Figura 3:
Frontespizio dal manuale di John Newbery, *A Little Pretty Pocket-Book* (1744)

³⁵ Jane Eva Baxter, "Socialization and the Material Culture of Childhood," cit., p. 43.

³⁶ *Idem.*

È importante, infine, osservare che il legame tra bambini e cultura materiale è un elemento essenziale sin dalle origini della letteratura per l'infanzia. Nel suo saggio "Toys Are Good for Us: Why We Should Embrace the Historical Integration of Children's Literature, Material Culture, and Play" (2013), Robin Bernstein osserva che secondo gli storici il primo testo britannico rivolto esplicitamente al pubblico infantile è *A Little Pretty Pocket-Book, intended for the Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly with Two Letters from Jack the Giant Killer* (1744) di John Newbery (1713-1767). Il libro raccoglie una serie di filastrocche, una per ogni lettera dell'alfabeto: è un tipico testo per bambini, così come potrebbe concepirlo l'editoria specifica contemporanea. L'aspetto di maggior interesse dell'opera e parte del suo valore innovativo, però, consiste nel suo intrinseco legame con la cultura materiale. La maggior parte dei componimenti in esso contenuti fanno riferimento al tema del gioco e ai giocattoli, come aquiloni e palloni. Inoltre, emblematicamente, il libro veniva venduto insieme ad alcuni giocattoli, specificatamente affini all'età e al genere dei lettori a cui si rivolgeva: una palla per i bambini, un puntaspilli per le bambine. Si trattava di giocattoli semplici e utili non solo nella loro funzione immediata e quotidiana, ma anche ai fini didattici a cui la letteratura per l'infanzia è intrinsecamente connessa.³⁷ Ciò veniva segnalato sin dal frontespizio: l'immagine suggeriva sin dall'inizio che l'intenzione dell'opera era quella di "Instruction with Delight".

Così come il sottotitolo, una lettera contenuta nell'opera, inoltre, sottolinea l'importante legame tra *A Little Pretty Pocket-Book* e i giocattoli ad esso incorporati, offrendo spunti sul valore pedagogico e didattico di quest'unione inconsueta. Il puntaspilli, per esempio, è esteticamente diviso in due parti – una rossa e una nera –, e accompagnato da dieci spilli; la sua funzione è quella di segnalare il carattere della bambina a cui appartiene. Chi si occupa dell'educazione della piccola proprietaria, infatti, dovrà aver premura di riconoscere ogni buona azione della bambina appuntando uno spillo nella zona rossa, e ogni cattivo comportamento appuntando uno spillo nella zona nera. Una rapida conta finale permetterà, quindi, di verificare se la bambina meriti un premio o una punizione per la sua condotta. È importante, inoltre, ricordare che, sebbene all'epoca il puntaspilli fosse comunemente utilizzato come un giocattolo per le bambine, la sua funzione pratica più immediata rimaneva legata all'ambito sartoriale. In questo modo, oltre al divertente gioco

³⁷ Robin Bernstein, "Toys Are Good for Us: Why We Should Embrace the Historical Integration of Children's Literature, Material Culture, and Play," *Children's Literature Association Quarterly* 38.4, winter 2013, pp. 458-463; pp. 458-459.

degli spilli suggerito all'inizio dell'opera, il semplice possesso di tale oggetto incentivava le bambine alle attività domestiche e, quindi, al retto comportamento morale che questo tipo di operosità intendeva suggerire. Il puntaspilli in regalo offriva, quindi, una doppia funzione didattica.³⁸

In "The Matter of Moral Education: Locke, Newbery, and the Didactic Book–Toy Hybrid" (2011), Heather Klemann osserva:

Through the nonlinguistic presence of things in his texts, Newbery redefines the process of reading as an experiential act with an object. And he does so, significantly, in a work that targets an audience learning how to read. Thus Newbery marries Lockean pedagogy and epistemology in his publications, bringing more of the wide world tangibly into the purview of the child he is preparing for integration into that world.

Newbery's book–toy hybrids open up a new way of exploring objects in eighteenth-century British literature. [...]

While the appended object enticed children, who – as Locke acknowledges – were more drawn to play than to reading, the moral lessons these toys promoted appealed to the aspirations of middle-class parents as well.³⁹

A Little Pretty Pocket-Book nel suo inconsueto formato ibrido tra libro e giocattolo non solo offre una rappresentazione tangibile di quelle virtù secondo le cui regole i genitori vorrebbero educare i loro bambini, ma, attraverso il giocattolo allegato, suggerisce che l'educazione morale tanto ambita può essere facilmente raggiunta già all'interno delle mura domestiche attraverso il gioco e le letture divertenti. Il libro diventa un utile strumento fisico per la formazione etica del bambino.⁴⁰

³⁸ Heather Klemann, "The Matter of Moral Education: Locke, Newbery, and the Didactic Book–Toy Hybrid," *Eighteenth-Century Studies* 44.2, winter 2011, pp. 223-244; pp. 230-232.

³⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 225-226.

1.3

I giocattoli e la memoria culturale

Nell'introduzione a *Children and Cultural Memory in Texts of Childhood* (2014), Heather Snell e Lorna Hutchinson scrivono: "Memories are lost, reshaped, even challenged. Notwithstanding their susceptibility to change, shared memories contribute to identity formation and a sense of belonging; correlatively, they can help to provide the glue with which to hold a people together."⁴¹ Questa essenziale definizione della teoria di memoria culturale deve in realtà scontrarsi immediatamente con un grave limite rappresentato dal complesso rapporto che lega memoria culturale e infanzia.

Come parte della comunità, anche i bambini sono coinvolti nelle dinamiche delle memorie culturali. Eppure, dato che l'infanzia è una fase della crescita attraverso cui sono passati tutti gli adulti, pur senza garantire veridicità e comprovate competenze, questi ultimi si sentono in diritto di parlare facendo le veci dei bambini.⁴² In conseguenza di questa ambiguità, sono solo rari e recenti i casi in cui ai bambini è offerta la possibilità di agire in modo attivo nel determinare il loro ruolo nella memoria culturale a cui appartengono.

Questo svantaggio è in buona parte dovuto alla concezione contemporanea e occidentale di infanzia, che associa i bambini a valori astratti e transitori, quali l'innocenza e la spensieratezza. La connotazione positiva di questi concetti non è sufficiente per esimerli da un grave limite: essi sono penalizzanti perché creano l'erronea percezione che i bambini siano incapaci di autodeterminarsi e di prendere sagge decisioni senza l'aiuto degli adulti.

In *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* (1960; English translation: 1962), Philippe Ariés sottolinea come il modo di concepire l'infanzia e di relazionarsi ai bambini cambi secondo convenzioni socioculturali, coordinate sia al contesto storico e geografico, sia alla memoria culturale di una comunità. Ariés sceglie di concentrarsi in modo particolare sull'età medievale e, osservando illustrazioni, capi d'abbigliamento e testimonianze dell'epoca, arriva alla conclusione che la concezione di infanzia fosse allora completamente

⁴¹ Heather Snell, Lorna Hutchinson, *Children and Cultural Memory in Texts of Childhood*, New York, NY, Routledge, 2014, p. 1.

⁴² B. W. Sheperd, "Making Children's Histories," in *Making Histories in Museums*, G. Kavanagh, ed., Leicester, Leicester University Press, 1996, pp. 257-269; p. 262.

differente da quella moderna. Ariès sostiene anzi che l'infanzia nel medioevo non esistesse affatto.

In medieval society the idea of childhood did not exist; this is not to suggest that children were neglected, forsaken or despised. The idea of childhood is not to be confused with affection for children: it corresponds to an awareness of the particular nature of childhood, that particular nature which distinguishes the child from the adult, even the young adult. In medieval society this awareness was lacking.⁴³

Diversamente da quanto accade oggi, durante il medioevo gli adulti consideravano i bambini non come creature indifese, ma piuttosto come dei loro pari in miniatura; di conseguenza, nessuno agiva perché i bambini, anche molto piccoli di età, fossero protetti dalle fatiche lavorative o dagli argomenti sessuali, come accade invece oggi, non solo per convenzioni socioculturali, ma anche tramite tutele stabilite dalla legge. I paesi in cui queste tutele risultano incomplete o lacunose sono generalmente considerati “non completamente civilizzati” e invitati a adeguarsi allo *status quo* mondiale.

Questa moderna attenzione al bambino e ai suoi diritti offre una testimonianza tangibile di come nella contemporaneità la nostra concezione di infanzia sia irrimediabilmente rispetto a quella medievale. Questo profondo mutamento di consapevolezza e atteggiamento nei confronti dell'infanzia è dovuto all'influenza delle teorie sviluppate nel corso dell'Ottocento da capisaldi ed esponenti del Romanticismo; tra gli altri si possono ricordare i contributi fondamentali del filosofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e del poeta inglese William Wordsworth (1770-1850).

Jean Jacques Rousseau fu tra i primi pensatori a teorizzare che i bambini nascessero in uno stato di “naturale” e innata innocenza, la quale, col trascorrere del tempo, veniva corrotta dagli influssi negativi provenienti dalla società umana, entro cui i bambini erano costretti a vivere. In “Ignorant and Innocent: The Childs of Common Cultural Discourses” (2011), Mavis Reimer e Charlie Peters sostengono che il poeta romantico William Wordsworth abbia contribuito in modo fondamentale alla teorizzazione e alla diffusione della poetica dell’“infanzia romantica”, facendo riferimento appunto alle riflessioni già proposte da Rousseau.⁴⁴ Secondo i due critici, la poesia “Ode: Intimations of Immortality

⁴³ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, translated by Robert Baldick, New York, NY, Knopf, 1962, p. 128.

⁴⁴ Mavis Reimer, Charlie Peters, “Ignorant and Innocent: The Childs of Common Cultural Discourses,” *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 3.2, winter 2011, pp. 88-99; p. 91.

from *Recollections of Early Childhood*”, composta tra il 1802 e il 1804 e pubblicata nel 1807 in *Poems, in Two Volumes*, offre un esempio sostanziale delle riflessioni personali del poeta anglosassone in merito. Dal lungo componimento in versi si possono effettivamente trarre degli stralci di indubbio interesse:

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The Soul that rises with us, our life's Star,
 Hath had elsewhere its setting,
 And cometh from afar:
 Not in entire forgetfulness,
 And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
 From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison-house begin to close
 Upon the growing Boy,
But he beholds the light, and whence it flows,
 He sees it in his joy;
The Youth, who daily farther from the east
 Must travel, still is Nature's Priest,
 And by the vision splendid
 Is on his way attended;
At length the Man perceives it die away,
And fade into the light of common day.
[...]
Thou, whose exterior semblance doth belie
 Thy Soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
Haunted for ever by the eternal mind,—
 Mighty Prophet! Seer blest!
 On whom those truths do rest,
Which we are toiling all our lives to find;
Thou, over whom thy Immortality
Broods like the Day, a Master o'er a Slave,
A Presence which is not to be put by;
 To whom the grave
Is but lonely bed without the sense of sight
 Of day or the warm light,
A place of thought where we in waiting line;
Thou little Child, yet glorious in the might
Of heaven-born freedom on thy being's height,
Why with such earnest pains dost thou provoke
The years to bring the inevitable yoke,
Thus blindly with thy blessedness at strife?
Full soon thy Soul shall have her earthly freight,

And custom lie upon thee with a weight,
Heavy as frost, and deep almost as life!
(vv. 58-76 e 108-131).⁴⁵

In questi versi, tratti rispettivamente dalla quinta e dall'ottava strofa del componimento, Wordsworth risponde alla concezione platonica della preesistenza dei corpi, sostenendo che l'anima umana esista prima della sua forma corporea e materiale e provenga da Dio. I versi 64 e 65 ricordano, infatti, al lettore tale origine come principale punto di riferimento. Finché sono bambini, gli esseri umani riescono a mantenere il ricordo dello splendido Paradiso da cui provengono; di conseguenza, hanno maggior capacità e competenze per percepire ed apprezzare il lato divino della natura terrestre; Wordsworth sostiene, appunto, che durante l'infanzia il Paradiso ci circonda e di avvolga (v. 66). Purtroppo, la maturazione fisica e la crescita nella società umana segnano un decadimento del legame che unisce uomini e natura, via via che il ricordo del Paradiso da cui proveniamo si deteriora e svanisce irrimediabilmente. I versi 75 e 76 sono, quindi, marcati da un profondo senso di desolazione e rassegnazione, descrivendo come l'uomo senta svanire la splendente visione della Natura che lo aveva "rischiarato" durante l'infanzia e si ritrovi irrimediabilmente costretto a vivere nella dozzinale e "fosca" luce del mondo terrestre, paragonato a una "prigione".

In virtù del loro rapporto preferenziale con la natura, secondo la poetica di Wordsworth, i bambini sono degni di essere idealizzati e considerati superiori agli uomini adulti. Questa concezione è ulteriormente esplicitata e ripetuta nel componimento, quando il poeta si rivolge a un bambino di appena sei anni, descritto come una creatura piccola, ma gloriosa nella potenza (v. 294), e per questo riverita con i lusinghieri appellativi di "best Philosopher" (v. 283), "Mighty Prophet" (v. 287) e "Master o'er a Slave" (v. 287).

È evidente il modo in cui la rappresentazione idealizzata dell'infanzia promulgata da Wordsworth e da altri esponenti del Romanticismo ancora condiziona l'immaginario culturale dei bambini nella contemporaneità. Eppure, nonostante la sua vasta diffusione, essa non è in grado di descrivere adeguatamente le molteplici sfaccettature che caratterizzano i bambini nella realtà quotidiana, che sono spesso ben lontani dall'essere soltanto creature innocenti e spensierate. Da questa opposizione tra idealizzazione e realtà traggono origine numerose

⁴⁵ William Wordsworth, "Ode," in *21st-Century Oxford Authors. William Wordsworth*, Stephen Gill, ed., New York, NY, Oxford University Press, 2010, pp. 281-286. Il testo è tradotto da Angelo Righetti in *Poesie*, Milano, Mursia, 1997, pp. 134-147.

questioni riguardo alla letteratura per l'infanzia, ma anche riguardo ai *childhood studies* messi in relazione con altri tipi di studi, compreso l'ambito della memoria culturale.

In *Museum Memories. History, Technology, Art* (1999), Didier Maleuvre suggerisce ai lettori che “Museums can be powerful identity-defining machines. The museum is an identificatory powerhouse, a builder of community, a political resource whereby national identities are constructed.”⁴⁶ Dalla loro creazione nel diciannovesimo secolo, i musei sono sempre stati “potenti macchine” per la definizione dell'identità collettiva di una comunità; non a caso, la loro creazione è legata alla nascita del nazionalismo, quindi a un periodo di identificazione forzata dei singoli individui nelle caratteristiche civiche standard di una nazione. Considerato, quindi, l'importante ruolo di testimonianza offerto dai musei nell'ambito della memoria culturale, le molteplici caratterizzazioni dei giocattoli e dei musei stessi in cui sono esposti diventano una prova evidente dell'ambivalente descrizione dei bambini tra idealizzazione e realtà.

In “Playlore as Cultural Heritage: Traditions and Change in Australian Children's Play” (2013), Davey, Darian-Smith e Pascoe ricordano che “Playlore can be understood as a form of cultural heritage in both its tangible and intangible manifestations.”⁴⁷ Essendo creati dagli adulti appositamente per i bambini, i giocattoli forgiavano la loro percezione sociale e di genere, indirizzandoli verso le medesime convenzioni sociali e di genere a cui da adulti dovranno rispondere. Per esempio, bambole e cucinini sono messi in commercio per stimolare le future attività domestiche e materne delle bambine, mentre i bambini, soprattutto nei periodi bellici, subiscono un'implicita “militarizzazione” attraverso giochi che incoraggino il loro patriottismo e machismo.⁴⁸

Importante, però, è ricordare che se da una parte è vero che i bambini “subiscono” questo tipo di indottrinamento da parte degli adulti attraverso i giocattoli, dall'altra parte è anche vero che i bambini rispondono in modo attivo alle convenzioni culturali a cui sono sottoposti, producendo giochi propri o riadattando quelli che sono loro forniti dagli adulti. Darian-Smith e Pascoe in “Children, Childhood and Cultural Heritage: Mapping the Field” (2013) sostengono, infatti, che “Children have also created their own

⁴⁶ Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1999, p. 107.

⁴⁷ Gwenda Beed Davey, Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, “Playlore as Cultural Heritage: Traditions and Change in Australian Children's Play,” in *Children, Childhood and Cultural Heritage*, Kate Darian-Smith, e Carla Pascoe, eds., New York, NY, Routledge, 2013, pp. 40-54; pp. 40-41.

⁴⁸ Rosie Kennedy, “How Merrily the Battle Rages?: Props for Make-Believe in the Edwardian Nursery,” in *Children's Literature and Culture of the First World War*, Lissa Paul, Rosemary Ross Johnston, e Emma Short, eds., New York, NY, Routledge, 2016, pp. 226-238; pp. 227-233.

meanings through idiosyncratic use or manufacture of objects, which may contradict adult intentions.”⁴⁹

Il celebre autore britannico Kenneth Grahame (1858-1932) offre una testimonianza di questa contrapposizione nel capitolo “A Departure” della raccolta *Dream Days* (1899). Nel racconto, il giovane narratore interno descrive come i giocattoli della famiglia siano passati di mano in mano tra i fratelli; un ricambio che testimonia la crescita dei vari bambini, pur mantenendo un’interpretazione non definitiva: i giocattoli, infatti, seppur ora abbandonati, possono essere recuperati prontamente nel momento del bisogno. La situazione cambia radicalmente quando anche il figlio più giovane è ormai ritenuto dagli adulti troppo cresciuto per continuare a dilettersi con simili giochi; i tutori decidono, dunque, che è giunto il momento di abbandonare le cose infantili per rivolgersi a divertimenti più seri, segnando così un rito di passaggio verso l’età adulta. Tale decisione non è accolta con approvazione da parte dei fratelli, che decidono come atto di ribellione di prelevare durante la notte una bambola e alcuni giocattoli animali dallo scatolone per dare loro degna sepoltura.

La scelta dei bambini di opporsi alla decisione degli adulti testimonia come i protagonisti – e i loro lettori coetanei – siano in grado di riconoscere l’importanza dei giocattoli come manifestazione della loro memoria culturale, sia dal punto di vista della collettività infantile, sia dal punto di vista più circoscritto dell’eredità familiare, sia dal punto di vista singolo di ciascun personaggio e del legame che ha stretto personalmente con il giocattolo preferito. Nel racconto, infatti, il narratore interno osserva:

Here in the moonlight the grim big box stood visible—the box in which so large a portion of our past and our personality lay entombed, cold, swathed in paper, awaiting the carrier of the morning who should speed them forth to the strange, cold, distant Children’s Hospital, where their little failings would all be misunderstood and no one would make allowances.⁵⁰

L’atto di protesta attiva messo in scena dai bambini protagonisti si scontra, però, con la situazione narrativa in cui si svolge. Un narratore adulto descrive la scena e ne media i contenuti attraverso il tono nostalgico. Come osserva Lois Rostow Kuznets in *When Toys Come Alive* (1994), “The adult participants, who include Grahame’s narrator/persona, seem

⁴⁹ Kate Darian-Smith, e Carla Pascoe, “Children, Childhood and Cultural Heritage: Mapping The Field,” cit., pp. 1-18; p. 8.

⁵⁰ Kenneth Grahame, “A Departure,” in *The Kenneth Grahame Book: The Golden Age, Dream Days, The Wind in the Willows*, London, Methuen & Co., 1950, pp. 217-228; pp. 224-225.

dominated, however, by a nostalgic, romantic longing for a past and a childhood that never existed, as implied by the title of Grahame's collection, *Dream Days*".⁵¹ Nella sua analisi del racconto, infatti, Kuznets sostiene che, alla resa dei conti, alla sepoltura dei giocattoli viene attribuita un'importanza simbolica dell'autore adulto maggiore rispetto a quella sperimentata dai giovani protagonisti. Si potrebbe, quindi, concludere che il rapporto dinamico tra bambini reali e giocattoli stia in relazione dialettica con la rappresentazione del gioco e dell'infanzia nella letteratura.

Recentemente, in virtù del crescente coinvolgimento dei bambini come protagonisti della memoria culturale, si è visto lo svilupparsi di una contrapposizione tra due differenti generi di museo in rapporto ai bambini: i musei dell'infanzia e i musei dei bambini.⁵²

I musei dell'infanzia sono istituzioni culturali che studiano, preservano e rappresentano le vite dei bambini del passato attraverso i loro oggetti, in particolare i giocattoli. La maggior parte dei musei dell'infanzia iniziarono, infatti, come musei del giocattolo, incorporando solo successivamente altri oggetti legati al mondo infantile. Ispirati dalle poetiche del Romanticismo, gli adulti tendono a considerare – e a collezionare – i giocattoli come dei feticci utili per stimolare i loro personali ricordi; ricordi che sono nostalgici appunto perché l'infanzia viene ricordata non nei suoi dettagli realistici, ma in quanto momento di vita dominato da gioia e spensieratezza. Ciò vale anche per quegli adulti che, in realtà, non hanno avuto un'infanzia particolarmente gioiosa o spensierata. Per questo motivo, molti dei musei afferenti a questa categoria mettono in mostra giocattoli provenienti da collezioni di adulti, talvolta ancora sigillati nelle loro confezioni originali, mentre la maggior parte degli oggetti realmente utilizzati e rielaborati dai bambini rimangono esclusi da queste esposizioni. Alcuni esempi di musei dell'infanzia sono: *La Fabbrica del gioco e delle arti* a Cormano, che comprende un teatro, una biblioteca e il "museo del giocattolo e del bambino"; e il *Museo della Bambola e del Giocattolo d'epoca* presso la Rocca di Angera sul lago Maggiore.

Secondo l'Association of Children's Museums, i musei dei bambini sono istituzioni che offrono esposizioni e attività atte a stimolare l'apprendimento informale: al contrario dei musei tradizionali, i musei dei bambini invitano, infatti, i loro visitatori a interagire con gli

⁵¹ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 7.

⁵² In proposito si veda di chi scrive, "I bambini e la memoria culturale: infanzia, giocattoli e musei," *La Questione Romantica*, di prossima pubblicazione.

oggetti esposti, coinvolgendoli attivamente nella produzione della loro memoria culturale. I musei dei bambini variano in stile, forma e dimensioni, ma sono tutti accomunati dall'intento di valorizzare la creatività e la diversificazione dei bambini e della loro reale esperienza infantile.

Questo tipo di musei si è sviluppato per la prima volta negli Stati Uniti, sulla scia del crescente interesse per le condizioni di vita dei bambini, testimoniato tra l'altro dal divieto del lavoro minorile, dall'implementazione della sanità infantile e dalla creazione dei parchi giochi. Il primo museo dei bambini è stato il Brooklyn Children's Museum, fondato nel 1899 a New York, NY, subito imitato da un analogo museo a Boston. Nel corso degli anni diverse organizzazioni ne hanno seguito l'esempio: entro il 1930, infatti, almeno 50 musei dei bambini erano presenti sul territorio americano, mentre questa tipologia di musei continuava a espandersi anche a livello internazionale. Anche Milano, per esempio, ospita un museo dei bambini: il *MUBA*, creato nel 2014 e attualmente allestito presso la Rotonda della Besana. Uno stralcio colto dal sito del museo ne mette in luce i punti chiave e il suo obiettivo primario:

MUBA è un'organizzazione privata no profit. [...] MUBA sviluppa e diffonde l'educazione non formale, al fine di promuovere una cultura innovativa per l'infanzia con al centro l'esperienza diretta dei bambini, secondo il metodo pedagogico dei Children's Museums. [...]

I bambini e i ragazzi possono sperimentare, conoscere e imparare attraverso il gioco e l'esperienza diretta. Giocare, fare, pensare, crescere, emozionarsi, divertirsi, toccare, annusare, ascoltare, barattare i giochi e anche festeggiare il compleanno. Tutte le attività sono sviluppate per favorire ed incoraggiare il pensiero creativo dei bambini.⁵³

Per concludere questa breve riflessione sul rapporto tra bambini, musei e memoria culturale, è importante ricordare come tale rapporto sia in costante evoluzione; a dimostrazione di questa affermazione si possono osservare due effetti di grande rilievo. Da una parte, col passare del tempo, i musei dell'infanzia non rappresentano più l'infanzia solo come un'esperienza uniformante, ma si focalizzano anche sulle differenze di classe, genere ed etnia che contribuiscono a creare molteplici e diversificate varietà di infanzia. Dall'altra parte, l'evoluzione del rapporto tra bambini e musei è dimostrata anche dal fatto che musei dell'infanzia e musei dei bambini non sono più entità separate e poste in opposizione.

⁵³ Fondazione Muba Museo dei Bambini Milano, <http://www.muba.it/it/chi-siamo> (ultimo accesso: settembre 2018).

Esistono, infatti, alcuni musei che cercano di coordinare queste tendenze antitetiche. Un esempio è offerto dal Victoria and Albert Museum of Childhood a Londra.

Il V&A Museum of Childhood è una sezione dedicata a bambini e infanzia del celebre Victoria and Albert Museum che, fondato a Londra nel 1852, è il più grande museo al mondo dedicato alle arti decorative, con una collezione permanente di oltre 4.5 milioni di oggetti.

La storia del V&A Museum of Childhood è particolare e introduce al suo duplice ruolo di museo dei bambini e museo dell'infanzia. Inaugurato nel 1872 dal Principe di Galles e interamente finanziata da fondi statali, il V&A Museum of Childhood era inizialmente noto come "Bethnal Green Museum", in onore dell'area londinese che lo ospitava. Costruito riciclando i materiali del Crystal Palace, sede della "Great Exhibition" di Londra nel 1851, il museo era all'inizio dedicato a oggetti e collezioni non specificatamente legate all'infanzia. La svolta nella funzione del museo si ebbe negli anni Venti del Novecento, quando il curatore, Arthur Sabin, decise di prendere ispirazione da una mostra sull'infanzia che aveva avuto luogo al V&A Museum qualche anno prima e di adattarne i materiali perché fossero fruibili anche da un pubblico di bambini. I dipinti, per esempio, furono esposti a un'altezza più bassa del solito perché anche un pubblico giovane potesse osservarli con attenzione e senza difficoltà. Il successo di questa prima iniziativa spinse diverse autorità a contribuire alla collezione di giocattoli del museo, compresa la regina Mary of Teck (1867-1953), consorte di re Giorgio V (1865-1936).

La Seconda guerra mondiale interruppe il successo crescente del museo, specialmente a causa dei pesanti bombardamenti subiti dall'area dell'East End londinese. La riapertura dopo la guerra segnò una rinnovata attenzione al tema dell'infanzia, testimoniata dall'arrivo di nuove ingenti donazioni di oggetti, provenienti anche da altri musei del Regno Unito. In questo modo, il V&A Museum of Childhood ha consolidato e mantenuto sino ai giorni nostri il ruolo di museo dell'infanzia, ovvero di testimonianza del modo in cui l'infanzia è considerata e rappresentata nella memoria culturale britannica.⁵⁴

Eppure, essendo un museo nazionale, che riceve materiali da ogni parte del regno, le collezioni esposte al V&A Museum of Childhood non si rifanno semplicemente ai dettami dei musei dell'infanzia. Ambiscono, infatti, a rappresentare l'infanzia non come un concetto astratto e uniformante, figlio di quella rappresentazione idealizzata proposta dagli autori

⁵⁴ Rhian Harris, "Museums and Representations of Childhood: Reflections on The Foundling Museum and the V&A Museum of Childhood," in *Children, Childhood and Cultural Heritage*, Kate Darian-Smith, e Carla Pascoe, eds., New York, NY, Routledge, 2013, pp. 222-239; pp. 222-239.

romantici, ma, al contrario, a renderne le varie sfaccettature nel modo più oggettivo possibile. La sezione “Our Lives”, per esempio, si occupa di descrivere la vita dei bambini britannici nel corso delle diverse fasi storiche e di esplorare il modo in cui ciascuna generazione definisce e reinventa la concezione di infanzia, arrivando sino alla contemporaneità. Questo è reso possibile sia grazie all’esposizione di disegni e quaderni di bambini reali, sia grazie ai numerosi inviti rivolti ai giovani visitatori di oggi, affinché contribuiscano alla collezione esprimendo il loro parere circa vari argomenti, dal tangibile e quotidiano sino a temi più astratti. Nella sezione “Our Lives” i bambini possono descrivere e osservare, segnalando com’è cambiata la vita dei loro coetanei nel corso degli anni; cosa li rendeva e li rende felici; e che cosa si mangiava e si mangia oggi a colazione.

Inoltre, dato che la maggior parte dei visitatori contemporanei sono bambini – circa il 60% delle visite annuali –, il V&A Museum of Childhood nel corso degli anni ha avvertito il bisogno di sviluppare attività che integrassero la semplice visione frontale delle collezioni esposte e che potessero coinvolgere i bambini in modo più attivo. All’inizio degli anni 2000, inoltre, sono stati introdotti anche dei rimodernamenti architettonici, visto che la struttura del museo era rimasta immutata dalla sua apertura nell’Ottocento. I nuovi spazi creati – tra gli altri il “Learning Centre” e la “Community Gallery” – sono tutti utilizzati per implementare e rendere più attiva l’esperienza dei visitatori e per attrarre un maggior numero di visite guidate scolastiche.

Infine, il V&A Museum of Childhood è strutturato in tre aree principali, che si rifanno ciascuna ai dettami dei musei dell’infanzia e dei musei dei bambini. Le “Childhood Galleries” esplorano l’evoluzione storica e sociale dell’infanzia, principalmente attraverso l’esposizione di oggetti come case di bambole, giocattoli, capi d’abbigliamento e arredi. Sono suddivise secondo cinque tematiche principali: “Babies” si occupa delle varie modalità in cui ci si occupa del bambino; “Home” descrive il significato della casa e dell’ambiente familiare; “What We Wear” si occupa dell’abbigliamento infantile; “Who Will I Be?” si occupa delle prospettive future dei bambini; e “Good Times” descrive le attività ricreative infantili.

La “Moving Toys Gallery” espone giocattoli che possono muoversi e che creano effetti ottici, proponendo delle riflessioni sul rapporto tra giocattoli, scienza, design e tecnologia. In questo modo, le due sezioni si rifanno ai musei per l’infanzia, suddividendo i giocattoli e gli altri oggetti esposti secondo rigide categorizzazioni estetiche, che associano l’idea di infanzia a un concetto astratto, frutto della memoria culturale degli adulti.

La “Creativity Gallery”, invece, si divide in quattro sezioni: “Imagine”, “Be Inspired”, “Explore” e “Make it Happen”; così facendo, ripercorre le quattro fasi del processo creativo: immaginazione, ispirazione, esplorazione e realizzazione finale. La “Creative Gallery”, quindi, espone una grande varietà di giocattoli, oggetti teatrali e didattici, e materiali atti a stimolare l’immaginazione e la creatività dei bambini. Questa sezione supporta dunque il modello di museo dei bambini, enfatizzando l’importante legame tra gioco e apprendimento e offrendo una testimonianza tangibile della memoria culturale dell’infanzia creata dai bambini.

1.4

I giocattoli e la *thing theory*

La *thing theory* è una branca della teoria critica che si occupa di studiare e analizzare le relazioni tra esseri umani e oggetti in ambito letterario e culturale. Questa analisi trae ispirazione dalle teorie del filosofo tedesco Martin Heidegger (1889-1976), celebre per i suoi studi sull’ontologia e sulla fenomenologia del mondo. In particolare, in *Essere e tempo* (1927) Heidegger analizza la distinzione tra “oggetti” e “cose” attraverso tre differenti categorie di studio: gli oggetti che ci circondano, gli atteggiamenti e i metodi degli uomini in proposito, e le relazioni tra oggetti e umani basate su un’interdipendenza reciproca.

Heidegger osserva che difficilmente gli uomini considerano gli oggetti in piena coscienza, ma si limitano a darli per scontati per la loro funzione nell’uso quotidiano. Per facilitare la comprensione di questa distinzione, Heidegger propone un pratico esempio basato su un martello. Quando un lavoratore esperto utilizza un martello, l’operazione diventa automatica: l’operaio viene completamente assorto dall’attività e il martello diventa come un prolungamento della sua mano, perdendo la sua totalità di oggetto. “The less we just stare at the thing called hammer, the more we take hold of it and use it, the more original our relationship to it becomes and the more undisguisedly it is encountered as what it is, as

a useful thing.”⁵⁵ La definizione di un oggetto non è, quindi, limitata alla sua sola descrizione fisica, ma comprende anche la sua funzione, il contesto in cui viene usato, la relazione con gli uomini e gli altri oggetti.⁵⁶

Al contrario, quando il martello si rompe o quando il lavoratore inesperto lo osserva per coglierne la funzionalità, l’attrezzo smette di essere una prostetica estensione dell’essere umano e diventa, invece, una “cosa”. La sospensione dell’uso abituale dell’oggetto è considerata come un vantaggio perché permette agli oggetti di diventare “oggettivamente presenti”. Proprio in questa occasione, infatti, l’oggetto può essere considerato al di là dei limiti imposti dal suo uso, essere colto nella sua “cosità” ed essere visto come “cosa in quanto cosa”, assumendo nuovi valori e caratteristiche.⁵⁷

La *thing theory* è particolarmente utile per lo studio del Modernismo in arte e letteratura, per l’attenzione che gli esponenti di questo movimento hanno dimostrato nei confronti del materialismo. Questa teoria critica ha riscosso successo non solo legandosi all’ambito letterario e culturale – vedi le applicazioni nel verso poetico “no ideas but in things” di William Carlos Williams (1883-1963)⁵⁸ e la teoria del “objective correlative” di T. S. Eliot (1888-1965)⁵⁹ –, ma anche in applicazioni recenti, che prevedono che la *thing theory* possa essere affiancata alle odierne dottrine estetiche che si occupano delle pratiche

⁵⁵ Martin Heidegger, *Being and Time*, translated by Joan Stambaugh, New York, NY, State University of New York Press, 2010, p. 69.

⁵⁶ Graham Harman, “Technology, objects and things in Heidegger,” *Cambridge Journal of Economics* 34.1, January 2010, pp. 17-25; pp. 18-19.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁵⁸ William Carlos Williams, “Paterson (1927),” in A. Walton Litz, Christopher MacGowan, eds, *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1, 1909-1939, New York, NY, New Directions, 1986, pp. 263-266; p. 264, vv. 5 e 22. Apparso per la prima volta nel componimento “Paterson” (1927), e riproposto nella poesia “A Sort of a Song” (1944) e nel poema epico *Paterson* (1946), il verso è considerato dai critici il manifesto poetico di Williams. Attraverso queste parole, Williams intende ricordare che il poeta deve comportarsi come un reporter che comunica le notizie del mondo ai suoi lettori, mediandone i contenuti attraverso l’utilizzo di un linguaggio essenziale e quotidiano. La poesia per Williams deve, quindi, focalizzarsi su oggetti concreti piuttosto che meri concetti astratti. Il semplice menzionare un oggetto permette, infatti, ai lettori di visualizzare una proiezione nelle loro menti dell’immagine concreta a cui l’oggetto si riferisce, nel contesto in cui viene utilizzato; al contrario, una visualizzazione di questo tipo non è possibile se vengono menzionati concetti astratti, come la “verità” o la “memoria”. Proprio per questo motivo, Williams sostiene che non ci possano essere idee se non messe in relazione a cose concrete.

⁵⁹ T. S. Eliot, “Hamlet and His Problems.” In *The Sacred Wood and Major Early Essays*. New York, NY, Dover Publications, 1998, pp. 55-59; p. 58. T. S. Eliot introduce il concetto del “correlativo oggettivo” nel saggio critico “Hamlet and His Problems” (1919). Attraverso queste parole, Eliot intende dire che il nome di un particolare insieme di oggetti è in grado di funzionare come innesco emotivo, senza il bisogno di fornire al lettore descrizioni o dettagli espliciti perché sia consapevole di questa particolare sensibilità e ne provi gli effetti. Il cosiddetto “correlativo oggettivo” permette, quindi, di creare un legame tra autore e lettore senza l’utilizzo della retorica convenzionale.

contemporanee di uso, disuso e riciclo. Inoltre, la *thing theory* si rivela utile negli studi clinici di accumulazione compulsiva.

In *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture* (2014), Raymond Malewitz sostiene che una parte fondamentale della *thing theory* consista nell'eterno potenziale di "cosità" degli oggetti, per cui il recupero diventa un'attività di grande praticità anche nell'ottica consumistica da cui è dominata la società contemporanea.

This ecological relationship introduces us to a new kind of rugged consumerism, in which the process of thing-making is not marked by the creation of new substance, but rather by the recovery of a thing-power that lies dormant within the substance itself independent of human action or thought.⁶⁰

In quest'ottica, il riciclo consiste semplicemente in una differente manifestazione del consumismo. Reti creative di elementi umani e non umani collaborano per permettere la trasformazione di singoli oggetti in cose aperte, indefinite, dotate di numerose funzionalità. Dal punto di vista formale e retorico, questa nuova attività di collaborazione avviene traendo ispirazione dalle trasformazioni che si svolgono nei cicli interni alla vita della materia. Malewitz ricorda, infatti, che così come la materia cambia le sue funzioni per adattarsi ai diversi ambienti naturali in cui viene a trovarsi, la stessa trasformazione è applicata ai beni materiali che possono e devono cambiare la loro funzionalità e la loro connotazione all'interno di queste reti di collaborazione ibride tra entità umane e non umane. In questo sistema socio-naturale, gli oggetti che non cambiano la loro funzionalità nel tempo non solo sono percepiti come innaturali, ma si rivelano anche antisociali, visto che privano le comunità di attanti umani e inumani del loro diritto di espressione e di azione nel mondo e su loro stessi.⁶¹

Di conseguenza, il concetto di riciclo interseca la definizione di "bricolage" offerta dall'antropologo culturale Claude Lévi-Strauss (1908-2009). In *Il pensiero selvaggio* (1962), lo studioso si serve del termine bricolage per descrivere uno schema caratteristico del pensiero mitologico. Distinguendolo dall'operazione di raffinata pianificazione da cui è caratterizzato il lavoro ingegneristico, Lévi-Strauss identifica il bricolage come l'abilità di utilizzare e

⁶⁰ Raymond Malewitz, *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2014, p. 80.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 80-81.

assemblare qualsiasi oggetto materiale si trovi a disposizione, privandolo quindi della sua specifica funzione preesistente, per creare qualcosa di nuovo.

Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via "finito" di arnesi e materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto col progetto del momento, né d'altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare e di arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni antecedenti.⁶²

Questa tecnica applicata sul piano materiale può essere utilizzata anche in modo astratto nella costruzione di narrazioni mitologiche, attraverso quello che Lévi-Strauss definisce "bricolage intellettuale".⁶³

Tra le recenti applicazioni della *thing theory*, lo studio dell'accumulazione compulsiva descrive un disturbo caratterizzato dal bisogno ossessivo di acquisire beni, di cui ci si rifiuta poi di liberarsi; un comportamento irrazionale e antisociale.⁶⁴ Anche se il passato fornisce esempi di accumulazione, soprattutto di beni materiali, la caratteristica della sindrome definita accumulazione compulsiva è quella dell'accumulazione di beni dal valore non omogeneo e non necessariamente venale; per cui beni monetari e sfarzi sono accatastati al fianco di spazzatura e merce inutilizzabile, disposti in modo disordinato e disorganizzato.⁶⁵

Com'è evidente, l'accezione contemporanea di accumulazione compulsiva può essere messa in stretta relazione con i dettami della *thing theory*, dato che a questi oggetti viene attribuito dall'accumulatore seriale un valore sentimentale che esula da quello economico. In più casi, inoltre, gli accumulatori seriali ammettono di comportarsi in questo modo per sopperire a un intangibile vuoto emotivo, come la perdita di un caro affetto o un basso livello

⁶² Claude Lévi-Strauss, "La scienza del concreto," in *Il pensiero selvaggio* [1962], traduzione di Paolo Caruso, Milano, il Saggiatore, 2004, pp. 13-47; p. 30.

⁶³ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁶⁴ Susan Lepselter, "The Disorder of Things: Hoarding Narratives in Popular Media," *Anthropological Quarterly* 84.4, fall 2011, pp. 919-947; p. 943.

⁶⁵ Scott Herring, "Collyer Curiosa: A Brief History of Hoarding," *Criticism* 53.2, spring 2011, pp. 159-188; p. 160.

di autostima; questa mancanza viene riempita dall'accumulazione di beni materiali, i quali sono, quindi, caricati di valori emozionali soggettivi.⁶⁶

Nel suo saggio “Material Deviance: Theorizing Queer Objecthood” (2011), Scott Herring osserva che in questo caso si può parlare anche di “destabilizzazione dell’oggetto”: nei casi di accumulazione seriale, infatti, le cose sono completamente private del loro significato sociale e funzionale, testimoniando quindi un’inversione rispetto alla materia oggetto dei *material culture studies*. “This anti-identitarian take on material cultures [...] asks for stuff to become more and more culturally dizzying rather than more and more culturally secure. Rather than witness the materiality of the world enhance and confirm social relations, we instead watch it unhinge them.”⁶⁷

Rifiuti e oggetti dismessi hanno spesso suscitato l’attenzione di autori e critici. Un contributo in merito è offerto anche dal teorico della letteratura Francesco Orlando (1934-2010), allievo dello scrittore Giuseppe Tomasi da Lampedusa (1896-1957). Nel 1993 Orlando pubblica *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, Reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Si tratta di uno studio, frutto di una ricerca trentennale, in cui il critico analizza la presenza degli oggetti non funzionali nella letteratura occidentale. È una tematica apparentemente marginale – basti osservare le parole chiave da cui è composto il sottotitolo dell’opera –, che gli ha, però, permesso di elaborare una visione nuova della letteratura che è stata accolta positivamente dalla critica. Secondo Orlando, gli “oggetti desueti” in letteratura sono più preminenti e diffusi e svolgono un ruolo di maggiore rilievo rispetto agli oggetti funzionali, soprattutto nelle opere prodotte e pubblicate a partire dalle rivoluzioni del secondo Settecento. Attraverso una minuziosa catalogazione di numerosi e vari esempi letterari, Orlando identifica la presenza di un trend letterario di “ritorno del rimosso”, ovvero un atteggiamento volto a confutare e smentire, all’interno di uno universo irreali, la configurazione della realtà contemporanea.

Potrà sembrare strano, a prima vista, che immagini di cose semplicemente fisiche siano imparentate a immaginarie trasgressioni morali o razionali. Ma per confermare la parentela basta fare l’esperienza opposta: attribuire alle cose, cioè, aggettivi carichi dell’emotività di un rifiuto umano che le investe. Non abuso, lo si vedrà, della relativa approssimazione di linguaggio con cui per ora posso qualificarle, se parlo di cose maledette, abiette, immonde, squallide, losche, orride, compassionevoli,

⁶⁶ Susan Lepselter, “The Disorder of Things: Hoarding Narratives in Popular Media,” cit., p. 930.

⁶⁷ Scott Herring, “Material Deviance: Theorizing Queer Objecthood,” *Postmodern Culture* 21.2, January 2011.

commoventi, stravaganti, ridicole. È come se il ritorno del represso, altrove immateriale, si fosse incarnato e incorporato nelle cose; [...]

Il freudiano “principio di realtà” si storicizza nella sua versione moderna e capitalistica, secondo l’espressione giustamente fortunata di Marcuse, in un “principio di prestazione”. Nel nostro imperativo funzionale non fa altro che specializzarsi, materializzarsi e rendersi esecutivo l’imperativo razionale stesso: con la stessa tendenza al rincaro incessante delle proprie pretese. Se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo spazio immaginario l’ordinamento reale.⁶⁸

In questo modo la presenza di un’accozzaglia di cose fisiche “via via designate come inutili, invecchiate, insolite, decadute, desuete, derelitte”⁶⁹ e lontane dalla loro funzione originaria si contrappone nettamente alla realtà contemporanea, dominata da una cultura di consumismo e utilitarismo funzionale.⁷⁰ L’idea è che questo atteggiamento si configuri come un’aperta protesta contro l’ordine dell’efficienza borghese, evocando, al contrario e per contrasto, altre modalità attraverso cui il rapporto fra uomini e cose possa realizzarsi.

Ispirata dalle riflessioni di Heidegger e di molti altri critici e filosofi che si sono interrogati in merito, nella contemporaneità la *thing theory* è stata oggetto di attente riflessioni da parte di Bill Brown, professore di estetica presso l’Università di Chicago. Nel 2001 ha curato un numero speciale per la rivista *Critical Inquiry* in cui venivano raccolti diversi saggi sulla *thing theory*. Da questa pubblicazione è stato poi tratto un volume, seguito da numerosi altri studi, compresa la monografia *A Sense of Things* (2003).

Rifacendosi alla distinzione tra “oggetto” e “cosa” proposto da Heidegger, Brown suggerisce nel suo saggio “Thing Theory” (2001) i principi base attraverso cui identificare la materia di studio della sua teoria critica:

As they circulate through our lives, we look *through* objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about *us*), but we only catch a glimpse of things. We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A *thing*, in contrast, can hardly function as a window. We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the window gets filthy, when their flow within the circuits

⁶⁸ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, Reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 9-10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁰ Guido Vale, *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 86-89.

of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relationship to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.⁷¹

Dopo aver sottolineato la sua definizione di cosa e “cosità”, nei suoi studi, Brown specifica anche a quali materiali letterari intende rivolgersi per approfondire lo sviluppo della sua teoria. Rientrano nei suoi interessi quei testi che indagano il motivo e il modo in cui gli uomini usano gli oggetti per trarne significati culturali e sociali, per gestire le proprie ansie e difficoltà, per sublimare le paure e plasmare le ambizioni. Si tratta, quindi, di testi in cui la descrizione di un immaginario possesso degli oggetti è arricchita da significati metafisici.⁷²

In modo emblematico e del tutto rilevante all’argomento di questo studio, uno dei primi saggi in cui Brown definisce le caratteristiche della *thing theory* mette in relazione questa teoria critica con i giocattoli e i bambini che li possiedono. In “How to Do Things with Things (A Toy Story)” (1998), Bill Brown considera il romanzo *Homebase* (1979) di Shawn Wong (1949 –). Il protagonista dell’opera, Rainsford Chan, trascorre la propria esistenza nell’ambizione di essere riconosciuto in quanto cittadino americano a dispetto delle sue origini cinesi. Durante l’infanzia, però, l’incontro con una bambola, raffigurante un’icona tipicamente americana – la marionetta Charlie McCarthy del celebre ventriloquo Edgar John Bergen (1903-1978) – sembra mettere in crisi questa sua costante aspirazione. Riconoscendo la marionetta in quanto feticcio culturale, Rainsford mette in atto una “cinesizzazione” del giocattolo: lo rinomina Freddy – che, a dispetto delle apparenze, considera un nome cinese – e fabbrica un abito tipicamente orientale con cui vestirlo. Emblematicamente ambientata negli anni Cinquanta del Novecento, incarnazione cronologica del consumismo di massa, la trasformazione del giocattolo testimonia come gli oggetti possano diventare cose produttive, rifiutando la funzionalità prestabilita con cui erano stati fabbricati.

La ricodificazione della bambola le attribuisce qualità inattese e innovative: inaspettatamente il giocattolo di Rainsford diventa l’unico Charlie McCarthy della zona che conosca fluentemente il cinese, al punto da aiutare il bambino nell’apprendimento della lingua; la marionetta riadattata diventa, quindi, uno strumento per esprimere l’identità etnica dell’individuo e per aiutare il giovane protagonista nel mediare tra due culture opposte e

⁷¹ Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry* 28.1, autumn 2001, pp. 1-22; p. 4.

⁷² Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago – IL, University of Chicago Press, 2003, p. 4.

apparentemente inconciliabili.⁷³ Il fatto che il giocattolo sia una marionetta da ventriloquo non fa altro che rinforzare le dinamiche della *thing theory* diventando una sineddoche di questa teoria critica: il pupazzo a cui di solito un altro dà la parola diventa il portavoce del suo “cosità”.⁷⁴

Nel saggio, Brown mette a fuoco un altro esempio contemporaneo per discutere l'applicazione delle sue teorie: il film d'animazione Disney Pixar *Toy Story* (1995). Nel lungometraggio, le dinamiche di uso, disuso, novità e obsolescenza sono mostrate attraverso le emozioni di alcuni giocattoli che si esprimono liberamente, testimoniando una “vita sociale” degli oggetti che ottiene maggiore rilievo nella narrazione rispetto a quella degli esseri umani. Sebbene parte della storia si incentri sulle lotte tra i giocattoli per diventare l'oggetto prediletto del loro comune proprietario, la fase di maggior tensione e spessore emotivo della narrazione è incentrata sul terrore causato dal malvagio vicino di casa: un bambino che tortura e maltratta i giocattoli. La morale che si può trarre, esplicitata attraverso le parole di Woody, è che gli oggetti vogliono e meritano di essere trattati con cura.⁷⁵

Come nel caso di *Homebase*, inoltre, anche nell'analisi di *Toy Story* Brown pone in rilievo l'etnicità dei giocattoli protagonisti per supportare gli elementi di *thing theory* che essi incarnano. I balocchi rappresentati sono caratterizzati in modo tipicamente statunitense, non solo testimoniando le mode commerciali rivolte ai bambini del periodo, ma anche incarnando alcuni simboli della cultura americana; tra gli altri, spicca Woody il cowboy. Buzz Lightyear, il giocattolo nuovo, pensa inizialmente di essere un vero astronauta, ma soccombe alla realtà e alla sua natura di oggetto quando scopre sul suo braccio la scritta “Made in Taiwan”, che contraddice le sue ambizioni umane e americane.⁷⁶

Oltre alla testimonianza materiale offerta dai giocattoli, la *thing theory* può essere messa in relazione con l'infanzia anche attraverso la rappresentazione dei bambini in letteratura. Nel saggio “The Curating Child: Runaways and Museums in Children's Fiction” (2015), Virginia Zimmerman osserva come i bambini stessi rientrano nelle dinamiche della *thing theory*, essendo talvolta descritti in stretta relazione con alcuni oggetti. Per permettere questo tipo di analisi, Zimmerman si serve di due premesse. La prima è che, come osserva Jacqueline Rose in *The Case of Peter Pan; or, The Impossibility of Children's Fiction* (1984), il bambino personaggio

⁷³ Bill Brown, “How to Do Things with Thing (A Toy Story),” *Critical Inquiry* 24.4, summer 1998, pp. 935-964; pp. 937-939.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 943.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 963-964.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 960-963.

nella letteratura per l'infanzia è a priori connotato come un oggetto, una costruzione letteraria prodotta da un autore adulto. Inoltre, Rose osserva che nella letteratura a loro rivolta i bambini tendono a sviluppare un legame particolare con le “cose” che li circondano.⁷⁷ La seconda è che, come osserva Brown in *A Sense of Things*, la *thing theory* presuppone una sorta di prosopopea in cui il passato riprende vita tramite gli oggetti inanimati che si è lasciato alle spalle.⁷⁸ Zimmerman denota che in alcuni romanzi per l'infanzia, soprattutto se ambientati in musei, esiste uno stretto rapporto tra la maturazione dei personaggi e le manifestazioni materiali della memoria culturale in cui la scena si svolge.

Prendendo in considerazione gli esempi specifici offerti in *From the Mixed-Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler* (1967) di E. L. Konigsburg e *Wonderstruck* (2011) di Brian Selznick, Zimmerman analizza un particolare binomio: gli oggetti nei musei incarnano significati culturali; nel corso della narrazione, l'enfasi descrittiva è spesso posta sugli oggetti esposti nei musei e sul modo in cui i bambini li osservano. Allo stesso modo, i giovani personaggi nei romanzi formano la loro personale sensibilità quando si auto-percepiscono come “cose” all'interno delle dinamiche socioculturali; cose con un particolare significato storico, estetico, comunitario, che permette loro di sviluppare una sorta di consapevolezza individuale e l'abilità di prendersi cura di sé, proprio come gli oggetti sono curati nei musei.⁷⁹

Traendo ispirazione dalle riflessioni di Zimmerman, nel saggio “Objects of Anxiety in Nineteenth-Century Children's Literature: E. Nesbit and Frances Hodgson Burnett” (2018) Valerie Sanders propone un esempio pratico dello stretto rapporto che lega bambini e cose nella letteratura per l'infanzia. A suo dire, questo rapporto si configura il più delle volte tramite un iniziale fase di comunione armonica tra umani e oggetti: i giovani personaggi si rivolgono alle loro “cose” in cerca di sostegno emotivo. Segue una seconda fase di disillusione, in cui gli oggetti falliscono nel rispecchiare le aspettative dei bambini e vengono per questo abbandonati.⁸⁰ A dimostrazione di questa teoria, Sanders prende in considerazione *A Little Princess* (1905), romanzo di Frances Hodgson Burnett (1849-1924) che verrà analizzato in seguito in questo studio. Alla morte del padre, Sara Crewe, protagonista del romanzo della Burnett, si rivolge in cerca di conforto alla sua bambola

⁷⁷ Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (1984), Philadelphia – PA, Pennsylvania University Press, 1992, p. 45.

⁷⁸ Bill Brown, *A Sense of Things*, cit., p. 114.

⁷⁹ Virginia Zimmerman, “The Curating Child: Runaways and Museums in Children's Fiction,” *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 42-62; pp. 45-46.

⁸⁰ Valerie Sanders, “Objects of Anxiety in Nineteenth-Century Children's Literature: E. Nesbit and Frances Hodgson Burnett,” in Helen Kingstone, Kate Lister, eds., *Paraphernalia! Victorian Objects*, London, Routledge, 2018, pp. 88-95; pp. 90-91.

Emily. La bambina è però presto frustrata dall'inerzia e dall'insensibilità del giocattolo, in cui cerca, invece, un'anima umana. Come suggeriva Charles Baudelaire (1821-1867) in "A Philosophy of Toys" (1863) questa frustrazione viene manifestata tramite atti di violenza nei confronti dei giocattoli: distruggendo l'oggetto materiale, i bambini cercano di raggiungere l'anima che esso contiene. In *A Little Princess*, appunto, Sara Crewe ha frequenti attacchi d'ira nei confronti della bambola insensibile ai suoi appelli e in un episodio arriva addirittura a schiaffeggiarla.

Nel romanzo della Burnett anche la lussuosissima *last doll* che viene regalata a Sara in occasione del suo compleanno, e che le viene immediatamente tolta alla notizia del dissesto finanziario e della morte del padre, risponde alle dinamiche della *thing theory*. Di raffinata fattura, dotata di un ricco guardaroba e numerosi accessori, la bambola testimonia le vaste possibilità economiche di cui il capitano Crewe è dotato e il conseguente prestigio sociale di cui lui e la figlia sono investiti. Rimasta povera e orfana, Sara deve restituire il fastoso giocattolo, giacché la bambina non può più rispondere ai significati metaforici incarnati dalla bambola. Narrativamente, la bambola ha anche un importante ruolo nel segnare una svolta nella vita della giovane protagonista: da ricca ereditiera a orfana nullatenente, da bambina fantasiosa a adolescente.⁸¹ Nel romanzo della Burnett, quindi, i giocattoli non sono semplici oggetti, ma si rivelano essenzialmente in quanto "cose", caricate dagli individui e dall'intera società di connotazioni che esulano e trascendono il loro significato più semplice e immediato.

1.5

It narratives: giocattoli che narrano

Le *It Narratives* sono un sottogenere letterario, particolarmente diffuso a partire dal diciottesimo secolo, che pone al centro della narrazione un essere non umano: un animale,

⁸¹ *Ibidem*, pp. 91-93.

un oggetto inanimato e, fino all'abolizione della schiavitù, persino uno schiavo, visto che tutte queste tipologie rientravano nella categoria del pronome personale neutro inglese "It".

Prima di definire nello specifico in che modo le *it narratives* si caratterizzano e di approfondirne il rapporto con la letteratura per l'infanzia, occorre ricordare due premesse fondamentali. La prima è che, come appena sottolineato, le *it narratives* afferiscono a un sottogenere letterario. Non rappresentano, infatti, un genere uniforme, con caratteristiche standard e ben determinate. Si tratta, piuttosto, di una categoria narrativa che può essere applicata a diversi generi, traendo rimandi e peculiarità dallo specifico ambito a cui si accosta. All'interno di una stessa opera *it narrative* si possono trovare rimandi a testi medico-scientifici e anatomici, cronache scandalistiche, e favole di stampo esopico. Un ruolo principale è, però, offerto alle caratteristiche letterarie proprie di romanzi picareschi, satira politica e romanzi sentimentali: le *it narratives* raccontano, infatti, avventure e vicissitudini di oggetti e animali, da una parte mettendo in luce le criticità dimostrate dalla società umana, dall'altra analizzando le dinamiche che regolano i rapporti tra uomini ed esseri inanimati.⁸²

La seconda premessa importante per lo studio delle *it narratives* riguarda il loro nome. Questo sottogenere letterario è talvolta definito anche con i termini *novels of circulation* e *speaking object novels*; queste due definizioni sono, però, meno soddisfacenti nel delimitare i tratti essenziali delle *it narratives* e per questo sono spesso scartate dai critici. Nel suo saggio "It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre" (2007), Liz Bellamy approfondisce le differenze sostanziali tra ciascuna definizione. I *novels of circulation* identificano il continuo passaggio di mano in mano dell'*it narrator* come elemento distintivo del sottogenere. Questa definizione, però, esclude tutte le opere in cui i narratori inumani non sono in continuo movimento: alternano lunghi periodi di quiete a stati di moto, oppure rimangono statici e si limitano ad osservare e descrivere ciò che capita a portata di occhio e orecchio, come nel caso di statue, edifici o piante – si vedano *Memoirs of the Shakespear's Head in Covent Garden* (anonimo, 1755), la banca di Londra in *The Life And Adventures Of The Old Lady Of Threadneedle Street* (William Reid, 1832), *The Adventures of a Sugar-Plantation* (Henry Harcourt, 1836) e *The Adventures of a Cotton-Tree* (Henry Harcourt, 1836).⁸³

⁸² Lynn Festa, "The People Things Make," in *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 112-115; pp. 112-113.

⁸³ Liz Bellamy, "It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre," in *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It Narratives in Eighteenth-Century England*, Mark Blackwell, ed., Cranbury, Rosemont Publishing, 2007, pp. 117-145; pp. 118-119.

Le *speaking object narratives*, o più semplicemente *object narratives*, identificano l'introduzione di un oggetto narrante come punto focale per la definizione del loro sottogenere. Il più delle volte si tratta di un oggetto derivante dalle innovazioni manifatturiere dell'epoca piuttosto che di un oggetto legato al regno naturale; esso basa il proprio racconto su una visione satirica del mondo umano che ha avuto modo di osservare nella sua esperienza diretta nell'ambito commerciale. Di solito, l'*it narrator* di questo tipo racconta le proprie avventure a un essere umano, che svolge il ruolo di scrivano, oppure ispira la mano dell'autore attraverso telecinesi o processi sovrannaturali.⁸⁴ Ne consegue che le esperienze descritte nelle *speaking object narratives* sono narrate in modo indiretto, spesso anticipate da una serie di storie introduttive per spiegare come il manoscritto sia capitato tra le mani del revisore umano; in questo modo, si frappone un'ampia distanza tra il narratore non umano e il suo pubblico di lettori.⁸⁵ Il problema principale con questo tipo di definizione è che si limita ad analizzare le avventure di oggetti inanimati, escludendo a priori la possibilità di un *it narrator* vivente e capace di agire, come gli animali. Liz Bellamy si schiera, però, contro questa netta distinzione e ricorda, ad esempio, che *The Life and Perambulations of a Mouse* (1785) di Dorothy Kilner utilizza come *it narrator* un animale vivo e reattivo, pur mantenendo inalterate le altre tecniche narrative utilizzate dalle *object narratives* precedenti e contemporanee.⁸⁶ In conclusione, la terminologia più appropriata per definire questo sottogenere è quella di *it narratives*.

Come già stabilito dal nome, la premessa essenziale su cui si basano le *it narratives* è basata sull'attenzione nei confronti della non umanità e della extra-umanità. Questo interesse viene declinato nelle diverse opere a seconda delle scelte e delle esigenze narrative dei vari autori. Gli esseri non umani nelle *it narratives* possono, infatti, svolgere la funzione di protagonista o narratore interno, essendo quindi dotati di soggettività, o possono svolgere semplicemente la funzione di perno attorno a cui la narrazione si svolge.

Un'altra possibile declinazione delle *it narratives* riguarda le capacità di osservazione dei narratori non umani. Alcuni *it narrators* possono narrare esclusivamente quello che vedono e sentono, narrazioni che sono, quindi, limitate all'esperienza diretta dei loro sensi; proprio per questo motivo, quando sono rinchiusi in scatole o luoghi bui, questi narratori si lamentano della situazione, poiché non possono conoscere ciò che si sta svolgendo nella

⁸⁴ Christopher Flint, "Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction", *PMLA*, 113.1, March 1998, pp. 212-226; p. 214.

⁸⁵ Liz Bellamy, "It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre," cit., pp. 117-118.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 118-119.

narrazione mentre i loro sensi sono limitati. L'utilizzo di narratori non convenzionali nelle loro non umanità può, però, rappresentare anche un'occasione unica per superare l'ordinarietà delle esperienze umane: alcuni oggetti e animali parlanti sono allora dotati di superpoteri di osservazione che permettono loro di conoscere i sentimenti e i pensieri di chiunque, anche se non apertamente espressi. È questo il caso del romanzo *Chrysal: or, The Adventures of a Guinea* (1760; 1764) di Charles Johnstone, in cui Chrysal, la moneta d'oro protagonista, passando di mano in mano, incontra e sperimenta diverse realtà sociali, dalla nobiltà alle classi più povere in tutt'Europa, e, grazie al semplice gesto di tenerla in mano, è messa al corrente di tutti i segreti di chiunque la tocchi. Nel suo saggio "Feeling Things: The Novel Objectives of Sentimental Objects" (2013), Crystal Lake osserva che dotare gli *it narrators* dei cinque sensi tipicamente umani rispecchia la crisi epistemologica in atto nelle discussioni filosofiche dell'epoca, un periodo in cui grandi studiosi come Robert Boyle (1627-1691), Robert Hooke (1635-1703), Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704) cercavano di comprendere la complicata relazione tra oggetti e la mente umana. Il tatto, per esempio, è considerato una componente fondamentale per la conoscenza empirica del mondo.⁸⁷

Così come per i diversi gradi di sensibilità e coscienza, anche la mobilità degli *it narrators* è basata esclusivamente sulle scelte narrative degli autori e non è vincolata a dettami letterari. I vari oggetti non umani, infatti, possono essere passati di mano in mano nel corso della narrazione, attraverso diversi espedienti: a seconda dei casi, possono essere venduti, barattati, gettati nella spazzatura, ritrovati, o rubati. In questo modo gli *it narrators* rimangono passivi, mentre i personaggi umani li muovono attraverso diverse ambientazioni, avendo modo di osservare differenti ambienti sociali e le discrepanze tra di essi. In altre opere letterarie, invece, gli *it narrators* rimangono pressoché statici mentre i personaggi umani si muovono accanto a loro, offrendo spunti di riflessione e discussione.⁸⁸

Il successo letterario riscosso e la diffusione delle *it narratives* offrono una testimonianza della mutata situazione sociale durante l'Ottocento, e rispecchiano l'attenzione del periodo per le dinamiche economiche e il progresso tecnologico. I beni materiali sostituiscono l'uomo e le sue necessità come focus nelle discussioni socioeconomiche. Nel

⁸⁷ Crystal B. Lake, "Feeling Things: The Novel Objectives of Sentimental Objects," *The Eighteenth Century* 54.2, summer 2013, pp. 183-193; pp. 185-186.

⁸⁸ Mark Blackwell, "General Introduction," in *British It Narratives, 1750-1830. 1: General Introduction*, Mark Blackwell, ed., London, Pickering & Chatto, 2012, pp. vii-xxviii; p. vii.

saggio “It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre” (2007), Liz Bellamy ricorda come questa sostituzione sia adeguatamente testimoniata in ambito letterario.

In canonical novels of the eighteenth and nineteenth centuries, narrative resolution is occasionally achieved by the death of the protagonist, but is usually a consequence of the marriage of the central characters. Society is presented as a series of discrete individuals seeking to combine with one another to form marital units. The substitution of the object for the individual, and of the economic for the affective mechanism, means that such narrative closure is not possible or necessary. Society is conceived as one long succession of commercial relationships or mini-narratives which only end when the object passes into other hands, when the character leaves the shop, or when the spirit passes into another creature. [...] In circulation novels the narrative is almost entirely comprised of an accumulation of interpolated accounts. So while canonical texts are primarily structured around a plot that culminates in the establishment of permanent bonds between individuals, the relationships within circulation and object novels are inherently transitory as well as often economically motivated. They are narratives of irresolution.⁸⁹

Il marcato passaggio dalla centralità umana a quella non umana in tali narrazioni permette di esplorare il sistema sociale dell'epoca attraverso varie posizioni ideologiche e con una visione satirica. Le *it narratives* offrono, infatti, una valida descrizione, pur contrassegnata da rassegnazione, di come il commercio sia divenuto ormai una delle caratteristiche principali della società in cui sono scritte e rappresentate. Se ne denota anche un innovativo modo di descrivere e caratterizzare la collettività umana, ora rappresentata non più come una comunità coesa, ma come un insieme di singoli individui messi in contatto esclusivamente dallo scambio di beni materiali.⁹⁰ Il risultato di questo contrasto tra *it narrators* e uomini non è totalmente negativo: se da una parte gli oggetti sembrano capaci di creare tra loro un maggiore senso di collettività e unità di quanto non siano in grado di fare gli uomini, dall'altra parte è importante osservare che l'argomento principale di cui si occupano non riguarda le dinamiche interne alla loro comunità, ma si focalizza sempre principalmente sulla società umana. L'opposizione tra uomini e *it narrators* è, inoltre, connotata come uno scontro “alla pari”: mentre le *it narratives* trasformano gli oggetti in osservatori umanizzati, i testi riducono gli esseri umani a beni da scambiare sul mercato del “gossip”.

⁸⁹ Liz Bellamy, “It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre,” cit., p. 123.

⁹⁰ Lynn Festa, “The People Things Make,” cit., p. 114.

Gli *it narrators* sono in molti modi simili alle loro controparti umane, e vincolati agli stessi dettami culturali, sociali, e persino biologici. La frenesia commerciale del periodo permette che un numero sempre maggiore di beni sia prodotto, perché possa soddisfare la domanda di consumatori in costante crescita. Questa semplice premessa fa sì che gli oggetti siano vincolati ai dettami della moda, al collezionismo e all'antiquariato, essendo, quindi, condizionati come gli uomini ai cicli temporali di crescita e decadimento, alle storie personali che riguardano sia i manufatti, sia i legittimi o mancati proprietari, arrivando addirittura a sottostare a caratteristiche intrinsecamente umane, come la vita e la morte. La morte degli oggetti si manifesta, infatti, nel loro dis-uso o nella loro distruzione.

In proposito, Lynn Festa ricorda i drammi esistenziali denunciati dalla banconota protagonista in *The Adventures of a Bank-note* (1770) di Thomas Bridges: “We become aware of the banknote’s fragility when it is most imperiled; the bill lives in terror of being ripped, burned, buried alive (in a miser’s hoard), used as toilet paper, even, at one point, eaten by the irate mistress of a nobleman.”⁹¹ I nuovi cicli di produzione industriale sono basati su ritmi serrati per fornire ai consumatori beni sempre all'avanguardia tecnologica, ma a scapito della loro durabilità: gli oggetti non sono più prodotti per rimanere funzionali in eterno. Questa condanna alla caducità e alla morte, per fortuna, non coinvolge tutti gli oggetti indistintamente ed esistono alcuni espedienti per la loro conservazione. Alcuni oggetti possono sopravvivere grazie a uno stato di perpetua trasformazione, tramite il riciclo; altri possono addirittura ambire all'immortalità, per lo più raggiungibile tramite l'essere curati, esposti e osservati con reverenza in un museo.⁹²

Il processo di “umanizzazione” degli esseri non umani, intrinsecamente presente nelle *it narratives*, comporta una serie di vantaggi letterari, dovuti al costante confronto tra le necessità narrative degli oggetti e degli animali, e le caratteristiche innate offerte alle loro controparti umane. Nella sua “General Introduction” (2012) alle *British It Narratives*, Mark Blackwell approfondisce queste dinamiche letterarie. Da una parte, l'esistenza di *it narrators* estende drammaticamente il numero di identità che possono essere dotate di coscienza, visione interiore ed espressioni ontologiche, qualità in precedenza attribuite esclusivamente agli uomini. Dall'altra parte, gli *it narrators* si configurano come osservatori distaccati e disinteressati rispetto alle questioni e alle vicende umane che hanno modo di esaminare,

⁹¹ Lynn Festa, “Thinking Through Things,” in *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 125-132; pp. 128-129.

⁹² Mark Blackwell, “Introduction: the Lumber Room of Literature” in *British It Narratives, 1750-1830. Toys, Trifles and Portable Furniture*, vol. 4, Mark Blackwell, ed., London, Pickering & Chatto, 2012, pp. ix-xix; pp. xii-xiv.

giudicare e narrare. In questo modo, l'utilizzo di un narratore non umano offre un'alternativa rispetto all'effetto di presunta oggettività che in letteratura era raggiunto esclusivamente dalla prosa epistolare.

Ciò che è descritto nelle *it narratives* deve necessariamente essere vero, e non filtrato dalla soggettività dei racconti umani, perché i narratori, estranei appunto alle controversie umane, non hanno motivo di mentire.⁹³ Il loro peculiare *status* di narratori extra-umani, inoltre, conferisce loro una particolare capacità di affrontare liberamente qualunque controversia, senza rischiare di essere puniti: Lynn Festa ricorda, infatti, con una certa ironia che gli *it narrators* non possono essere processati per calunnia.⁹⁴ Questa presunta oggettività di cui è dotato l'oggetto narrante deriva, quindi, dalla sua prossimità con gli esseri umani, e al tempo stesso dalla distanza che l'oggetto pone tra sé e le "vittime" della sua osservazione, spesso criticate perché ritenute indegne del suo interesse: l'*it narrator* abita nel mondo umano, ma ne disprezza le dinamiche.⁹⁵

L'atteggiamento di denuncia satirica nei confronti dei vizi dell'umanità è talvolta tanto esplicito e privo di filtri che gli *it narrators* provano imbarazzo per le dissolutezze che si trovano a descrivere e temono addirittura che le loro dichiarazioni narrative possano portare scompiglio all'interno della comunità umana. In *The Golden Spy* di Gildon, la moneta protagonista dichiara di aver modificato il proprio racconto per paura che la denuncia della depravazione umana "should destroy all Confidence betwixt Man and Man, and so put an End to human Society."⁹⁶ In "The Crying of Lost Things" (2004), Jonathan Lamb propone un'interessante riflessione suggerita dalla sensibilità dimostrata dagli *it narrators* nei confronti della collettività umana. La premura che la moneta di Gildon e altri *it narrators* documentano nei loro racconti evidenza una disparità di atteggiamento tra i narratori non umani e i personaggi umani: gli uomini, che si presume dovrebbero incarnare quelle qualità che definiscono il senso di umanità, come bontà, comprensione e fratellanza, sono descritti come esseri viziosi e incapaci di creare tra loro un senso di comunità. Al contrario, i narratori non umani sono tanto sensibili e solidali da preoccuparsi per le sorti degli uomini, dimostrando così di essere loro le vere personificazioni delle proprietà umane.⁹⁷

⁹³ Mark Blackwell, "General Introduction," cit., p. xiii.

⁹⁴ Lynn Festa, "The People Things Make," cit., p. 112.

⁹⁵ Christopher Flint, "Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction", cit., pp. 215-216.

⁹⁶ Charles Gildon, *The Golden Spy*, London, J Woodward, 1709, p. 116, .

⁹⁷ Jonathan Lamb, "The Crying of Lost Things", *ELH* 71.4, winter 2004, pp. 949-967; pp. 958-959.

A questo punto, può essere interessante approfondire brevemente le caratteristiche di *The Golden Spy* (1709) di Charles Gildon (1665-1724). L'opera è il primo esempio riconosciuto di *it narrative* in ambito anglosassone. Nel romanzo, una moneta d'oro parlante si confronta con altre valute estere circa i segreti che hanno avuto modo di scoprire mentre circolavano per la società umana. Il metallo da cui è formata la moneta testimonia l'enorme debito del romanzo nei confronti de *L'asino d'oro* (II secolo d.C.) di Lucio Apuleio, di cui Gildon aveva curato in precedenza una traduzione. Eppure, rispetto all'umile asino protagonista del romanzo latino, Gildon sceglie di moltiplicare il numero di "spie" da inserire nella sua opera e di scegliere oggetti il cui rapido e costante scambio all'interno della società umana avrebbe permesso di osservare e testimoniare il maggior numero possibile di esperienze, di ambienti sociali e di contesti nazionali.⁹⁸

Una rivoluzione nell'uso delle *it narratives* avviene nel diciannovesimo secolo. Mentre la letteratura per gli adulti comincia a essere saturata di esperienze raccontate da *it narrators*, la letteratura per l'infanzia ottiene le legittimazioni della critica e diventa una categoria letteraria con caratteristiche definite. Proprio con la *children's literature* si denotano delle utili affinità con il peculiare *status* delle *it narratives*. Molti critici letterari stabiliscono, infatti, che l'utilizzo di beni materiali e animali come narratori e protagonisti delle storie per bambini offra una valida fonte di svago e intrattenimento che affianchi il fine didattico da cui questi testi erano caratterizzati. Nel suo saggio "The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives" (2007), Lynn Festa analizza questa transizione.

If the talking coaches, chatty pens, and long-winded waistcoats of the eighteenth century primarily solicit adult readers with their scandalous histories of human misconduct, nineteenth-century tales told by things turn from the quasi-public domain of the eighteenth-century novel of circulation to address themselves to the private world of children, creating a pedagogical wonderland in which animated objects and speaking animals delight and instruct humans. The peg top and pincushion, the German toy and the three-guinea watch of these later tales tender a kinder, gentler version of the world, one that fosters a child's communion with his or her beloved possession.⁹⁹

⁹⁸ Mark Blackwell, "General Introduction," cit., p. xi.

⁹⁹ Lynn Festa, "The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives," in *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It Narratives in Eighteenth-Century England*, Mark Blackwell, ed., Cranbury, Rosemont Publishing, 2007, pp. 309-327; p. 309.

La variazione nell'età del pubblico dei lettori comporta delle consistenti differenze in ambito stilistico e contenutistico. L'atteggiamento di denuncia satirica che era prima un punto focale delle *it narratives*, per esempio, perde consistenza, perché inappropriato rispetto ai fini educativi su cui la letteratura per l'infanzia si basa. In *The Adventures of a Pincushion* (1780), uno dei primi esempi di *it narrative* applicata alla *children's literature*, l'autrice, Mary Ann Kilner, spiegava in dettaglio il motivo di questa scelta stilistica: ridicolizzare chi è più autorevole rischia di compromettere la comprensione del senso del rispetto nelle giovani menti; deridere i propri eguali non è negli interessi della buona natura umana; e trattare chi è inferiore con scherno si scontra con i valori dell'umanità.¹⁰⁰ Il mutato atteggiamento nel corso del XIX secolo non implica, però, che le *it narratives* rivolte al pubblico infantile non descrivano più le cattive azioni e i mali del mondo: semplicemente, il ridicolo e lo sdegno vengono sostituiti da un ricatto emotivo. Il cattivo comportamento dei personaggi nell'opera è descritto con toni di dolore: l'oggetto o l'animale parlante soffre perché il suo padrone non lo tratta con le dovute cure o non si comporta bene, e, come punizione per questa cattiva condotta, minaccia di distruggere il legame di amicizia da cui sono legati.

In realtà, deve apparire sorprendente che i teorici dell'epoca abbiano permesso alle *it narratives* di infiltrarsi nell'ambito della letteratura per l'infanzia. Quest'area letteraria, infatti, seppur di recente teorizzazione e legittimazione, prevedeva secondo la maggior parte dei critici di riferimento un rigido rifiuto degli elementi fantastici, ritenuti una fonte di distrazione rispetto ai fini didattico-educativi che costituivano una priorità nella letteratura rivolta ai giovani. Inoltre, l'attribuzione del dono della parola a oggetti e animali poteva erodere le differenze gerarchiche del mondo naturale, mettendo in dubbio la supremazia umana sull'intero creato e suggerendo dei pericolosi interrogativi nelle fragili menti dei bambini. Un pratico esempio di queste perplessità è offerto da Maria Edgeworth (1768-1849) nella Prefazione al *The Parents' Assistant* (1796). Nell'introduzione alla raccolta di racconti – una tra le prime rivolte a un pubblico infantile –, l'autrice sottolinea con un certo orgoglio come il testo sia privo di elementi che possano “viziare” i bambini, ma si limiti a descrivere la realtà contemporanea, con i suoi problemi quotidiani, offrendo, quindi, spunti di riflessione e pratiche soluzioni, atte a favorire la maturazione di giovani protagonisti e lettori.¹⁰¹

¹⁰⁰ Mary Ann Kilner, *The Adventures of a Pincushion*, London, John Marshall, 1780, pp. 209-210.

¹⁰¹ Francesca Orestano, “Dal dibattito pedagogico alle ‘wee-wee stories’: Maria Edgeworth, scrittrice per l'infanzia,” in Francesca Orestano, Carlo Pagetti, eds., *Le guide del mattino. Alle origini della children's literature*, Milano, CUEM, 2004, pp. 53-92; pp. 74-75.

Eppure, nonostante questo iniziale rifiuto, numerosi critici e educatori razionalisti si trovano, infine, a convenire sui molti meriti e vantaggi offerti dalle *it narratives* nell'ambito della letteratura per l'infanzia. Nonostante non siano prettamente realistiche, a cominciare dalla presenza di personaggi non umani a cui sono concessi un punto di vista e capacità narrative, le *it narratives* si differenziano dalle altre proposte letterarie fantastiche, che esageravano negli elementi immaginifici e sovranaturali, e venivano perciò accostate ai diseducativi principi del folklore e della superstizione popolare.¹⁰² Al contrario, accettata con la dovuta cautela la presenza di un narratore non umano, le *it narratives* offrono molteplici spunti di didattica pratica per i bambini. Tra gli altri, John Locke (1632-1674) nel suo trattato *Some Thoughts Concerning Education* (1693) spiegava i vantaggi tangibili garantiti ai bambini dalla lettura di racconti in cui oggetti e animali svolgono il ruolo di narratori.

116. *Cruelty*. One thing I have frequently observed in children, that when they have got possession of any poor creature, they are apt to use it ill: they often torment, and treat very roughly, young birds, butterflies, and such other poor animals which fall into their hands, and that with a seeming kind of pleasure. This, I think, should be watched in them, and if they incline to any such cruelty, they should be taught the contrary usage. For the custom of tormenting and killing of beasts, will be degrees, harden their minds even towards men; and they who delight in the suffering and destruction of inferior creatures, will not be apt to be very compassionate or benign to those of their own kind.¹⁰³

Mary Wollstonecraft (1759-1797), madre della celebre scrittrice Mary Wollstonecraft Godwin Shelley (1797-1851), è ricordata in ambito pedagogico per il suo innovativo contributo con il manuale *Thoughts on the Education of Daughters: with reflections on female conduct, in the more important duties of life* (1787); nel testo, Wollstonecraft suggerisce una serie di nuovi approcci e metodi pedagogici in merito all'istruzione di donne e bambini, introducendo riflessioni considerate all'avanguardia e quasi profemministe. È interessante osservare come in un testo di tale spessore trovi spazio anche un breve commento sull'utilità delle *it narratives* in ambito didattico; Wollstonecraft scrive, infatti, "Animals are the first objects which catch [children's] attention; and I think little stories about them would not only amuse but instruct at the same time, and have the best effect in forming the temper and cultivating the good disposition of the heart."¹⁰⁴

¹⁰² Lynn Festa, "The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives," cit., p. 316.

¹⁰³ John Locke, *Some Thoughts Concerning Education* [1693], London, J. and R. Tonson, 1729, pp. 170-171.

¹⁰⁴ Mary Wollstonecraft, *Thoughts on the Education of Daughters*, London, J. Johnson, 1787, p. 16.

Al fianco di queste due autorità, vale la pena ricordare l'importante contributo di altri pedagoghi in merito all'avvenuta introduzione delle *it narratives* nell'ambito della letteratura per l'infanzia; teorici che non si sono limitati a descrivere i meriti di questa innovazione, ma che hanno anche scelto di applicarla nelle loro produzioni letterarie. John Aikin (1747-1822) e sua sorella Anna Barbauld (1743-1825), per esempio, sono gli acclamati autori di *Evenings at Home, or The Juvenile Budget Opened* (1792-1796): una raccolta di sei volumi di storie rivolte a un pubblico infantile, che i critici considerano tra i primi e più rappresentativi esempi di *children's literature*. Uno degli obiettivi primari della raccolta consiste nell'insegnare le scienze naturali ai bambini, offrendo nozioni rigorose in modo dilettevole e atto a stimolare la curiosità e l'attenzione del giovane pubblico; gli animali sono di conseguenza una presenza costante e offrono spesso un punto di vista interno alla narrazione. La morale che ne consegue è un'anticipazione di quelle teorie eco-critiche e ambientaliste che mirano a garantire i diritti del regno animale; in modo molto innovativo, tra le altre lezioni che i piccoli lettori possono trarre dalla raccolta di Aikin e Barbauld, le storie narrate ricordano che gli animali sono esseri sensibili e che non sono al mondo esclusivamente per i bisogni, o peggio i capricci, degli uomini.¹⁰⁵

Un altro utile esempio è offerto da *Fabulous Histories: Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals* (1786) di Sarah Trimmer (1741-1810), anche indicato come *A History of the Robins*. Attraverso la cura degli animali, i bambini sono educati alle loro responsabilità nell'ordine sociale esistente. L'opera rappresenta la storia di due famiglie – una umana, l'altra di pettirossi – che imparano a convivere. Diversamente dalle teorie proto-animaliste di Aikin e Barbauld, la salvaguardia degli animali in questo testo è osservata esplicitamente in funzione dell'armonia nella comunità umana, per dare vita a una "benevolenza universale". Il testo pone l'attenzione su una rigida gerarchia sociale: gli adulti dominano sui bambini in termini di autorità, esattamente come gli uomini si ergono sul regno animale. Anche la benevolenza dimostrata nei confronti della famiglia di pettirossi non è scevra di limiti e criticità: ai bambini nel racconto – così come ai coetanei lettori – è immediatamente ricordato che il loro principale dovere di carità deve essere dimostrato nei confronti delle persone più povere e che, per esempio, non devono donare agli animali cibo adatto all'alimentazione umana. A dimostrazione pratica di questa lezione fondamentale è narrato nel testo un aneddoto di cattiva condotta: una donna è talmente assorta e devota ai

¹⁰⁵ Mary Ellen Bellanca, "Science, Animal Sympathy and Anna Barbauld's 'The Mouse's Petition,'" *Eighteenth-Century Studies* 37.1, fall 2003, pp. 47-67; p. 55.

suoi animali domestici da trascurare i propri figli, maltrattare i servi e permettere che una famiglia povera muoia di fame, mentre i suoi animali sono nutriti con carni di pollo e coniglio.¹⁰⁶

È importante notare, però, che nonostante questa generale approvazione nei confronti dell'introduzione di *it narrators* nell'ambito della letteratura per l'infanzia, il loro uso è sempre specificatamente didattico e mai fine a sé stesso. Inoltre, nei testi in cui oggetti e animali sono dotati di qualità umane, come l'uso della parola, l'autore si prodiga sempre affinché i suoi giovani lettori comprendano che si tratta di una finzione narrativa e non si illudano che questa sia una condizione naturale nella realtà. Per esempio, nella prime pagine di *The Adventure of a Pincushion* (1780) di Mary Ann Kilner, l'autrice si rivolge direttamente al suo pubblico in proposito:

Perhaps you never thought that such things as are inanimate could be sensible of any thing which happens, as they can neither hear, see, nor understand; and as I would not willingly mislead your judgment, I would previous to your reading this work, inform you, that it is to be understood as an imaginary tale; in the same manner as when you are at play, you sometimes call yourselves gentlemen and ladies, though you know you are only little boys and girls. So, when you read of birds and beasts speaking and thinking, you know it is not so in reality, any more than your amusements, which you frequently call making believe.¹⁰⁷

Accertate le premesse per cui l'introduzione delle *it narratives* nella letteratura rivolta ai bambini sia possibile, è utile anche osservare le innovazioni stilistiche e contenutistiche che il cambio nell'età del pubblico comporta. La prima grande differenza dimostrata da questo sottogenere letterario nel passare dall'indirizzarsi dal lettore adulto a quello infantile consiste nella scomparsa della satira, sostituita dal ricatto emotivo. Eppure, nonostante la minaccia di oggetti e animali di rompere il legame affettivo con i loro giovani possessori qualora non si comportino rettamente, in realtà possiamo notare come nella maggior parte dei casi questa sia una intimidazione "vuota". Come ricorda Lynn Festa nel suo approfondimento "The Commodity's Soliloquy" (2006), la maggior paura di un *it narrator* consiste nell'essere privo di proprietari: il centro della narrazione di un oggetto si basa sul resoconto della sua

¹⁰⁶ Sarah Trimmer, *Fabulous Histories: Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals*, London, T. Longman, G. G. J. and J. Robinson, and J. Johnson, 1786, pp. 115-130.

¹⁰⁷ Mary Ann Kilner, *The Adventures of a Pincushion*, cit., p. 13.

esperienza con gli umani.¹⁰⁸ Privato del contatto con la comunità degli uomini, il narratore non umano è nullo: non ha più una funzione sociale né narrativa. Gli oggetti e gli animali narranti, infatti, acquisiscono alcune caratteristiche tipicamente umane, come la capacità osservativa e narrativa, proprio tramite la loro relazione e il continuo interscambio all'interno della società umana. Perso questo contatto, gli *it narrators* tornano a essere creature inanimate e prive di razionalità e sensibilità.¹⁰⁹

Proprio per questo rapporto di dipendenza dei narratori inanimati rispetto alla comunità umana, la superiorità degli uomini sul regno animale e degli oggetti non è mai messa in discussione nelle *it narratives*. Anche quando gli oggetti e gli animali si ritrovano malauguratamente nelle mani di proprietari crudeli e che li maltrattano, i narratori non umani non si ribellano mai, ma si limitano a soffrire in silenzio e a sperare che la situazione migliori. Il ricatto emotivo da cui le *it narratives* sono caratterizzate nella letteratura dell'infanzia si concretizza allora nel desiderio di oggetti e animali di appartenere a bambini buoni, che li custodiscano con cura e li apprezzino per il loro valore affettivo piuttosto che per quello materiale ed economico.¹¹⁰

Rivolgendosi a un pubblico infantile, le *it narratives* rivelano, inoltre, un rafforzamento del legame tra *it narrators* e personaggi e lettori umani. Animali e oggetti narranti, infatti, dipendono dalla comunità umana, esattamente come i bambini devono sottostare alle regole imposte dagli adulti. In “The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives” (2007), Lynn Festa sottolinea che laddove gli *it narrators* nella letteratura per adulti del diciottesimo secolo minacciavano di denunciare i vizi dei loro proprietari, “the mouse, the pin, the doll, and the kitten represent the vulnerability of child-reader before the depredations of a cruel adult world. Children, like animals and objects, are often helpless bystanders and powerless victims.”¹¹¹ Nonostante questa possibile analogia, però, la comunione nello stato di vulnerabilità e debolezza di *it narrators* e bambini non è utilizzata dalle *it narratives* per invitare i giovani lettori ad accettare con rassegnazione la loro condizione di vittime e inferiori nella comunità umana. Al contrario, le *it narratives* sottolineano come, seppur impotenti nel mondo degli adulti, i bambini abbiano comunque delle responsabilità e forme di autorità nei confronti del regno animale e degli oggetti. I giovani lettori sono allora

¹⁰⁸ Lynn Festa, “The Commodity’s Soliloquy,” in *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 115-125; pp. 119-120.

¹⁰⁹ Jonathan Lamb, “Objects of Agency”, *Huntington Library Quarterly* 70.4, December 2007, pp. 679-684; pp. 680-682.

¹¹⁰ Lynn Festa, “The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-Century Object Narratives,” cit., pp. 319-324.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 320.

invitati a non identificarsi con gli *it narrators* sofferenti e maltrattati, ma piuttosto con i loro proprietari, affinché si comportino rettamente. Le *it narratives* educano i bambini riguardo ai diritti, ai privilegi e gli obblighi che l'essere proprietario di un oggetto o un animale implica. In questo contesto, ovviamente un ruolo di rilievo è affidato ai giocattoli che, in virtù dello stretto legame che li unisce ai bambini, possono offrire insegnamenti morali colpendo la sensibilità emotiva dei giovani lettori.

Si può, quindi, notare una differenza sostanziale tra le “*it narrazioni*” rivolte agli adulti nel diciottesimo secolo e quelle indirizzate ai bambini nel diciannovesimo secolo: diversamente dalle satire che le precedevano, nella letteratura per l'infanzia le *it narratives* non propongono ai lettori di identificarsi con oggetti e animali, ma piuttosto di considerare la possibilità che questi ultimi provino emozioni e osservino la realtà come se fossero anch'essi parte della comunità umana. Proprio perché gli *it narrators* hanno sentimenti e capacità intellettive, il modo in cui sono trattati dagli uomini diventa incredibilmente rilevante.¹¹²

Nonostante molti dei testi che vengono analizzati in questa tesi di dottorato siano riconducibili alle caratteristiche delle *it narratives* nell'ambito della letteratura per l'infanzia per il ruolo centrale che i giocattoli svolgono nella trama – personaggi e/o narratori inumani –, *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard Henry Horne è il romanzo che dimostra maggiori affinità con questo sottogenere letterario. Vale, quindi, la pena di anticiparne qualche stralcio per offrire una pratica rappresentazione delle caratteristiche narrative finora discusse. Il romanzo, pubblicato a Londra nel 1846 sotto pseudonimo, narra le avventure sperimentate dalla bambola Maria Poppet nel corso di un anno nella Londra vittoriana.¹¹³ Già nelle pagine introduttive, i lettori vengono informati delle inusualmente umane abilità del giocattolo: nonostante non abbia controllo sul proprio corpo, la bambola non perde mai occasione per imparare dagli eventi della sua variegata esistenza ed è, inoltre, dotata di grandi capacità come narratrice.¹¹⁴

La narrazione di Maria Poppet nel romanzo permette di analizzare il rapporto tra la bambola e le sue numerose proprietarie; nel corso della storia, infatti, il giocattolo è costantemente passato di mano in mano tramite una serie di espedienti narrativi: venduta dai suoi creatori, regalata, barattata, ma anche persa e gettata via. Questo costante movimento

¹¹² *Ibidem*, pp. 321-322.

¹¹³ John Meddemmen, “Tre Bambole Inglesi e i loro Ambienti: l'Infanzia all'insegna dello Snobismo,” in *Enciclopedia, Isole Deserte, Bambole*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2010, pp. 125-192; pp. 151-152.

¹¹⁴ Whitehill Hunt Clara, “To Boys and Girls Who Like Good Stories,” in Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll*, New York, NY, MacMillan, 1922, pp. v-xiii; p. ix.

permette di osservare le grandi differenze culturali ed economiche all'interno della società vittoriana; a quest'analisi di tipo sociale si affianca, però, anche il fine pedagogico da cui le *it narratives* sono caratterizzate nella letteratura per l'infanzia. Per quanto la bambola protagonista, infatti, si affeziona a tutte le sue giovani proprietarie, il modo in cui esse la trattano ha notevoli risvolti sul piano narrativo, permettendo a Maria Poppet di riflettere sulla prodigalità o sulla mancanza di attenzioni che ciascuna bambina le rivolge.

Come da convenzione letteraria, va notato che, nonostante i maltrattamenti subiti, la bambola non si rivolta mai nei confronti delle sue proprietarie né in modo attivo (non può, infatti, muovere da sola il proprio corpo), né in modo passivo (privandole del suo affetto e comprensione). Maria Poppet si limita a lodare le proprietarie che più le dimostrano affetto, soprattutto sottolineando il grande dolore che prova nel doversi separare da loro, e a criticare aspramente le azioni di chi non la tratta con la dovuta cura.

In conclusione, si può osservare come le *it narratives* offrano un'applicazione esemplificativa della *thing theory*. In questo sottogenere letterario gli oggetti hanno una caratterizzazione antropocentrica, appunto perché il loro valore effettivo è garantito esclusivamente dal legame con l'uomo a cui appartengono e dalle leggi di mercato dettate dalla società umana. La *thing theory* e l'applicazione letteraria attraverso il sottogenere delle *it narratives* non potrebbero trovare una incarnazione di maggiore successo che nella rappresentazione dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia. L'insostituibile e indissolubile affetto che lega il bambino al suo gioco preferito, infatti, ha spinto numerosi autori di *children's literature* a personificare i giocattoli, incentrando su questi oggetti il fulcro della narrazione e, spesso, dotandoli di un'anima capace di pensieri razionali e sentimenti. Questo infantile genere di *it narrative* diventa allora un'efficace conferma della *thing theory*: sperando che i loro giochi possano davvero prendere vita come nelle fiabe, i giovani lettori vi si affeziono ulteriormente, caricando sempre più i giocattoli di un valore tipicamente ed esclusivamente umano. Viceversa, seguendo questa analisi culturale, il giocattolo diventa anche un elemento simbolico, atto a rappresentare un'infinita serie di azioni ed emozioni umane. In questo modo, per esempio, giocare con una bambola non descrive soltanto l'attività ludica in sé per una bambina, ma predetermina anche la vita materna e domestica che l'attende nella futura età adulta.

Capitolo 2

I giocattoli nella *children's literature*: l'estetica

Nell'ambito dei romanzi afferenti alla letteratura per l'infanzia, largo spazio è spesso riservato alla descrizione fisica dei giocattoli presenti nella narrazione; caratterizzazioni fisiche che si intersecano con una serie di rimandi intertestuali, *in primis* all'ambito della cultura materiale e poi alla psicopedagogia. La rappresentazione fisica del giocattolo è una componente essenziale e, a volte, persino di maggior rilevanza rispetto alla caratterizzazione di altri personaggi nella letteratura per l'infanzia. Diversamente dai personaggi umani, infatti, i giocattoli sono principalmente identificati per la loro presenza fisica e materiale. Nel capitolo "Toy" all'interno della monografia critica *Children's Literature and the Posthuman* (2015), Zoe Jaques sottolinea con fermezza "the toy is eminently material; [...] Toys, be they made of plastic or wood, are grounded in the material."¹¹⁵

I dettagli descrittivi, presenti in letteratura nelle fasi di introduzione al giocattolo, sono utili per stimolare la fantasia dei lettori e aiutare i bambini a visualizzare i tratti somatici dei personaggi di cui stanno leggendo le avventure, soprattutto in quelle opere in cui il testo non è accompagnato da immagini. Nel suo saggio "Word and Picture" (2006), Maria Nikolajeva suggerisce che le illustrazioni nei testi indirizzati a un pubblico infantile svolgano un ruolo di grande rilievo, integrandosi al testo scritto e, talvolta, arricchendolo di dettagli; al tempo stesso, l'intenzionale assenza di illustrazioni consiste in un diverso stratagemma narratologico, la *paralessi visiva*, che può essere altrettanto indicativa e significativa.¹¹⁶ La descrizione fisica dei giocattoli è, quindi, un utile strumento per raggiungere interpretazioni metaforiche, che possono, a seconda dei casi, cercare di influenzare in modo implicito il comportamento e il ragionamento del giovane lettore e ammiccare al pubblico adulto attraverso riferimenti indecifrabili attraverso la sola ingenua lettura infantile.

¹¹⁵ Zoe Jaques, "Toy," in *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, New York, NY, Routledge, 2015, pp. 209-234; p. 214.

¹¹⁶ Maria Nikolajeva, "Word and Picture," in Charles Butler, ed., *Teaching Children's Fiction*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 106-150; pp. 137-138.

La caratterizzazione fisica dei giocattoli va ovviamente integrata a un'interpretazione psicologica e attitudinale, dato che il modo di ragionare e di comportarsi di queste creature è spesso chiaramente antropomorfizzato. La maggior parte della critica ritiene che giocattoli e animali nella letteratura per l'infanzia siano una rappresentazione metaforica del bambino, dato che queste categorie sono accomunate da un senso di inferiorità rispetto alla condizione di umanità adulta. Nel saggio "Animal Studies" (2017), Zoe Jaques suggerisce che giocattoli e animali vadano, però, interpretati anche attraverso una lettura più diretta e immediata, in quanto simboli della loro stessa natura e non soltanto simulacri di umanità. Questo è possibile quando vengono colti in quella stessa funzione sociale e posizione gerarchica che sono loro attribuite nella realtà, e nella loro conseguente relazione con gli umani.¹¹⁷

In questo studio sono state individuate tre categorie principali attraverso cui analizzare l'estetica dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia. Il primo paragrafo osserva i romanzi in cui i giocattoli hanno tratti fisici antropomorfizzati, concentrandosi in particolare sulla descrizione delle bambole. Il secondo paragrafo mette a fuoco i giocattoli con una rappresentazione estetica non antropomorfizzata; nell'ambito della *children's literature* molti dei giocattoli afferenti a questa categoria hanno tratti animaleschi, anche se non sempre realistici e connessi alle creature corrispondenti in natura. Il capitolo si conclude, infine, con un terzo paragrafo, che osserva il ruolo narrativo ed extra-narrativo offerto da un particolare tipo di giocattolo: la casa delle bambole, un'abitazione umana costruita in miniatura.

2.1

Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole

Tra i giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati un ruolo di rilievo è senza dubbio da attribuire alle bambole. Nel capitolo dedicato ad esse in *When Toys Come Alive* (1994), Lois Rostow Kuznets analizza come le bambole siano capaci di suscitare reazioni differenti a

¹¹⁷ Zoe Jaques, "Animal Studies," in Clémentine Beauvais, Maria Nikolajeva, eds. *The Edinburgh Companion to Children's Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 42-54; pp. 46-47.

seconda del genere e dell'età dei giovani utenti. I bambini maschi, infatti, sono spesso colti in situazioni di gioco distruttivo, rivolgendosi a questo tipo di giocattolo con una furia irrefrenabile e irrazionale; questo approccio è spesso criticato e ritenuto il sintomo di una situazione psichica complessa, a cui occorre porre rimedio.¹¹⁸ Le bambine, al contrario, entrano in rapporto con le bambole attraverso una vasta gamma di reazioni, tutte dettagliatamente descritte in letteratura e ritenute valide e socialmente accettabili; per esempio, laddove l'ostilità dei bambini maschi è ritenuta un problema da risolvere, le reazioni violente manifestate dalle bambine non sono considerate altrettanto discutibili, come si avrà modo di osservare nel quarto capitolo di questo lavoro.¹¹⁹

Nella sua analisi, Kuznets identifica due tipologie principali attraverso cui le bambine si relazionano alle loro bambole. Le giovani proprietarie possono manifestare un approccio materno, imitando la relazione che hanno con le loro madri; al tempo stesso, le bambine possono, però, considerare le bambole come una proiezione della loro vita futura, attraverso cui osservare tutte le loro potenzialità, adeguandosi a modelli tradizionali o meno.¹²⁰

In "Doll Narratives: Themes of Loss and Sacrifice" (2003), Susan Bailes sostiene che il termine stesso inglese per riferirsi alla bambola, "doll", offre un'indicazione esplicita dell'uso di questo giocattolo. La parola "doll", infatti, compare per la prima volta nell'edizione del 1700 dell'*Oxford English Dictionary*, utilizzata come diminutivo di "Dorothy". Benché fosse un diffuso nome proprio di persona, "Dorothy" era un termine molto diffuso all'epoca per indicare una marionetta: un oggetto che, attraverso la sua immediata connotazione di divertimento triviale, si rivolgeva a un pubblico adulto, prima che agli spettatori più giovani. Attraverso la terminologia da cui trae origine e a cui fa riferimento, quindi, si può notare come la bambola fosse in origine un giocattolo il cui target commerciale erano le donne adulte, per cui funzionava come una compagna o una confidente in sostituzione a una controparte umana. L'indirizzamento verso un pubblico infantile avviene, invece, solo successivamente ed è proprio questa la fase in cui la bambola assume la funzione di ispirare istinti materni e facilitare la socializzazione domestica delle bambine.¹²¹

Nel saggio "Maternal Virgin: The Girl and her Doll in Nineteenth-Century America" (1982), Marilyn Ferris Moltz osserva come la scelta tra queste antitetiche reazioni sia spesso

¹¹⁸ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., pp. 97-100.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ Susan Bailes, "Doll Narratives: Themes of Loss and Sacrifice," in Kimberley Reynolds, ed., *Childhood Remembered*, Lichfield, Pied Piper Publishing, 2003, pp. 30-41; pp. 31-32.

influenzata anche dalla caratterizzazione fisica della specifica bambola. Alcune bambole, infatti, riproducono le caratteristiche fisiche di neonati e bambini piccoli; in questo modo si cerca di incentivare l'identificazione delle giovani proprietarie con il futuro ruolo materno: un'attività per la quale, per tradizione, devono allenarsi sin dall'infanzia. Altre bambole, invece, riproducono tratti fisici di donne adulte; lo stratagemma educativo ripropone quello delle bambole-neonato, ma viene attuato in modo diametralmente opposto. Le bambine che possiedono questo tipo di giocattolo, infatti, sono invitate a identificarsi con esso e a costruire un futuro – o almeno una proiezione del loro futuro – a partire dalle caratteristiche che le bambole-adulte suggeriscono, offrendo quindi una tangibile esemplificazione dell'affermazione di Barthes secondo cui

i giocattoli più diffusi sono essenzialmente un microcosmo adulto; sono tutti riproduzioni in formato ridotto di oggetti umani, come se agli occhi del pubblico il bambino non fosse in fondo che un uomo più piccolo, un *homunculus* a cui si debbano fornire oggetti sulla sua misura. [... Il giocattolo] *significa sempre qualcosa*, e questo qualcosa è sempre interamente socializzato, costruito dai miti o dalle tecniche della vita moderna adulta.¹²²

In entrambi i casi, l'associazione tra il gioco con le bambole e le future attitudini materne è stato oggetto di numerosi studi. Questo tipo di affinità è stato, per esempio, utilizzato per sviluppare una curiosa teoria, definita “doll faith”, secondo cui, osservando come tutte le bambine giochino con, e mostrino affetto verso le loro bambole, pur essendo afferenti a classi sociali, sistemi culturali e aree geografiche diverse, come conseguenza tutte le donne hanno intrinsecamente un istinto materno.¹²³

Nel suo saggio, Ferris Motz traccia anche una breve storia delle bambole nella cultura occidentale. Nell'immaginario contemporaneo le bambole sono intrinsecamente associate alle attività ludiche di genere femminile; eppure, questo tipo di legame è relativamente recente, essendosi sviluppato solo a partire dal diciannovesimo secolo. Nell'Europa medievale, invece, le bambole, caratterizzate da tratti fisici adulti, erano collegate a variegata

¹²² Roland Barthes, “Giocattoli,” in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 51-53; p. 51.

¹²³ G. Stanley Hall, A. Caswell Ellis, *A Study of Dolls*, Chicago, IL, E. L. Kellogg & Co, 1897.

componenti spirituali e ultraterrene: simboli di fertilità pagani, l'immagine di Gesù bambino, le pratiche stregonesche.¹²⁴

Le bambole con caratteristiche fisiche infantili compaiono soltanto a partire dalla metà del diciannovesimo secolo, quando l'ideale contemporaneo di infanzia viene ad affermarsi nella cultura occidentale. Alla *Great Exhibition* di Londra (1851) un fabbricante di giocattoli propone una collezione di bambole in cera che rappresentano tutta la gamma delle fasi di vita umane, dall'infanzia all'età adulta. Da questa innovazione prendono ispirazione numerosi altri artigiani di giocattoli, che iniziano anch'essi a produrre bambole con tratti fisici infantili.¹²⁵ Grazie allo sviluppo di piccole fabbriche affini, alla pubblicazione di pubblicità sulle principali riviste femminili e alla possibilità di spedire i giocattoli ovunque nel mondo a costi contenuti, il mercato delle bambole si espande in modo esponenziale, permettendo anche di sperimentare con materiali diversi e proporre una vasta gamma di accessori e capi di abbigliamento.

Questa nuova tendenza nel produrre bambole con caratteristiche fisiche infantili riflette le innovazioni culturali circa l'innocenza dell'infanzia, l'importanza del gioco per i bambini, ma anche un'idealizzazione della vita domestica femminile. Nella sua analisi, Ferris Motz osserva, infatti, che le bambole durante l'età vittoriana assumono un ruolo simbolico, collegato in modo specifico alla cultura domestica femminile. In un periodo storico in cui la cultura sociale promuoveva un ideale di "angelo del focolare", le bambole diventano rapidamente un'icona popolare atta a rappresentare e giustificare questo modello, indirizzandosi alle bambine, ma anche – e soprattutto – alle donne adulte.¹²⁶ Le riviste femminili dell'epoca, per esempio, erano colme di poesie, storie e illustrazioni che rappresentavano le bambine mentre giocavano con le loro bambole. Attraverso la promulgazione di questa femminilità infantile si plasmava un nuovo ideale di maternità:

The girl playing mother to her doll became in fact an adult fetish. By the late nineteenth century, a popular conception of motherhood as the religious and social duty of a mature woman assuming serious responsibilities had begun to decline. The new popular image was one of motherhood as the instinctive response of the childlike woman sheltered from the realities of life. [...] The girl playing with her doll presented the image of a pure and innocent female lovingly nurturing a clean, quiet and

¹²⁴ Marilyn Ferris Motz, "Maternal Virgin: The Girl and her Doll in Nineteenth-Century America," in Ray B. Browne, ed., *Fetishism in Popular Culture*, Bowling Green, OH, Bowling Green University Popular Press, 1982, pp. 54-68; p. 55.

¹²⁵ *Ibidem*, cit., p. 56.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 54.

always beautiful baby. Without effort the child undertook her own miniature domestic tasks. The girl and her doll turned motherhood and domesticity into a play activity, symbolically representing a woman diligent yet at leisure, practical yet genteel, sexually inexperienced yet a mother. The girl, innocent but possessing a maternal instinct, became a model for the adult woman.¹²⁷

Incarnando un ideale di femminilità priva di vizi e corruzione, e di amore materno libero dalla componente sessuale, l'immagine che associa una bambina e la sua bambola presenta in termini concreti il contraddittorio modello vittoriano di femminilità, che Ferris Motz definisce "maternal virginity." Questa immagine è trasversalmente diffusa nell'ambito della letteratura per l'infanzia ed è uno dei motivi per cui le *it narratives* con bambole protagoniste hanno riscosso tanto successo nel tempo. Per approfondire questo aspetto, si prendono ora in considerazione le descrizioni fisiche e materiali delle bambole presenti in *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard Henry Horne, *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett, *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden e *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer.

Nel romanzo *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard Henry Horne, Maria Poppet, la bambola protagonista, passa di mano in mano attraverso diverse proprietarie. Essendo una narratrice nascosta e interna alla storia, la bambola descrive nel dettaglio la sua presa di coscienza del mondo attraverso una serie di sensazioni fisiche.

The first thing I recollect of myself was a kind of a pegging, and pushing, and scraping, and twisting, and tapping down at both sides of me, above and below. These latter operations were the fitting on of my legs and arms. Then I passed into the hands of the most gentle of all the Sprat family, and felt something delightfully warm laid upon my cheeks and mouth. It was the little girl, who was painting me a pair of rosy cheeks and lips; and her face, as she bent over me, was the first object of life that my eyes distinctly saw. The face was a smiling one, and as I looked up at it I tried to smile too, but I felt some hard material over the outside of my face, which my smile did not seem able to get through, so I do not think the little girl perceived it.¹²⁸

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll* [1846], New York, NY, Macmillan Company, 1922. Ristampa Amazon.co.uk, pp. 5-6.

Fin dalla “nascita” della bambola è, quindi, esplicitato come la percezione psicologica del giocattolo sia strettamente vincolata alla caratterizzazione materiale. Prodotta in legno, Maria Poppet prende forma, coscienza e vita, attraverso una serie di attività manuali. Non si tratta, però, di un rapporto egualitario e bilanciato: l'aspetto materiale prende il sopravvento immediatamente sulle abilità interiori del giocattolo e, quando la bambola cerca di sorridere alla bambina che le sta colorando i dettagli del viso, il duro materiale di cui è composta le impedisce di compiere questa apparentemente semplice e immediata azione.

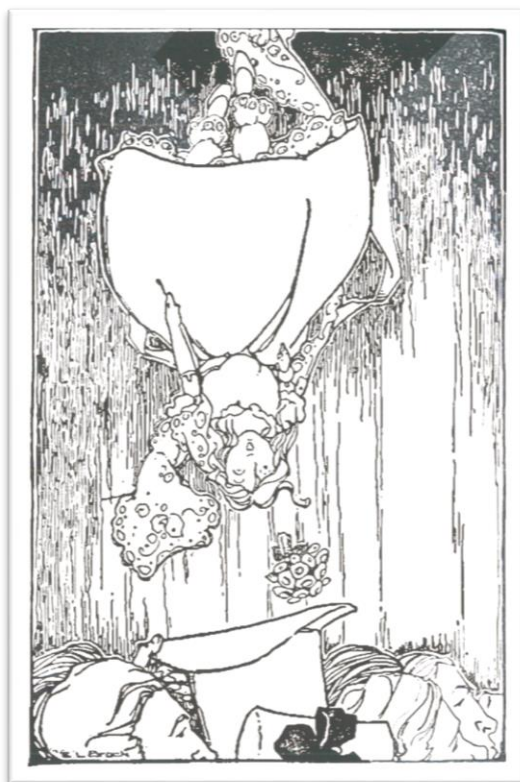


Figura 4:
Illustrazione di Emma L. Brock dal romanzo *Memoirs of a London Doll*, p. 75

La mente e l'emotività del giocattolo sono intrappolate nel suo corpo materiale. La componente fisica ed estetica della bambola ha, inoltre, un ruolo doppiamente rilevante ai fini narrativi: non solo Maria Poppet non è libera di agire indipendentemente, ma la motivazione che giustifica i continui passaggi di proprietaria che è costretta a subire è attribuita alla sua bellezza estetica e alle peculiari caratteristiche fisiche da cui è caratterizzata. Per esempio, quando il giovane Thomas Plummy cerca di barattare una torta per ottenerne in cambio la bambola da regalare alla sorella, il giocattolaio si rivela dubbioso: per quanto il

dolce sembri delizioso, Maria Poppet “is a young lady of a very superior make,”¹²⁹ creata dai migliori artigiani londinesi. Il giocattolo è, quindi, troppo al di sopra delle possibilità economiche del bambino e si rende necessario un gran numero di contrattazioni prima che l'uomo finalmente si convinca a cedere la bambola. In seguito, quando la bellezza di Maria Poppet è notata da Lady Flora, una bambina nobile e vizziata, la bambola deve immediatamente abbandonare la sua “amata mamma” per essere ceduta alla nuova, più abbiente proprietaria. Allo stesso modo, quando, in seguito a un pericoloso gioco con il fuoco del camino, la bambola risulta esteticamente rovinata, la famiglia di Lady Flora decide che non è più degna di appartenere alla loro cerchia sociale e incarica una cameriera di gettare il giocattolo fuori dalla finestra.

Le qualità estetiche di Maria Poppet risultano, quindi, parte integrante e spesso il motivo stesso per l'azione narrativa. Hanno anche una grande rilevanza nella caratterizzazione del rapporto che la bambola instaura con ciascuna delle sue numerose proprietarie. Proprio perché il giocattolo è di fattura tanto pregiata, le bambine più povere cercano di dimostrarsene all'altezza, rivelandosi particolarmente affettuose e fabbricando quando e dove possibile degli accessori da offrire alla bambola come simbolo del loro affetto. Le proprietarie più ricche e altolocate, invece, si muovono nella città di Londra alla ricerca dei migliori vestiti e ornamenti con cui decorare una bambola tanto bella. Le attenzioni che queste ultime dimostrano attraverso i beni materiali corrispondono, però, a un'inferiore premura e dimostrazione di interesse per il benessere del giocattolo, che in molti casi viene messo materialmente a rischio. Nel corso della narrazione la bambola viene, per esempio, aggredita da un pappagallo e da una scimmia mentre è in gita allo zoo, e cade dalla balconata a teatro.

Anche in *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett la caratterizzazione estetica delle due bambole presenti nel romanzo è uno degli aspetti essenziali ai fini narrativi e di interpretazione analitica dell'opera. Nata in India e costretta a trasferirsi a Londra per essere istruita come consuetudine per i “figli dell'Impero britannico”, Sara Crewe è una bambina abituata a vivere negli agi e nel lusso; nonostante il suo benessere economico, la giovane è caratterizzata da ottime qualità: è una sognatrice dotata di fervida immaginazione, matura per la sua età ed estremamente generosa.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 19.

Jane Darcy suggerisce che i romanzi di Frances Hodgson Burnett rappresentano spesso personaggi in viaggio; si tratta di un tipo di viaggio che ricorda l'esperienza personale dell'autrice, che Darcy definisce “a trasatlantic figure.”¹³⁰ In virtù della sua nascita nel Regno Unito e della educazione negli Stati Uniti, Burnett

Knows and understands the restrictions and conventions of middle-class English society but can also see them from outside, as one who has in a sense been freed from them. Her most enduring child characters are “outsiders” in respectable upper middle-class English society, either in terms of their gender, nationality, culture or class – or a combination of these.¹³¹



Figura 5:
Illustrazione di Tasha Tudor dal romanzo *A Little Princess*, p. 1

Proprio attraverso questa prospettiva deve essere interpretata l'esperienza di Sara Crewe in *A Little Princess*, in particolare la nascita in India e l'arrivo in Inghilterra della protagonista. Per ovviare al traumatico trasferimento della figlia in Inghilterra, il padre di Sara decide di regalarle una bambola, a cui è attribuito il nome di Emily, che le faccia compagnia e la aiuti a inserirsi in questo ambiente nuovo, dal punto di vista geografico e culturale. Nelle

¹³⁰ Jane Darcy, “The Edwardian Child in the Garden: Childhood in the Fiction of Frances Hodgson Burnett,” in Adrienne E. Gavin, Andrew F. Humphries, eds., *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, New York, NY, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 75-88; p. 81.

¹³¹ *Idem*.

prime pagine del romanzo, dunque, si descrivono i lunghi pellegrinaggi del capitano Crewe e sua figlia per i negozi di giocattoli di Londra, alla meticolosa ricerca di una bambola degna di tale compito. Essendo questo compito quello che normalmente sarebbe attribuito a un'amica e confidente umana, Sara insiste "I want her to look as if she wasn't a doll really."¹³² Infine la bambola è trovata; l'incontro è descritto come un ritrovarsi tra due vecchie amiche:

"Oh papa!" she cried. "There is Emily!"

A flush had risen to her face and there was an expression in her green-gray eyes as if she had just recognized someone she was intimate with and fond of. [...]

Perhaps she had known her. She had certainly a very intelligent expression in her eyes when Sara took her in her arms. She was a large doll, but not too large to carry about easily; she had naturally curling golden-brown hair, which hung like a mantle about her, and her eyes were a deep, clear, grey-blue, with soft, thick eyelashes which were real eyelashes and not mere painted lines.¹³³

La descrizione fisica della bambola pone, dunque, molta enfasi sulla sua somiglianza a una bambina vera; una caratteristica che viene ribadita diverse volte nel corso della narrazione. Al momento di congedarsi dalla figlia per fare ritorno in India, per esempio, il capitano Crewe trova conforto all'idea che Sara abbia trovato in Emily una fidata compagna: "Emily looked so like a real child that Captain Crewe felt glad she was there."¹³⁴ Eppure, a prescindere dalla somiglianza fisica tra la bambola e una bambina in carne e ossa, Emily rimane pur sempre un giocattolo, incapace di aiutare la piccola Sara nel momento del bisogno e perciò in grado di scatenare nella giovane protagonista istinti violenti.

Al fianco di Emily, un'altra bambola fa la sua comparsa in *A Little Princess*. Pur trovandosi lontano, il capitano Crewe ha incaricato l'istitutrice di organizzare una grande festa per il compleanno della figlia. Per l'occasione ha espressamente richiesto che una nuova bambola venga ordinata da Parigi, dotata di fastosi accessori. Quando il padre segnala alla bambina le sue intenzioni circa il regalo che sta per inviarle, Sara sottolinea che, sentendosi ormai cresciuta, quello sarà il suo ultimo giocattolo; per quest'affermazione e per i tragici eventi che seguono i festeggiamenti del compleanno, al giocattolo non sarà mai attribuito un nome e l'autrice vi si riferirà sempre e solo come l'"ultima bambola".

¹³² Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess* [1905], New York, NY, Harper Collins Children's Books, 1999, p. 11.

¹³³ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹³⁴ *Idem*.

L'introduzione del giocattolo avviene all'apice di una lunga serie di sontuosi festeggiamenti. Essendo ben conscia del lusso ostentato da questo regalo, Sara decide di aprirlo per ultimo: un'espedito narrativo che permette di mantenere viva l'attenzione delle giovani invitate – e delle lettrici. Quando finalmente si apre la scatola in cui la bambola è incartata, tutte le bambine presenti rimangono incantate: “When she took out the Last Doll it was so magnificent that the children uttered delighted groans of joy, and actually drew back to gaze at it in breathless rapture.”¹³⁵ Il ricco corredo di cui la bambola è dotata enfatizza ulteriormente gli entusiasmi delle giovani spettatrici, mentre ogni abito e accessorio sono tolti da un fastoso baule e messi in mostra. Il fatto che la bambola sia agghindata come per andare a teatro rinforza la sensazione metaletteraria da cui la scena è caratterizzata: il lettore ha l'impressione che se le bambine stiano assistendo a una sfilata, messa in scena dall'ultima bambola.

L'atmosfera di meraviglia e lusso suggerita dalle celebrazioni per il compleanno di Sara è bruscamente interrotta dalla notizia del dissesto finanziario e della conseguente dipartita del capitano Crewe. La bellezza estetica e materiale del giocattolo perde subito il suo significato originale; pagata in anticipo dall'istitutrice, una donna avida e crudele, l'ultima bambola diventa il simbolo materiale del mutamento dello *status* sociale ed economico di Sara. Se il giocattolo era prima considerato un lusso di cui potersi vantare, ora viene definito una “ridiculous doll, with all her nonsensical, extravagant things!”¹³⁶

L'ambivalente rapporto tra Sara e le due bambole sarà approfondito nel quarto capitolo di questo lavoro.

Infine, anche nel romanzo *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden la caratterizzazione estetica e materiale delle bambole protagoniste è uno degli argomenti approfonditi in modo più dettagliato. Nel testo, i Plantaganets, una variegata famiglia di giocattoli, vengono espropriati della loro casa in miniatura da un'odiosa bambola di porcellana, finché, nell'agrodolce finale, l'ordine non viene ristabilito. Godden approfondisce la descrizione estetica di ciascun giocattolo che appare nel testo; la composizione materiale delle bambole sembra, infatti, influenzarne in modo diretto e predefinito la caratterizzazione psicologica e caratteriale.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 109.

Introdotta nella prima pagina dell'opera, la protagonista, Tottie Plantaganet, è una piccola bambola di tipo olandese. La presentazione stringata del personaggio permette all'autrice di inserire nel testo una lunga riflessione circa il tipo di bambole a cui Tottie corrisponde, mettendo a fuoco in particolare il materiale da cui sono composte:

Dutch dolls are scarce now, but Tottie was made a long time ago when they were plentiful and sold in every shop that had toys for sale; [...] How strange that a little farthing doll should last so long. Tottie was made of wood and it was good wood. She liked to think sometimes of the tree of whose wood she was made, of its strength, and of the sap that ran through it and made it bud and put out leaves every spring and summer, that kept it standing through the winter storms and wind. "A little, a very little of that tree is in me," said Tottie. "I am a little of that tree." She liked to think of it.¹³⁷

Affidandosi alla connotazione che caratterizza il legno di cui è composta, Tottie si rivela una bambola decisa e razionale nel corso della narrazione. Come un albero che lotta contro il vento facendo leva sulle sue salde radici, il giocattolo, pur di piccole dimensioni, resiste strenuamente a ogni tipo di attacco per proteggere la famiglia di cui fa parte e il loro ambiente domestico, offrendo saggi consigli e diventando il punto di riferimento dei Plantaganets.

Inoltre, è importante sottolineare che il buonsenso e la ragionevolezza che la contraddistinguono non si rivelano soltanto nel momento del bisogno: nel romanzo Tottie apre a una serie di riflessioni su diversi ambiti della sua vita e del mondo che la circonda. Nonostante le convenzioni ludiche a cui è sottoposta, per esempio, la bambola è perfettamente conscia che, pur riferendosi ai membri dei Plantaganets con i classici appellativi familiari, essi non sono veramente i suoi genitori e fratelli. "Of course Tottie knew, just as you and I know, that Mr. And Mrs. Plantaganet were not her real father and mother, that she had no real father and mother, unless it were that felled tree of whose wood she was made."¹³⁸ Tottie riflette, inoltre, sul ruolo della bambole nell'ambito sociale in cui è inserita: osserva criticamente gli atteggiamenti degli altri giocattoli mentre si trova esposta temporaneamente in un museo di bambole e si ritiene fortunata che le due proprietarie cui appartiene siano bambine assennate, perché – sottolinea – i giochi non possono scegliere

¹³⁷ Rumer Godden, *The Dolls' House* [1947], Basingstoke, Pan Macmillan, 2015, pp. 1-2.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 2.

cosa fare e a chi appartenere, ma solo assoggettarsi alle scelte degli umani; essere di proprietà di bambine gentili e assennate è, quindi, un indubbio segno di buona sorte.

Anche il carattere degli altri membri della famiglia Plantaganets è fortemente influenzato dal materiale da cui sono prodotti. Mrs. Plantaganet, il cui vero nome è Birdie, è una bambola svampita e generosa; questa caratterizzazione è strettamente legata alla sua rappresentazione fisica.

Mrs. Plantaganet was not quite right in the head. There was something in her head that rattled; Charlotte thought it might be beads, and it was true that something made a gay sound like bright beads touching together. She was altogether gay and light, being made of cheap celluloid, but, all the same, nicely molded and joined and painted.

She came to Charlotte on a cracker at a party. Yes, Mrs. Plantaganet started life as part of a cracker, to which she was fastened by silver tinsel. She had been dressed in blue and green feathers. [...] There was still something of the cracker and feather look about Mrs. Plantaganet.¹³⁹

L'aspetto estetico e l'abbigliamento originario di cui Mrs. Plantaganet era ornata influenzano fortemente la sua configurazione psicologica e attitudinale in *The Doll's House*. Le perline che ha nella testa producono un suono gaio, le piume con cui era agghindata le conferivano un aspetto leggero e festoso; di conseguenza, il personaggio è sbadato e ingenuo, incapace di comprendere e reagire ai crudeli scherzi che l'antagonista nel romanzo metterà in atto contro di lei, di ricordare i dettagli più significativi che le vengono comunicati, e di cogliere i pericoli letali che la circondano.

Nel saggio "Doll Narratives: Themes of Loss and Sacrifice" (2003), Susan Bailes osserva come le bambole in letteratura siano spesso connotate come giocattoli delicati, vulnerabili e facilmente danneggiabili;¹⁴⁰ in *The Doll's House* questa connotazione è testimoniata da Mr. Plantaganet, il padre e supposto capo famiglia, che è descritto come una bambola fragile e delicata, dal punto di vista fisico e psicologico. Caratterizzato da un viso in porcellana, occhi castani e veri capelli, Mr. Plantaganet è introdotto nel romanzo con un aneddoto circa i suoi precedenti proprietari: dei bambini negligenti e violenti, che lo hanno brutalmente spogliato dei suoi abiti e accessori per poi abbandonarlo nel giardino, dimenticandosi di lui. Pur raccolto da due nuove amorevoli proprietarie, Mr. Plantaganet è

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁴⁰ Susan Bailes, "Doll Narratives: Themes of Loss and Sacrifice," cit., p. 34.

rimasto traumatizzato dall'esperienza precedente, di cui ricorda in particolare le umiliazioni e sofferenze fisiche.

L'autrice, rivelando, per esempio, ai suoi lettori che in origine la bambola indossava un kilt scozzese ed era dotata di una cornamusa in miniatura, osserva che essa era “dolorosamente” attaccata alla sua mano, un dolore che si manifesta esclusivamente nel momento in cui qualcuno cerca di strappargliela via. “It was they who dragged the bagpipes off and took some of the painted skin off the palm of his hand as well, and tore his clothes off, and let their puppy bite his foot until it looked half nibbled.”¹⁴¹ Anche in questo caso, dunque, la componente fisica ha il sopravvento e influenza direttamente il comportamento e la psiche del giocattolo; pur non condizionato direttamente dal materiale da cui è composto, l'atteggiamento di Mr. Plantaganet dipende dalle esperienze precedenti, che si configurano in particolare come sofferenze fisiche che hanno danneggiato l'estetica del giocattolo.



Figura 6:
Illustrazione di Tasha Tudor dal romanzo *The Doll's House*, p. 8

Gli ultimi membri della famiglia sono, infine, Apple, il fratello minore di Tottie, e Darner, il cane. Apple è un bambolotto prodotto in tessuto felpato, simile al velluto, di colore rosa-marrone. Piccolo quanto il pollice della sua giovane proprietaria, questo giocattolo è caratterizzato da un aspetto sbarazzino, in grado di suscitare l'immediato affetto di chi lo

¹⁴¹ Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 3.

osserva. Di conseguenza, Apple si comporta sempre come un monello, consapevole che ogni sua birbanteria gli verrà perdonata in virtù della reazione involontaria alla sua amorevole sembianza fisica. La colonna vertebrale di Darner il cane consiste in un ago da rammendo, che lo rende un animale diffidente e un giocattolo difficile da maneggiare.

L'ultimo giocattolo che compare in *The Doll's House* è l'antagonista Marchpane, una bellissima e crudele bambola di porcellana. Nel romanzo è suggerito come il gioco incarni la teoria del *nomen-omen*: nel descrivere il giocattolo, infatti, Tottie sottolinea "Marchpane is a heavy, sweet, sticky stuff like almond icing, very old-fashioned. [...] You very quickly have enough of it. It was a good name for her."¹⁴² La bambola è introdotta nella narrazione, mentre, dopo essere stata ritrovata in cantina, viene portata in un laboratorio per essere adeguatamente ripulita; un'attività apparentemente innocua, che ha, però, risvolti negativi sulla psiche del giocattolo a causa del materiale di cui è fabbricato.

She had been sent to the cleaners.

That was very bad for Marchpane. The cleaners took such care of her that it went to her head which, being china, was empty, which is a very dangerous kind of head to have. Mr. Plantaganet had one too, and it had been filled with his gloomy thoughts of dark toy cupboards and boys who drew mustaches, but now it was more happily filled with thoughts of the dolls' house. Marchpane's was filled with thoughts of Marchpane; and at the cleaners she thought how wonderful Marchpane was: how valuable Marchpane was: how beautifully Marchpane was made, with what small exquisite stitching.¹⁴³

L'egocentrismo e l'arroganza del personaggio sono, quindi, attribuiti direttamente alla sua conformazione fisica: una testa vuota che deve essere riempita. L'esperienza traumatica sperimentata da Mr. Plantaganet ha saturato la sua testa in porcellana di ricordi atroci, ora temporaneamente eclissati dall'ambizione dell'intera famiglia di possedere una casa propria e dai progetti che essi mettono in atto perché questo desiderio si esaudisca. Marchpane, invece, è una bella bambola, abituata a essere osservata con ammirazione. Il giocattolo, dunque, riempie la propria testa di pensieri incentrati sulla sua persona, commentando in particolare la bellezza dei suoi tratti estetici.

¹⁴² *Ibidem*, p. 17.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 25-26.

Dopo aver approfondito il ruolo centrale delle bambole nella cultura vittoriana e, in particolare, in relazione all'immaginario femminile, Ferris Motz nel suo saggio suggerisce anche alcune riflessioni circa il ruolo delle bambole con tratti fisici di donne adolescenti e adulte. La fine dell'età vittoriana segna una modifica nel mercato delle bambole. Persa la funzione simbolica di maternità idealizzata, i giocattoli con tratti fisici infantili subiscono un calo nelle vendite – sebbene la bambola in stile vittoriano rimanga sempre oggetto di marketing –, a favore di bambole rappresentanti donne adolescenti e adulte. Il nuovo ideale di femminilità che si diffonde a partire dalla metà del Novecento, infatti, identifica il modello a cui ambire non più come una madre e una casalinga perfetta, ma come una donna giovane e di successo.

Although the baby doll remained popular, by the 1950s dolls representing young women became stewardesses, majorettes, and nurses. “Groovy Girl,” “Kitty Koed,” and “Swinging Sally” reflect in their names as well as appearance a glorification of adolescence typical of the 1960s and 1970s. The model woman was now a teenager rather than a mother, an image captured by the voluptuous plastic body of the Barbie doll.¹⁴⁴

In *Children's Literature and the Posthuman* (2015), Zoe Jaques suggerisce che i giocattoli antropomorfizzati, se messi in relazione all'umano, assumano caratterizzazioni in cui gli stereotipi di genere sono portati all'estremo.¹⁴⁵ Gli esempi a cui si fa ovvio riferimento sono le bambole Action Man e Barbie, che “in their enlivened, fictional versions, [...] ‘embody’ their gender identity in a manner which highlights their artificiality through paradoxical similarity.”¹⁴⁶ Nella contemporaneità, infatti, le stereotipizzazioni di genere, promulgate attraverso i giocattoli, sono ancora una presenza costante e invasiva. Nella sua analisi in proposito, Natasha Walter osserva come la vita delle bambine sia ormai fortemente condizionata dal gioco con le bambole e dall'influenza commerciale e culturale che esso esercita, testimoniata per esempio dall'onnipresenza del colore rosa.

It often seems now that the dolls are escaping from the toy shop and taking over girls' lives. Not only are little girls expected to play with dolls, they are expected to model themselves on their favourite playthings. The glittering pink aesthetic now extends to almost every aspect of a girl's life. The all-encompassing nature of modern marketing techniques means that

¹⁴⁴ Marilyn Ferris Motz, “Maternal Virgin: The Girl and her Doll in Nineteenth-Century America,” cit., p. 67.

¹⁴⁵ Zoe Jaques, “Toy,” cit., p. 214.

¹⁴⁶ *Idem*.

it is now possible for a little girl to [...] trip off to school with Barbies and Bratz on everything from her knickers to her hair clips to her schoolbag, and come home to look at her reflection in the mirror of a Disney Princess dressing table. The brilliant marketing strategies of these brands are managing to fuse the doll and the real girl in a way that would have been unthinkable a generation ago.¹⁴⁷

L'ipersessualizzazione dei giocattoli è, però, un argomento che si presta a diverse interpretazioni critiche e che apre a variegate possibilità. La bambola Barbie, per esempio, è spesso biasimata per l'estrema caratterizzazione sessuale che si manifesta attraverso le sue curve procaci e umanamente inarrivabili e il suo abbigliamento provocante.¹⁴⁸ Queste critiche si scontrano, però, con altrettante opinioni che sollevano dei dubbi in merito.¹⁴⁹ Alcuni studiosi, per esempio, si interrogano su come sia possibile interpretare il giocattolo come ipersessualizzato, se di fatto Barbie e bambole simili sono commercializzati prive di apparato sessuale e con biancheria intima integrata, come parte fondante della costituzione fisica del gioco.¹⁵⁰ La bambola Barbie e altri giocattoli con configurazioni estetiche simili sono diventati, inoltre, simboli che sfidano le convenzioni di genere dominanti nella cultura contemporanea. In questo modo, Barbie è stata utilizzata in più occasioni come metafora di un femminismo controcorrente, estremizzando gli stereotipi che il giocattolo incarna.¹⁵¹ Una scelta anticonformista che la Mattel non sembra aver del tutto recepito, considerata la recente pubblicazione di un episodio in cui Barbie si presenta nelle vesti di ingegnere informatico,

¹⁴⁷ Natasha Walter, "Dolls," in *Living Dolls. The Return of Sexism*, London, Virago, 2011, pp. 1-15; p. 1.

¹⁴⁸ In proposito si possono osservare due editoriali pubblicati sul *The Guardian*. Aurora Sherman, Eileen Zurbriggen, "Girls can be anything when they grow up – until they start playing with Barbie," *The Guardian*, March 31, 2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/31/girls-can-be-anything-when-they-grow-up-until-they-start-playing-with-barbie> (ultimo accesso: settembre 2018). Jessica Valenti, "Barbie will not become a feminist anytime soon, don't get your hopes up," *The Guardian*, October 19, 2015, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/oct/19/barbie-will-not-become-a-feminist-anytime-soon> (ultimo accesso: settembre 2018).

¹⁴⁹ In proposito si possono osservare alcuni articoli pubblicati sul *The Guardian*. Natasha Walter, "Buy your son a Barbie for Christmas," *The Guardian*, November 24, 2003, <http://www.theguardian.com/world/2003/nov/24/gender.uk> (ultimo accesso: settembre 2018). Ellie Levenson, "Barbie can be a feminist, too," *The Guardian*, July 30, 2009, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/30/feminism-choicematriarchy-libby-brooks> (ultimo accesso: settembre 2018). Moira Redmond, Julie Binder, "Dumb blond – or diehard feminist?," *The Guardian*, December 19, 2008, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/dec/19/women> (ultimo accesso: settembre 2018).

¹⁵⁰ Jonathan Bignell, "Where is Action Man's penis? Determinations of gender and the bodies of toys," in Naomi Segal, Lib Taylor, Roger Cook, eds., *Indeterminate Bodies*, Basinstoke, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 36-47.

¹⁵¹ Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, "Introduction," in Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds., *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*, New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. ix-xviii; p. xiii.

ma, alla prima banale difficoltà, deve ricorrere all'aiuto di Ken;¹⁵² si tratta di un episodio che ha infuocato ulteriormente gli animi di chi da sempre critica il giocattolo.¹⁵³

La duplice rappresentazione della bambola Barbie è approfondita nel quarto capitolo di questo lavoro. Per concludere l'esame della caratterizzazione estetica delle bambole è necessario, però, anticipare alcune di queste riflessioni e analizzare la descrizione estetica della celebre bambola prodotta dalla Mattel nella raccolta *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession* (1997) di Sarah Strohmeier.

Il testo di Strohmeier consiste in una parodia degli stereotipi legati alla bambola Barbie ed è affiancato da fotografie che rappresentano e supportano i vari eventi narrati. Attraverso il corso dei diversi episodi, le caratteristiche estetiche, commerciali e caratteriali da cui il giocattolo è contraddistinto nel marketing pubblicitario sono inserite in contesti realistici, che fanno riferimento a diversi periodi storici e ambienti socio-geografici. Se la sezione II della raccolta "From Historical to Historical" rappresenta episodi in cui Barbie è chiamata a interpretare i ruoli di donne celebri nella storia, come l'eroina Giovanna d'Arco (1412-1431), la scienziata Marie Curie (1867-1934) e la poetessa Sylvia Plath (1932-1963) – rispettivamente "Barbie d'Arc", "Barbie Curie *New* She Glows!!" e "Barbie Plath: What a Gas!" –, la sezione I, "From Tropical to Topical", analizza i possibili mutamenti fisici che il corpo di Barbie avrebbe sperimentato se il giocattolo fosse stato capace di crescere ed evolvere come un vero corpo umano femminile. Nello specifico, vengono avanzate le ipotesi per cui Barbie sia un'adolescente obesa e disadattata, una teenager incinta, una donna alle prese con gli sbalzi ormonali causati dal ciclo mestruale e una signora in lotta contro i segni dell'invecchiamento – si tratta degli episodi "Overweight Outcast Adolescent Barbie", "Teenage Pregnant Barbie", "PMS Barbie" e "Hot Flash Barbie".

In questi quattro racconti, l'autrice gioca con la reale condizione fisica femminile, confrontandola con il corpo della bambola e gli stereotipi che esso rappresenta; con atteggiamento satirico e ironico, Strohmeier suggerisce teorie possibili per cui il celebre giocattolo possa conciliare il corpo umano femminile in natura – e i suoi inevitabili difetti – con le caratteristiche irreali con cui la bambola è commercializzata. Nell'introdurre la

¹⁵² Laura Tosi, "From Basile to Barbie. Doll fantasies, toy princesses, and clockwork females," in Antonella Cagnolati, ed., *The borders of Fantasia*, Salamanca, FahrenHouse, 2015, pp. 27-40; pp. 35-36.

¹⁵³ In proposito si possono osservare due articoli pubblicati sul *The Guardian*. Alison Flood, "Barbie computer engineer story withdrawn after sexism row," *The Guardian*, November 21, 2014, <http://www.theguardian.com/books/2014/nov/21/barbie-computer-engineer-story-withdrawn-sexist-mattel> (ultimo accesso: settembre 2018). Aisha Gani, "Barbie can be a computer engineer ... but only with help of a man," *The Guardian*, November 19, 2014, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/nov/19/-sp-barbie-can-be-a-computer-engineer-but-only-with-help-of-a-man> (ultimo accesso: settembre 2018).

questione, infatti, Strohmeier sostiene: “When you think of Barbie several words might come to mind: tall, blond, bimbo, she of grotesquely distorted legs, waist and breasts. Concentration camp victim of silicone. But Barbie has not always elicited such pleasant images.”¹⁵⁴



Figura 7:
Fotografia di Geoff Hansen dall'episodio “Hot Flash Barbie” nella raccolta *Barbie Unbound*, p. 61

L'intento primario di *Barbie Unbound* è quello di far riflettere le lettrici sulla figura di Barbie, focalizzando in particolare l'attenzione sulla fisicità del giocattolo. Rappresentando il corpo della bambola in situazioni di imperfezione, Strohmeier ridicolizza gli espedienti a cui il giocattolo ricorre nelle varie storie per raggiungere o ritornare allo *status* di massimo

¹⁵⁴ Sarah Strohmeier, *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession. With Photos by Geoff Hansen*, Norwich, VT, New Victoria Publishers 1997, p. 4.

splendore fisico con cui è immesso sul mercato. L'adolescente obesa ricorre a pillole dimagranti, che le causano deficit d'apprendimento e insonnia. Il reparto marketing che gestisce la vita della teenager incinta riesce a suggerire che la figlia illegittima sia Kelly, l'adorabile sorellina di Barbie. Le configurazioni fisiche della bambola Mattel standard non le permetterebbero di avere il ciclo mestruale, ma le femministe protestano affinché il giocattolo cambi la sua struttura estetica, diventando più realistico; il risultato è una Barbie aggressiva e particolarmente irritabile. Hot Flash Barbie entra in menopausa e ricorre alla chirurgia plastica per nascondere i segni dell'età: un espediente facile da prevedere, considerando che il giocattolo è interamente fabbricato in plastica!

Le fotografie di Geoff Hansen che accompagnano il testo di Strohmeier enfatizzano ulteriormente la caratterizzazione fisica del giocattolo. L'episodio in cui Barbie è un'adolescente obesa, per esempio, è affiancato da un'immagine in cui la bambola indossa i vestiti di Ken, che pure le risultano troppo attillati; la teenager incinta sfoggia un vistoso pancione, mentre porta sottobraccio confezioni di cibo spazzatura per soddisfare le sue voglie da gravidanza; la Barbie in menopausa si serve di un bastone per camminare.

Le riflessioni che il corpo della bambola Mattel suggerisce non investono esclusivamente la fisicità umana delle donne, ma approfondiscono anche l'interpretazione che il genere maschile offre a riguardo, spesso giocando con gli stereotipi culturali e ribaltando le aspettative più immediate. La sindrome mestruale, per esempio, è interpretata parodisticamente come uno strumento di invenzione maschile per intrappolare le donne e impedire loro, tramite i fastidiosi sintomi fisici che il ciclo causa – mal di schiena, emicrania, irritabilità, ... –, di ricoprire ruoli di potere nella società. Al tempo stesso, però, l'ironia di Strohmeier investe anche il genere maschile, schernendo le reazioni inadeguate degli uomini all'argomento mestruale. Nelle "Discussion Questions" in conclusione all'episodio, l'autrice domanda ironicamente al suo pubblico:

Men are quick to point out when a woman is a tad cranky because of PMS. There seems to be no end in their delight in teasing women about this temporary phenomenon. Yet occasional PMS seems to be a permanent state of many men, the type who anger easily, crave potato chips and want to be left alone. Can you name that syndrome?¹⁵⁵

¹⁵⁵ Sarah Strohmeier, *Barbie Unbound*, cit., p. 27.

In conclusione, la caratterizzazione fisica del giocattolo si rivela un utile espediente per guidare i giovani lettori nell'interpretazione del testo e suggerire riflessioni più ampie. In *Memoirs of a London Doll*, la bellezza estetica di Maria Poppet è utilizzata come strumento di misura per le condizioni sociali delle proprietarie che si susseguono nel testo e permette di riflettere sul legame emotivo che i suoi incantevoli tratti suggeriscono nelle bambine a cui via via appartiene; le sue caratteristiche estetiche sono, inoltre, utilizzate come pretesto narrativo per giustificare il continuo cambio di proprietà che la bambola sperimenta. In *A Little Princess* l'attrattiva esercitata dai tratti estetici di Emily e dell'ultima bambola non è sufficiente perché la giovane protagonista possa instaurare un soddisfacente rapporto con nessuna delle due: il primo giocattolo fallisce nel suo incarico di amica quasi-umana; il secondo enfatizza il fallimento socioeconomico che Sara Crewe è costretta ad affrontare nel corso della narrazione. In *The Doll's House* la descrizione fisica dei giocattoli diventa un pratico espediente narrativo per caratterizzarli dal punto di vista psicologico e attitudinale. Infine, la raccolta *Barbie Unbound* ribalta gli stereotipi fisici da cui il giocattolo Mattel è caratterizzato per suggerire riflessioni più ampie sull'interpretazione culturale contemporanea del corpo umano.

2.2

Giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati: gli animali

I giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati suggeriscono una serie di riflessioni di grande valore quando sono messi in rapporto con la letteratura, specialmente se rivolta a un pubblico infantile. La rappresentazione fisica non antropomorfizzata è quasi sempre contrapposta a una caratterizzazione comportamentale e psicologica che rispecchia le principali caratteristiche umane: giocattoli e animali sono personificati, pur mantenendo un aspetto estetico non umano. Gli animali antropomorfizzati nella letteratura per l'infanzia, inoltre, non si limitano a imitare gli umani nell'uso della parola e del ragionamento, ma spesso

ne riproducono anche l'abbigliamento, la camminata su due zampe, le attività ricreative e lo stile di vita. Quando i giocattoli con tratti fisici animaleschi sono posti a confronto con i protagonisti degli *animal studies*, e con le teorie sul *posthumanism*, si può rilevare l'esistenza di un dibattito critico vario e animato, sia a livello di reazioni che a livello teorico.

Victoria Flanagan nel suo saggio "Posthumanism: Rethinking 'The Human' in Modern Children's Literature" (2017) propone delle valide riflessioni circa la rappresentazione fisica dei giocattoli con tratti "animalistici" in relazione alle teorie *posthuman*. Innanzitutto, Flanagan suggerisce come il *posthumanism* si basi su una serie di concezioni differenti e irconciliabili, anche grazie alla continua ridefinizione delle caratteristiche che intervengono nella descrizione dell'essere "umano" nell'età moderna e contemporanea. La cultura occidentale, infatti, è stata da sempre sviluppata secondo una sistema complesso di opposizioni binarie: naturale-artificiale, organico-tecnologico, soggetto-oggetto, corporemente, forma-contenuto, reale-virtuale, presenza-assenza.¹⁵⁶ Questa serie di definizioni opposte è stata, però, recentemente messa in discussione, soprattutto in relazione al concetto dell'alterità e di un vasto numero di esperienze che, in precedenza intenzionalmente escluse dalla definizione di umanità accettabile e riconosciuta, possono ora essere incluse e pienamente accolte.

Si tratta di una questione a cui di recente la critica ha dedicato molte opere di approfondimento, basti pensare alle riflessioni filosofiche proposte da Jacques Derrida (1930-2004) in *The Animal That Therefore I Am* (2008); nel suo studio ispirato a una lezione del 1997, infatti, il filosofo francoalgerico interroga i suoi lettori sul confine che separa l'identità umana da quella animale, ovvero il sé e l'altro da sé. "Since so long ago, can we say that the animal has been looking at us? What animal? The other."¹⁵⁷ La distinzione tra uomo e animale è alla base di diversi sistemi culturali; solo in quello occidentale, però, questa differenza è utilizzata come giustificazione per lo sfruttamento sistematico dell'uomo sugli animali. Nel suo studio Derrida cerca di superare quest'apparentemente insormontabile distinzione, proponendo anche la prospettiva animale sulla questione.¹⁵⁸

Questa breve premessa permette di riflettere su una prima immediata affinità tra la teoria del *posthumanism* e la letteratura per l'infanzia. Questa categoria letteraria, infatti, si

¹⁵⁶ Clare Bradford, Kerry Mallan, John Stephens, Robyn McCallum, *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 154.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)," translated by David Willis, *Critical Inquiry* 28.2, winter 2002, pp. 369-418; p. 372.

¹⁵⁸ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, translated by David Willis, New York, NY, Fordham University Press, 2008.

occupa per definizione dei processi di formazione del soggetto, della sua crescita fisica ed emotiva e delle sue relazioni con il mondo circostante.¹⁵⁹ La stessa infanzia è culturalmente situata in una posizione di alterità rispetto all'età adulta e, pertanto, è stata lungamente – e secondo certi aspetti è ancora – esclusa dalle posizioni socialmente autorevoli;¹⁶⁰ in conseguenza di tale essenziale alterità, la categoria dell'infanzia interseca la definizione di *posthumanism*. La scelta predominante di utilizzare personaggi “altri” come protagonisti e voci narranti – i bambini *in primis*, ma anche animali e giocattoli – permette di decostruire la definizione stereotipata di umano attraverso una prospettiva non-umana. Il giocattolo con tratti fisici non antropomorfizzati, inoltre, propone un ulteriore scarto rispetto alla definizione di umanità.¹⁶¹ Da un lato si allinea alla distinzione alla base della cultura occidentale tra essere umano e creatura animale; dall'altro propone una sensibilità umana all'interno di un corpo realizzato artificialmente: il giocattolo. Questo contrasto è, inoltre, ulteriormente rinforzato dalla presenza frequente di personaggi umani a cui i giocattoli animaleschi appartengono e con cui si relazionano, e dal pubblico esplicitamente umano a cui si rivolgono.

Nel suo articolo “A ‘Heap of Meaning’: Objects, Aesthetics and the Posthuman Child in Janne Teller’s Y. A. Novel *Nothing*” (2015), Annette Wannamaker osserva ulteriormente il rapporto tra la teoria del *posthumanism* e la concezione del bambino nella letteratura per l'infanzia. Nella cultura occidentale, il bambino è da sempre costruito attraverso identità non-umane e prive di voce e libertà d'azione; il *posthumanism* interseca queste rappresentazioni, eppure non è privo di faziosità e preconcetti:

These theories are both encouraging and troubling in relation to children’s literature: encouraging because they ask us to reconsider Western humanist constructions of the individual in complex ways, yet troubling because, in the case of some contemporary theories (though not all), for all their attempts to challenge current notions of the subject, they either continue to ignore the child or, perhaps even worse, they construct childhood as a romanticized posthuman yet, ironically, prehuman state of being.¹⁶²

¹⁵⁹ Victoria Flanagan, “Posthumanism: Rethinking ‘The Human’ in Modern Children’s Literature,” in Clémentine Beauvais, Maria Nikolajeva, eds., *The Edinburgh Companion to Children’s Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 29-41; pp. 29-30.

¹⁶⁰ Peter Hunt, “Introduction,” in *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London, Routledge, 1992, pp. 1-17; pp. 2-3.

¹⁶¹ Victoria Flanagan, “Posthumanism: Rethinking ‘The Human’ in Modern Children’s Literature,” cit., p. 36

¹⁶² Annette Wannamaker, “A ‘Heap of Meaning’: Objects, Aesthetics and the Posthuman Child in Janne Teller’s Y. A. Novel *Nothing*,” *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 82-99; p. 85.

Nel capitolo “Toy” all'interno della monografia critica *Children's Literature and the Posthuman* (2015), Zoe Jaques suggerisce che i giocattoli con tratti animalistici abbiano delle strette connessioni con la teoria del *posthumanism*. Prendendo come esempio rappresentativo l'orsetto Winnie the Pooh, protagonista dell'omonima serie letteraria di A. A. Milne (1882-1956), Jaques osserva come il giocattolo possa essere di primo impatto identificato come il simulacro di un vero orso.¹⁶³ Un'analisi approfondita, però, lascia spazio a interpretazioni più ampie, a cominciare dal confronto tra le diverse esperienze che giocattolo e possessore hanno rispetto alla percezione del tempo e dello spazio. Da un lato, la vita del giocattolo è intrinsecamente legata a un processo di degenerazione e decadimento: una distruzione materiale dovuta all'usura, che verrà approfondita nel terzo capitolo di questo lavoro; dall'altro, la natura essenzialmente inorganica dei giocattoli comporta che, laddove trattati con cautela, possano vivere più a lungo dei loro possessori. L'originale Winnie-the-Pooh e gli altri giocattoli posseduti da Christopher Robin offrono una pratica rappresentazione di questo aspetto:

Nearly one hundred years after they were gifted to him, and after Christopher Robin Milne's own death, the original toys, or rather “the real Winnie-the-Pooh and his pals”, are now visited “[e]very year [by] thousands of children and their parents [...] in their grand new quarters” at the New York Public Library. The library's assurance that the toys “are as happy as they lived in 100 Acre Wood” (“Adventures”, online) attests to a capacity for posthuman play that resonates with more lasting, yet nevertheless vexed, ontologies.¹⁶⁴

Nell'approfondimento “Anthropomorphism in Children's Literature” (2015), Petra Zeiler traccia una breve panoramica sul frequente uso degli animali nella letteratura per l'infanzia e osserva come la presenza di personaggi caratterizzati da natura fisica animalesca e comportamento umano sia presente sin dai tempi dell'antica Grecia.¹⁶⁵ Le *Favole* di Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) offrono una pratica esemplificazione di questa tendenza letteraria; nei suoi celebri racconti, lo scrittore greco utilizza gli animali come protagonisti. La descrizione fisica dei personaggi rispecchia la loro condizione animale naturale; il loro comportamento,

¹⁶³ Zoe Jaques, “Toy,” cit., p. 209.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 212.

¹⁶⁵ Petra Zeiler, “Anthropomorphism in Children's Literature,” *Mythbusters*, <https://bustingmythology.wordpress.com/2015/03/25/anthropomorphism-in-childrens-literature/> (ultimo accesso: settembre 2018).

però, è tipicamente umano, per facilitare l'identificazione dei lettori, considerato l'intento educativo e moralistico a cui le favole sottendono. Favole di questo genere non sono limitate all'ambito culturale e tradizionale europeo: in India, la celebre raccolta *Pañchatantra*, di autore sconosciuto e di difficile datazione, ospita una serie di racconti in cui i personaggi animali sono utilizzati per educare i lettori umani circa il comportamento retto da seguire. In questo modo, i testi letterari di tale genere incarnano la teoria proposta dallo scrittore britannico J. R. R. Tolkien (1892-1973), secondo cui “the animal form is only a mask upon the human face;”¹⁶⁶ eppure, al tempo stesso, gli animali ivi rappresentati non hanno perso del tutto la loro caratterizzazione naturale e mantengono alcune delle caratteristiche per cui vengono identificati nei testi scientifici.¹⁶⁷

Nell'approfondimento “Animal Stories”, Simon Flynn osserva come l'inserimento di personaggi animali nella letteratura per l'infanzia sottenda a un duplice intento narrativo. Da un lato, i personaggi non umani garantiscono un effetto di allontanamento, una distanza che permette ai giovani lettori di relazionarsi a questioni emotive difficili in modo indiretto. L'esempio citato è quello della morte del ragno nel romanzo *Charlotte's Web* (1952) di E. B. White, che permetterebbe ai bambini di affrontare la difficile esperienza di un lutto attraverso l'uso di un personaggio non umano. Dall'altro lato, esattamente come nei dettami delle *it narratives*, gli animali presenti in letteratura servono per stimolare i giovani lettori al corretto comportamento nei riguardi di tutte le creature in natura, offrendo loro un pratico, per quanto fantastico, esempio di come gli animali siano sensibili e soffrano dei maltrattamenti che si trovano a subire.¹⁶⁸ Nella sua analisi, Zeiler commenta anche lo scopo e l'efficacia dell'utilizzo di animali antropomorfizzati nella letteratura per l'infanzia. Secondo la studiosa, se l'obiettivo del racconto è quello di educare il bambino circa il mondo naturale, la presenza di animali con comportamenti umani può rappresentare un limite alla comprensione del giovane e inesperto lettore. Al contrario, se lo scopo primario del racconto è quello di commentare la natura umana, allora l'utilizzo di personaggi inumani con funzione metaforica “works as a tool within fantasy to incorporate the known and unknown and maintain the reader's attention.”¹⁶⁹

¹⁶⁶ J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, London, Unwin Books, 1964, p. 20.

¹⁶⁷ Simon Flynn, “Animal Stories,” in Peter Hunt, ed., *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition, Volume 1*, 2 vols., New York, NY, Routledge, 2004, pp. 418-435; p. 418.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 419.

¹⁶⁹ Pedra Zeiter, “Anthropomorphism in Children's Literature,” cit.

Nel saggio “Animal Studies” (2017), Zoe Jaques approfondisce la questione dal punto di vista di quegli studi critici che si occupano della condizione animale in letteratura e cultura. Così come il *posthumanism*, anche coloro che afferiscono alle categorie analizzate dagli *animal studies* sono considerati come “altro” e inferiore rispetto alla condizione stereotipata di umanità. Nel saggio, Jaques sostiene che bambino e animale siano categorie con molti riferimenti in comune, a cominciare dal loro *status* di alterità rispetto alla categoria degli adulti; un senso di alterità che contribuisce a creare un'aura di mistero e inaccessibilità, ma anche di inferiorità e mancanza di civiltà, testimoniata dalle espressioni, connotate da una forte accezione dispregiativa, “comportarsi come un animale” ed “essere infantile”.¹⁷⁰

La differenza tra gli autorevoli e socialmente accettabili adulti e gli inferiori animali/bambini è presente anche dal punto di vista linguistico. Gli adulti, infatti, soddisfano i requisiti di grande fluency linguistica e arte oratoria, che caratterizzano da secoli l'umanità; già Aristotele nel quarto secolo a.C. sosteneva l'eccellenza dell'uomo sul regno animale, in quanto unica specie dotata di *logos*. Al contrario, i bambini si esprimono con lessico limitato e in modo più semplice rispetto agli adulti; gli animali usano un linguaggio sconosciuto e incomprensibile;¹⁷¹ i giocattoli antropomorfizzati e non antropomorfizzati – salvo in casi letterari ambientati in mondi fantastici – non parlano affatto, se non, forse, quando sono da soli.

Traendo ispirazione dalle teorie di Rousseau circa il mito del “buon selvaggio”, Jaques osserva che animali e bambini sono anche accomunati dal legame e dall'esperienza nella *wilderness*, la natura selvaggia. Questo aspetto permette un'ovvia e immediata rivalutazione della condizione animale e infantile: dal punto di vista di questa teoria critica, infatti, la civiltà umana è corrotta; il mancato avvicinamento a essa permette, invece, di preservare l'innata bontà e innocenza di animali e bambini. Nel saggio, Jaques propone una riflessione in merito, utilizzando come esempio l'albo illustrato *Where the Wild Things Are* (1963) di Maurice Sendak (1928 – 2012). Nel testo, Max, il bambino protagonista, esprime la propria autorità potenziale visitando un'isola in cui non sono presenti abitanti umani, ma soltanto creature selvagge. Qui Max viene incoronato e regna sulla natura incontaminata e i suoi bestiali residenti; al suo ritorno a casa, considerata la giovane età, riprende, però, la posizione subalterna alla civiltà adulta che la società umana gli prescrive.¹⁷²

¹⁷⁰ Zoe Jaques, “Animal Studies,” cit., p. 42.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷² *Ibidem*, p. 45.

È utile osservare ora qualche esempio tratto dai romanzi analizzati in questo lavoro, in cui le riflessioni tratte dagli *animal studies*, dalle teorie sul *posthumanism* e dalla letteratura per l'infanzia sono contrapposte a casi specifici in cui gli animali rappresentati sono anche giocattoli. In particolare, verranno presi in considerazione il giocattolo-coniglio in *The Velveteen Rabbit* (1922) di Margery Williams, i giocattoli-topi in *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban e il giocattolo-orso in *Winnie-the-Pooh* (1926) di A. A. Milne.

I conigli sono una delle specie animali predilette e più rappresentate nell'ambito degli animali antropomorfizzati nella letteratura per l'infanzia. La loro presenza letteraria è osservabile sin da tempi molto antichi, come nel caso del celebre racconto di Esopo "La lepre e la tartaruga". In *The Pleasures of Children's Literature* (2003), Perry Nodelman e Mavis Reimer identificano la funzione narrativa di questo animale con il ruolo dell'"imbrogliatore", o "trickster", che rappresenta il potere degli impulsi anarchici.¹⁷³ Questa interpretazione dell'animale è presente anche nella rappresentazione di Br'er Rabbit, una figura folkloristica con tratti estetici di coniglio e caratterizzazione caratteriale antropomorfa. Le origini di Br'er Rabbit sono radicate nel folklore africano e poi, attraverso i racconti degli schiavi neri e l'intersezione con le tradizioni cherokee, il coniglietto ha avuto larga diffusione anche negli USA, dove ha trovato la popolarità letteraria tramite la serie di racconti *Uncle Remus Stories* (1881) di Joel Chandler Harris (1848–1908).

Nel suo saggio "Animal Stories", Simon Flynn osserva come la caratterizzazione dell'animale sia strettamente vincolata all'ambito culturale in cui è inserita: laddove la volpe è associata all'ingegno per il suo reale comportamento astuto in natura, la furbizia non è una delle caratteristiche di solito associate ad animali come conigli e tartarughe; ciononostante, Br'er Rabbit e altri conigli letterari incarnano questo attributo.¹⁷⁴ Secondo alcune interpretazioni, quest'associazione qualitativa si deve all'idea che Br'er Rabbit rappresenti gli uomini neri ridotti in schiavitù nelle piantagioni americane, costretti a ricorrere ad astuti, ma questionabili, espedienti e sotterfugi per sopravvivere; in questo modo, il personaggio offre una doppia definizione narrativa: il coniglietto può essere interpretato al contempo come un eroe, che con l'ingegno riesce a superare le difficoltà e le oppressioni mossegli contro da animali più grandi e forti, e come un esempio di comportamento da non seguire, se non in

¹⁷³ Perry Nodelman, Mavis Reimer, *The Pleasures of Children's Literature*, Boston, MA, Allyn and Bacon, 2003, p. 229.

¹⁷⁴ Simon Flynn, "Animal Stories," cit., p. 419.

casi di estrema necessità. I conigli sono, inoltre, spesso utilizzati in letteratura per rappresentare simbolicamente bambini umani. Entrambe le tendenze sono evidenti in *The Tale of Peter Rabbit* (1902) di Beatrix Potter; nel racconto, infatti, l'omonimo coniglietto disobbedisce alle direttive materne ed entra nell'orto di Mr McGregor, dove viene presto scoperto e inseguito, con il rischio di essere catturato e mangiato dall'uomo.

Nell'ambito di questo lavoro, la categoria dei giocattoli-conigli è rappresentata in *The Velveteen Rabbit* (1922) di Margery Williams. Nel racconto, a un bambino sono regalati per Natale alcuni giocattoli, tra cui un coniglietto di velluto. Nella descrizione introduttiva del giocattolo sono evidenziate le caratteristiche fisiche che lo rendono simile ai veri conigli in natura: "He was fat and bunchy, as a rabbit should be; his coat was spotted brown and white, he had real thread whiskers, and his ears were lined with pink sateen."¹⁷⁵ La bellezza estetica del giocattolo appare, dunque, strettamente vincolata alla sua verosimiglianza con le controparti animali, che il coniglietto avrà anche modo di incontrare direttamente nel corso dell'opera. Lo stretto rapporto tra giocattolo-coniglio e veri-conigli è, inoltre, uno dei temi focali su cui il testo di Williams si concentra, confrontando approfonditamente come entrambi i tipi animali si relazionino rispetto all'essere reali e al prendere vita; questo aspetto è analizzato nel terzo capitolo di questo lavoro.

Durante il suo primo incontro con il bambino-proprietario, il coniglietto di velluto non riscuote particolare interesse; benché esteticamente bellissimo, il giocattolo deve contendersi l'affetto del personaggio umano con regali più moderni e tecnologici. Le descrizioni contrapposte tra le diverse fatture da cui i giocattoli sono caratterizzati ne testimoniano il divario.

[The Velveteen Rabbit] was naturally shy, and being only made of velveteen, some of the more expensive toys quite snubbed him. The mechanical toys were very superior, and looked down upon every one else; they were full of modern ideas, and pretended they were real. The model boat, who had lived through two seasons and lost most of his paint, caught the tone from them and never missed an opportunity of referring to his rigging in technical terms. The Rabbit could not claim to be a model of anything, for he didn't know that real rabbits existed; he thought they were all stuffed with sawdust like himself, and he understood that sawdust was quite out-of-date and should never be mentioned in modern circles. Even Timothy, the jointed wooden lion, who was made by the disabled soldiers, and should have had broader views, put on airs and pretended he was

¹⁷⁵ Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (or How Toys Became Real)* [1922], New York, NY, Penguin Putnam Inc., 1987, p. 9.

connected with Government. Between them all the poor little Rabbit was made to feel himself very insignificant and commonplace, and the only person who was kind to him at all was the Skin Horse.¹⁷⁶

La natura animale del giocattolo e il materiale di cui è composto sono osservati nell'opera con un'attenzione significativa. L'apparente svantaggio del coniglietto, per il suo essere fatto di velluto, nasconde un privilegio inaspettato che viene rivelato dal vecchio e saggio giocattolo-cavallo: quando i giocattoli sono davvero amati dai loro proprietari, essi possono prendere vita. Si tratta di un processo lungo e, per questo motivo, questa eccitante possibilità è offerta soltanto ai giocattoli più tradizionali, escludendo a priori i giocattoli tecnologici, apparentemente migliori, ma più fragili e delicati. Questa possibilità si realizza effettivamente per il coniglietto di velluto nel corso dell'opera; il suo *status* di giocattolo insignificante e dimenticato, infatti, cambia quando viene offerto al bambino come *comfort toy* che gli faccia compagnia durante la notte, in sostituzione a un giocattolo andato perso. Dopo questa ricomparsa fortuita, il coniglietto di velluto diventa il giocattolo preferito del bambino. Il cambiamento nella stima del peluche è testimoniato dal suo decadimento materiale. Quando era ignorato dal bambino, il coniglietto era rimasto in perfette condizioni; “in the beginning he was really splendid”¹⁷⁷, sostiene, infatti, Williams all'inizio della narrazione. Ora che è amato, il giocattolo appare, invece, consumato al punto dal perdere persino la sua forma originale e non sembrare più neppure un coniglio se non agli occhi amorevoli del bambino a cui appartiene. Il declino fisico è, però, accompagnato da un senso di appagamento e gioia: il giocattolo è così felice da non rendersi neppure conto del suo decadimento materiale.

Nel corso della narrazione, il coniglietto sperimenta una trasformazione fisica ulteriore, quando si trasforma da giocattolo in animale vero, prendendo, quindi, vita. In preparazione a, e attraverso questo mutamento, il coniglietto affronta un nuovo tipo di confronto; se il paragone con i giocattoli più tecnologici sembrava porre il coniglietto in posizione sfavorevole e meno rilevante, il raffronto con gli animali in natura che le sue fattezze riproducono è inizialmente altrettanto infelice. Williams, osservando i conigli reali dal punto di vista ingenuo e inesperto del giocattolo, li descrive come “strange beings.”¹⁷⁸ Il coniglietto di velluto riconosce che si tratta di animali simili a lui; ma mentre il giocattolo è

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 21.

reso logoro dall'affetto del suo padrone e limitato nei movimenti dalle sue fattezze, i veri conigli sono in splendida forma.

They were [...] quite furry and brand-new. They must have been very well made, for their seams didn't show at all, and they changed shape in a queer way when they moved; one minute they were long and thin and the next minute fat and bunched, instead of always staying the same like he did. Their feet padded softly on the ground, and they crept quite close to him, twitching their noses, while the Rabbit stared hard to see which side the clockwork stuck out, for he knew that people who jump generally have something to wind them up. But he couldn't see it. They were evidently a new kind of rabbit altogether.¹⁷⁹

Il paragone tra giocattolo e animali veri è messo in atto da Williams attraverso un duplice espediente. Com'è evidente nella citazione precedente, l'autrice descrive gli animali dal punto di vista del giocattolo protagonista, che fino a quel momento ignorava l'esistenza di una sua controparte in natura e che, quindi, immagina immediatamente che si tratti di giocattoli più raffinati e tecnologici. Williams offre, inoltre, un confronto pratico tra le competenze che ciascuna delle due parti possiede. Invitato a giocare con i conigli, il giocattolo è imbarazzato dalla sua impotenza e incapacità fisica di interagire con loro; non può saltare perché le sue gambe posteriori consistono in un blocco unico, saldato in modo che possa mantenere la posizione seduta, né possiede l'odore giusto per integrarsi nel gruppo. Questi due dettagli rendono evidente che il giocattolo “isn't a rabbit at all! He isn't real!”¹⁸⁰

Turbato da questo incontro, il coniglietto di velluto deve affrontare un'altra grande delusione quando il bambino a cui appartiene contrae una grave malattia. Per limitare le possibilità di contagio, tutti i beni posseduti dal malato devono essere gettati, incluso il giocattolo. Durante la notte, il coniglietto incontra una fata che promette di trasformarlo in un vero animale. Circondato dai conigli reali, l'ex-giocattolo non si sente ancora adeguato alla situazione, perché ricorda le fattezze limitate da cui era caratterizzato in precedenza, finché casualmente non si rende conto della trasformazione subita. “And he found that he actually had hind legs! Instead of dingy velveteen he had brown fur, soft and shiny, his ears twitched by themselves, and his whiskers were so long that they brushed the grass.”¹⁸¹

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 21-24.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 37.

Williams mette, quindi, in scena un lieto fine caratterizzato dalla trasformazione fisica del giocattolo in animale vero. In qualche modo questa trasformazione può essere letta come simbolo della crescita fisica ed emotiva che i bambini lettori si troveranno ad affrontare nel corso della loro vita: una crescita che comporta vantaggi, ma che al tempo stesso implica sofferenze, quali l'abbandono di tutti i feticci – materiali e sentimentali – dell'infanzia.



Figura 8:
Illustrazione di William Nicholson dal romanzo *The Velveteen Rabbit*, pp. 22-23

Come i conigli, anche i topi sono tra gli animali più uniformemente diffusi nell'ambito della letteratura per l'infanzia; un pratico esempio è offerto ancora una volta dalle favole di Esopo, in cui i topi svolgono un ruolo di rilievo nei celebri racconti "Il leone e il topo" e "Topo di campagna e topo di città". Laddove i ratti sono spesso rappresentati come antagonisti spietati, i topi sono descritti nella letteratura per l'infanzia come creature innocue ed empatiche. In *Animal Land: The Creatures of Children's Fiction* (1975), Margaret Blount osserva che la popolarità di questo animale letterario è dovuta a una serie di analogie con i giovani lettori:

Mice are small, secret, numerous and usually hidden. They are beautiful and neat and, one must feel, courageous to live with us so closely. Their fur-coated bodies make them endearing and strokeable. Stories about them outnumber those about any other kind of animal: perhaps it is easier to imagine them members of their own hidden social systems and to think that when out of sight they might be a part of a miniature mirror world. Their fur and appearance help them to win our love, their apparently timorous and desperate courage, our sympathy; [...] More delicately, mice will become actors in tales where miniature life is enjoyed for its own sake.¹⁸²

L'analogia tra topi e bambini è resa evidente nel romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman. Nel libro, la bambina protagonista raggiunge un mondo parallelo quasi identico a quello reale attraverso una porta nel suo salotto. L'accesso a questo mondo perturbante è garantito soltanto a Coraline, la bambina protagonista, all'antagonista della storia tramite le sue abilità sovranaturali, e agli animali che popolano il romanzo: un gatto di ispirazione carrolliana e i topi domestici di un vicino di casa.¹⁸³

I primi testi letterari rivolti a un pubblico infantile che avessero per protagonisti non umani di solito prediligevano animali domestici; un'immediata eccezione a questa regola è offerta dai topi. In proposito è impossibile non citare *The Life and Perambulations of a Mouse* (1783) di Dorothy Kilner, un *it narrative* in cui Nimble, il topo protagonista, narra le disavventure sperimentate da lui in prima persona e dai suoi fratelli. Contravvenendo ai consigli materni di non farsi mai notare dagli umani e di non tornare in uno stesso luogo due volte, i fratelli di Nimble incorrono in morti tragiche, causate da uomini crudeli, trappole e gatti famelici. Dopo alcuni decenni, Beatrix Potter elegge i topi a protagonisti di molte storie, tra queste spiccano *The Tailor of Gloucester* (1902) e *The Tale of Two Bad Mice* (1904). In *The Tailor of Gloucester*, l'autrice descrive come alcuni topini, per ringraziare il sarto che li ha liberati da una trappola tesa da un astuto gatto, decidono di terminare il lavoro dell'uomo quando questi cade malato. In *The Tale of Two Bad Mice*, invece, Potter descrive alcuni topi disubbidienti e violenti; gli animali protagonisti, infatti, distruggono una casa di bambole e il cibo che essa contiene dopo averne colto la natura di giocattolo e l'inutilità rispetto alla loro fame.

¹⁸² Margaret Blount, *Animal Land: The Creatures of Children's Fiction*, New York, NY, William Morrow, 1975, p. 152.

¹⁸³ Maria Nikolajeva, "Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats," *Marvel and Tales* 23.2, 2009, pp. 248-267; p. 251.

Un esempio particolarmente utile per approfondire la figura dei giocattoli-topi è offerto dai protagonisti di *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban. Nel romanzo per bambini, i protagonisti sono due topi, padre e figlio, che, uniti per le mani e animati da un meccanismo a molla, formano un unico giocattolo. La descrizione introduttiva a questi personaggi mette a fuoco le loro capacità di muoversi e l'abbigliamento di cui sono dotati, fornendo solo pochi dettagli sulla loro fisionomia.

The saleslady opened a box and took out two toy mice, a large one and a small one, who stood upright with outstretched arms and joined hands. They wore blue velveteen trousers and patent leather shoes, and they had glass-bead eyes, white thread whisker, and black rubber tails. When the saleslady wound the key in the mouse father's back he danced in a circle, swinging his little son up off the counter and down again [...].¹⁸⁴



Figura 9:
Illustrazione di Claudio Muñoz dal romanzo *The Mouse and His Child*, p. 166

L'essenzialità della descrizione fisica dei due giocattoli protagonisti suggerisce come una delle tematiche principali all'interno della narrazione del romanzo sarà l'evoluzione nelle capacità di movimento dei topini, che progredirà in parallelo al loro decadimento fisico come giocattoli. Attraverso varie vicissitudini, infatti, i topi meccanici, che all'inizio si muovono

¹⁸⁴ Russell Hoban, *The Mouse and His Child* [1967], London, Puffin Books, 1993, pp. 2-3.

uniti in una danza circolare, impareranno a spostarsi in modo diverso e sempre più autonomo.

Rotti, gettati via e aggiustati da un mendicante, i giocattoli imparano a muoversi in linea retta; questa nuova abilità è raggiunta tramite un primo mutamento estetico, che li allontana dalla perfezione iniziale. Mentre giacevano tra l'immondizia, infatti, i topini hanno perso le loro graziose scarpe di pelle; i loro pantaloni di velluto si sono raggrinziti; la loro pelliccia si è scollata in alcuni punti.

Più avanti nel racconto, i due giocattoli finiranno sul fondo di uno stagno. Questo episodio racchiude un momento tipico sia nell'evoluzione fisica ed estetica dei personaggi, sia nella loro caratterizzazione psicologica. Inizialmente disperati per la loro incapacità di uscire dello stagno, i topini sembrano rassegnarsi alla situazione, rinunciando ad ogni velleità di fuga e libertà. Riflettendo sulla loro essenza, però, i giocattoli riescono a raggiungere l'autonomia interiore prima di quella fisica effettiva. Il topino osserva con attenzione l'etichetta che compare su una lattina di cibo per cani, che riproduce in prospettiva una serie infinita di cagnolini via via sempre più piccoli; il giocattolo immagina che il significato della vita sia racchiuso "beyond the last visible dog."¹⁸⁵ Inizialmente sconfortato dall'idea che al di là dell'ultimo cane visibile non ci sia nulla, e che, dunque, la loro vita si priva di significato, il topino scorge all'improvviso il proprio riflesso sulla lattina e in un momento di epifania joyciana comprende come lui e il padre possano sfuggire alla situazione in cui si trovano facendo affidamento esclusivamente sulle loro forze. Finalmente sfuggiti al fango sul fondo dello stagno, i giocattoli non sono più gli stessi che vi erano entrati:

The mouse and his child lay in a puddle on the stone as the water drained out of them. They were spotted, streaked, and pitted with rust at all their joints, and the arms they stretched out to each other were naked, rusty wires. What fur remained was black with rot, and green with moss and algae. Their tattered ears stood bent and crooked on their heads. Their whiskers hung in limp dejection.¹⁸⁶

Imbruttiti dal punto di vista estetico, i topini si rendono presto conto di essere anche rotti: quando un tarabuso tenta di caricarli girando la loro chiave, le gambe dei giocattoli restano immobili. In questo modo restano alla mercé impietosa di un falco, che scambiandoli per una preda, li solleva in volo e cerca di nutrirsi; scoperta la loro natura incommestibile

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 113.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 125.

di giocattoli di latta, e non di animali sottoposti alle rigide regole della catena alimentare, il falco li lascia cadere e, nell'impatto, i topini finiscono in pezzi. Questo espediente comporta un nuovo mutamento, perché i topini saranno ri-assemblati in modo da muoversi indipendentemente l'uno dall'altro, pur rimanendo uniti nelle loro avventure. Grazie alla forza spirituale acquisita durante l'esperienza sul fondo dello stagno e a questo nuovo senso di indipendenza, sebbene non abbiano ancora raggiunto l'agognato autocaricamento, i topini analizzano il loro *status* in mutamento: “‘We aren't toys any more,’ said the father. ‘Toys are to be played with, and we aren't.’”¹⁸⁷ Decidono, quindi, di unirsi a un gruppo variegato di giocattoli e animali e di lottare contro una colonia di ratti per ottenere l'indipendenza politica e riappropriarsi della casa giocattolo in cui avevano vissuto insieme in precedenza.

Alla fine di questa estenuata lotta, i topini e i loro compagni vincono contro il terribile Manny Rat. Trasformato nello spirito da questa cocente sconfitta, il crudele ratto riflette sul suo rapporto con il topo e suo figlio, con i quali si era scontrato sin dall'inizio del racconto. Osservandoli dal punto di vista fisico, Manny Rat si rende conto che

They were not unlike him, he realized for the first time; almost they were tin caricatures of himself. In their long exposure to the weather, moss had rooted in the crevices of their tin, and now it covered them like soft green fur. Manny Rat laughed inwardly. Perhaps they were becoming animals, and he, once the most powerful animal in the dump, would turn into a toy.¹⁸⁸

Mentre giocattoli e animali insieme si accingono a rinnovare la casa giocattolo, il topo e suo figlio realizzano anche la loro massima ambizione, proprio grazie all'inaspettato aiuto tecnico di Manny Rat: l'autocaricamento. Nel finale, il processo di autocaricamento viene a mancare a causa dell'eccessivo attrito sulle molle da cui i topini sono composti, ma i protagonisti hanno ormai creato una comunità di giocattoli su cui fare affidamento e rinunciano, dunque, volentieri all'indipendenza, certi di potersi fidare dell'aiuto dei loro amici. Secondo alcuni critici, questa evoluzione delle potenzialità di movimento dei topini in *The Mouse and His Child* rispecchia la mancanza di capacità di azione dei bambini a cui il romanzo si rivolge; questo aspetto è analizzato nel quarto capitolo di questo lavoro.

La crescente indipendenza che i giocattoli raggiungono nel corso della narrazione è accompagnata da un lento declino materiale: ogni nuova abilità che i topini acquisiscono nella

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 177-178.

loro strada verso l'autocaricamento è bilanciata dalla perdita della loro bellezza estetica e dalla scomparsa di quelle caratteristiche ludiche, fisiche, tecnologiche con cui erano stati progettati e immessi nel mercato. Si perde, dunque, la loro identità definita di giocattoli a forma di topo, per raggiungere un'essenza più complessa e idonea alle loro ambizioni: un ibrido che racchiude le caratteristiche della teoria del *posthumanism*.

Infine, anche la raccolta *Winnie-the-Pooh* (1926) di A. A. Milne e la serie di “seguiti” letterari ispirati da quest'opera rappresentano dei giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati, a cominciare dall'omonimo celeberrimo orsetto.

Nella sua autobiografia, Milne sostiene di aver tratto ispirazione per i personaggi dei suoi romanzi dai giocattoli del figlio, Christopher Robin. Nel romanzo stesso, il personaggio fa la sua prima comparsa e scomparsa come giocattolo, trascinato su e giù dalle scale dal suo giovane proprietario, senza alcun tentativo di animarsi, trovare un'alternativa o lamentarsi per la scomodità della situazione.

HERE is Edward Bear, coming downstairs now, bump, bump, bump, on the back of his head, behind Christopher Robin. It is, as far as he knows, the only way of coming downstairs, but sometimes he feels that there really is another way, if only he could stop bumping for a moment and think of it.

And then he feels that perhaps there isn't. Anyhow, here he is at the bottom, and ready to be introduced to you. Winnie-the-Pooh.

[...]

Christopher Robin gave a deep sigh, picked his Bear up by the leg, and walked off to the door, trailing Pooh behind him. [...] He nodded and went out, and in a moment I heard Winnie-the-Pooh-bump, bump, bump-going up the stairs behind him.¹⁸⁹

Winnie-the-Pooh appare, dunque, immediatamente inserito nella categoria dei giocattoli. Eppure, il rapporto tra l'orsetto e il regno animale è evidente sin dalle prime pagine dell'opera. Nell'“Introduction” al suo racconto, infatti, Milne descrive come Edward Bear abbia ottenuto il suo celebre soprannome. Pooh era il nome di un cigno che il figlio aveva incontrato durante le vacanze estive. Winnie, invece, è il nome di un orsetto dello zoo di Londra. In proposito, Milne racconta: “Now this bear's name is Winnie, which shows what a good name for bears it is, but the funny thing is that we can't remember whether Winnie

¹⁸⁹ A. A. Milne, *Winnie-the-Pooh* [1926], London, Methuen Young Books, 1998, pp. 1 e 18.

is called after Pooh, or Pooh after Winnie. We did know once, but we have forgotten.”¹⁹⁰ In questo modo il rapporto tra il celebre giocattolo e la sua controparte reale in natura si configura immediatamente come un legame stretto, vincolato e vicendevole; il lettore capisce immediatamente che il personaggio di Milne appartiene simultaneamente a entrambe le categorie: quella di semplice e comune giocattolo e quella di orso in carne e ossa. Questa certezza è confermata e rinforzata, quando, nelle prime pagine dell'opera, l'autore procede a descrivere Winnie-the-Pooh.



Figura 10:
Illustrazione di E. H. Shepard dal romanzo *Winnie-the-Pooh*, p. xiv

Winnie-the-Pooh è un orsetto altamente autoreferenziale. È il tipo d'orso a cui piace sentirsi raccontare storie in cui è il protagonista e pensa che l'unico motivo per cui le api producano il miele sia perché lui possa nutrirsene. Sebbene si autodefinisca “a Bear of No Brain at All”,¹⁹¹ Winnie-the-Pooh è, al tempo stesso, un animale riflessivo e creativo. In “Chapter one, in which we are introduced to Winnie-the-Pooh and some Bees, and the stories begin”, l'orsetto intona delle canzoni da lui composte e si interroga su quale colore debba avere un palloncino per meglio camuffarsi nella natura. La personalità dell'orso di

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. x.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 38.

Milne è, dunque, complessa e antropomorfizzata.¹⁹² Il parallelismo con la rappresentazione umana infantile è evidente; in “Reassuring Readers: Winnie-the-Pooh” (1980), Stephen Canham, per esempio, sostiene che attraverso la sua caratterizzazione dell'insaziabile fame dell'orsetto, Milne stia descrivendo “the child's body, the physical self to which the energy and excitement of the child is attached.”¹⁹³

Diversamente dalle opere di Williams e Hoban, in cui largo spazio era lasciato alla descrizione dei personaggi e all'esposizione degli eventi tramite il punto di vista del narratore esterno, la forma narrativa ad episodi indipendenti da cui è contraddistinto *Winnie-the-Pooh* permette a Milne di caratterizzare il suo personaggio in modo diverso. La descrizione fisica dell'orso è limitata alle caratteristiche che si possono scorgere nei numerosi disegni da cui il testo è accompagnato; la rappresentazione dell'orsetto è, invece, incentrata sugli aspetti caratteriali e psicologici, che si rendono evidenti tramite le avventure narrate. In questo modo, a metà tra giocattolo e vero orso, Winnie-the-Pooh prende vita: non solo è animato e libero di agire sin dalle prime pagine del testo, ma la caratterizzazione, ottenuta dalle sue azioni e riflessioni piuttosto che da una parentesi descrittiva dell'autore, permettono al lettore di comprenderne in modo immediato l'essenza essenzialmente *posthuman*: un giocattolo intrinsecamente animale.

2.3

Case di bambole: ambiti focalari domestici e *material culture*

Nel delineare l'estetica dei giocattoli rappresentati nei romanzi analizzati nel presente lavoro si manifesta una terza categoria d'analisi: le case di bambole. Tre sono, infatti, i testi prescelti per descrivere questa particolare tipologia di giocattolo all'interno di una trama narrativa,

¹⁹² Stephen Canham, “Reassuring Readers: Winnie-the-Pooh,” *Children's Literature Association Quarterly* 5.3, fall 1980, pp. 1-27; pp. 25-26.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 26.

ciascuno connotandolo in modo differente: *The Tale of Two Bad Mice* (1904) di Beatrix Potter, *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden e *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban.

La casa delle bambole è un giocattolo che riproduce nei minimi particolari un'abitazione umana, ma in miniatura. Di solito una o più pareti sono apribili, in modo che il bambino possa giocare con gli interni della casa, perfettamente arredati. Sebbene le riproduzioni in miniatura di casette fossero presenti sin dai tempi degli antichi egizi con funzione religiosa, l'affermazione di questa tipologia di oggetto si osserva in Germania nel XVI secolo. Norimberga diventa il centro focale per la produzione di articoli in miniatura, in particolare casette che riproducessero le abitazioni dei nobili e borghesi acquirenti; questo tipo di case era indirizzato a un pubblico adulto e la loro funzione era duplice: di ostentazione di ricchezza e benessere, ma anche di insegnamento per le attività di economia domestica attraverso i piccoli utensili funzionanti di cui le casette erano dotate.¹⁹⁴ Da questo iniziale sviluppo, la moda di produrre case in miniatura si estende anche ai paesi limitrofi, come i Paesi Bassi, fino a raggiungere, affermandosi con grande successo, l'Inghilterra e gli Stati Uniti, tra il XVII e XVIII secolo. Con lo sviluppo dell'idea culturale di "infanzia" e la nuova attenzione rivolta ai bambini, le case in miniatura cambiano funzione e, a partire dal XIX secolo, assumono il ruolo di giocattolo; nel secondo dopoguerra, in particolare, questi giocattoli iniziano a essere prodotti in modo industriale, diversificandosi attraverso diverse tipologie costruttive e materiali.¹⁹⁵ Di conseguenza, si può notare che le case di bambole sono una manifestazione tangibile e significativa dei diversi stili architettonici e di arredamento in evoluzione secondo i trend delle abitazioni reali; al tempo stesso, anche quando la loro funzione è passata da quella dimostrativa e didattica a quella di semplice giocattolo, e il target d'indirizzo ha abbandonato il pubblico adulto per rivolgersi ai bambini, le casette in miniatura sono rimaste un valido strumento, in grado di offrire una testimonianza del passato.¹⁹⁶

L'idea che le case di bambola siano una manifestazione tangibile dello *status* sociale ed economico di coloro a cui appartengono non è rara in letteratura. Charles Dickens (1812-1870) nella sua novella natalizia *The Cricket on the Hearth: a Fairy Tale of Home* (1845) inserisce le figure di due giocattolai: l'anziano artigiano Caleb Plummer e la figlia non vedente Bertha. Nel descrivere il loro laboratorio, Dickens rappresenta in modo minuzioso i giocattoli che i

¹⁹⁴ Nicole Cooley, "Dollhouses Weren't Invented for Play," *The Atlantic*, July 22, 2016, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/07/dollhouses-werent-invented-for-play/492581/> (ultimo accesso: settembre 2018).

¹⁹⁵ Nicole Cooley, "Dollhouses Weren't Invented for Play," cit.

¹⁹⁶ Patrick V. O'Sullivan, "Irish Dolls and Dolls' Houses," *Irish Arts Review Yearbook*, 1990-1991, pp. 232-235; p. 235.

due realizzano, soffermandosi in particolare sulle numerose tipologie di case per bambole presenti:

Caleb and his daughter were at work together in their usual working-room, which served them for their ordinary living-room as well; and a strange place it was. There were houses in it, finished and unfinished, for Dolls of all stations in life. Suburban tenements for Dolls of moderate means; kitchens and single apartments for Dolls of the lower classes; capital town residences for Dolls of high estate. Some of these establishments were already furnished according to estimate, with a view to the convenience of Dolls of limited income; others could be fitted on the most expensive scale, at a moment's notice, from whole shelves of chairs and tables, sofas, bedsteads, and upholstery.¹⁹⁷

Lo *status* socioeconomico delle case in miniatura permette una corrispondenza con le supposte inquiline di queste abitazioni. Esattamente come le casette, anche le bambole fabbricate nel laboratorio di Caleb e Bertha Plummer, infatti, sono distinte in tipologie, per cui, a seconda del materiale da cui sono costituite e del numero di accessori di cui sono dotate, si determina il loro diverso pregio. Questa prima corrispondenza tra la ricchezza e la bellezza di fattura tra le bambole e le loro case si può implicitamente, per proprietà transitiva, applicare anche alla posizione sociale delle loro proprietarie.

Persino i regnanti non rimasero immuni dal fascino offerto da questi oggetti: presso il castello di Windsor è oggi possibile osservare la casa in miniatura offerta da re Giorgio V (1865-1936) a sua moglie, la principessa Mary of Teck (1867-1953), nel 1924. Confezionata su suggerimento della principessa Marie Louise of Schleswig-Holstein (1872-1956), cugina della regina, la casa di bambole si confà allo *status* nobile di committente e destinataria; costruita dal celebre architetto Sir Edwin Lutyens (1869-1944), la casetta mette in mostra, con mirabile attenzione al dettaglio, oggetti di pregiata fattura, confezionati da artigiani selezionati e artisti celebri, con accessori che riproducono i mobili e gli arredi del castello di Windsor.¹⁹⁸ La libreria all'interno della casa di bambole, per esempio, contiene volumi in miniatura di opere composte appositamente per l'occasione da autorità letterarie anglosassoni, tra cui si possono notare il racconto parodico "How Watson Learned the Trick" di Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), la storia di fantasmi "The Haunted Dolls'

¹⁹⁷ Charles Dickens, *The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home* [1845], London, Bradbury and Evans, 1846, pp. 57-58.

¹⁹⁸ Emma Midgley, "The Queen's Dolls' House is explored by Lucinda Lambton," *BBC Berkshire*, October 19, 2010, http://news.bbc.co.uk/local/berkshire/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_9102000/9102196.stm (ultimo accesso: settembre 2018).

House” di M. R. James (1862-1936), la poesia “Vespers” di A. A. Milne (1882-1956), nonché contributi di J. M. Barrie (1860-1937), Thomas Hardy (1840-1928), Rudyard Kipling (1865-1936) e W. Somerset Maugham (1874-1965). Anche le pareti della casetta di bambole sono decorate con dipinti d'eccezione, tra cui piccoli quadri forniti dal pittore Eli Marsden Wilson (1877-1965), mentre la cantina della casa offerta alla principessa vanta bottiglie in miniatura, riempite di vini e liquori pregiati.¹⁹⁹

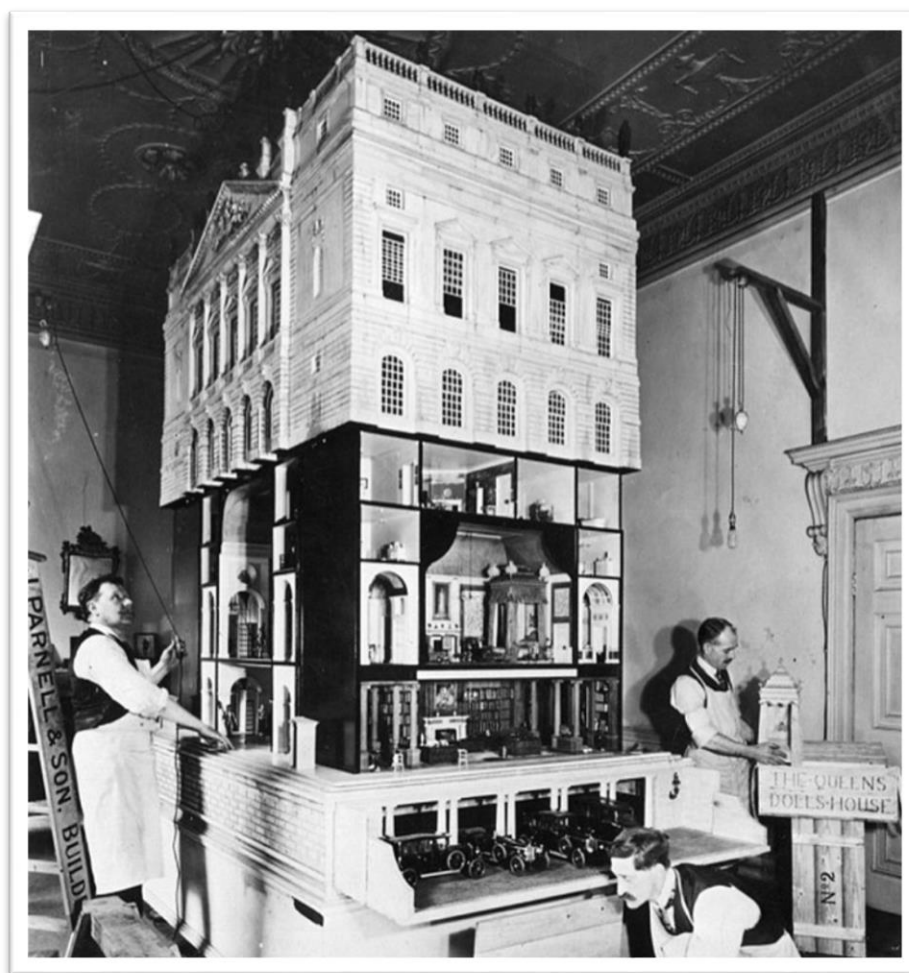


Figura 11:
La casa delle bambole della regina Mary of Teck

Data l'importanza e la diffusione di questo giocattolo, non è, dunque, sorprendente che diversi autori nell'ambito della letteratura per l'infanzia inseriscano case di bambole nei propri romanzi. A seconda delle predisposizioni e delle ideologie personali, ciascuno scrittore

¹⁹⁹ Karolina Waclawiak, “Safe as Houses. An Ode to Britain’s History in 1:12 Scale,” *The Believer* 2010/2011, https://www.believermag.com/issues/201011/?read=article_waclawiak (ultimo accesso: settembre 2018).

connota, però, il giocattolo in modo diverso; queste molteplici rappresentazioni sono evidenti osservando le case di bambole nei testi di Beatrix Potter, Rumer Godden e Russell Hoban.

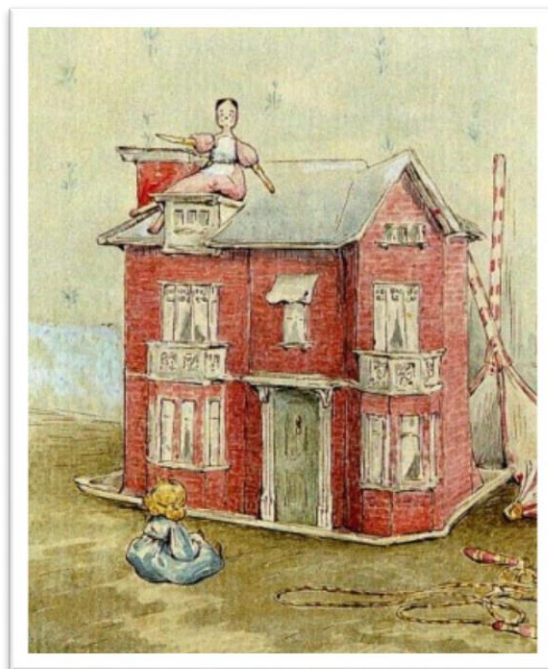


Figura 12:
Illustrazione di Beatrix Potter in *The Tale of Two Bad Mice*, p. 6.

Il racconto di Beatrix Potter *The Tale of Two Bad Mice* (1904) si apre proprio con la descrizione di una casa di bambole. I pochi dettagli che l'autrice fornisce nel rappresentare il giocattolo lasciano comunque presagire al lettore la sua pregiata fattura: "ONCE UPON A TIME there was a beautiful doll's-house; it was red brick with white windows, and it had real muslin curtains and a front door and a chimney."²⁰⁰ Come da consuetudine nel formato editoriale scelto per la pubblicazione dei racconti di Beatrix Potter, la rappresentazione del giocattolo è accompagnata da un disegno realizzato dall'autrice, che completa la comprensione dei suoi giovani lettori con dettagli aggiuntivi rispetto alla descrizione verbale. Si tratta di una descrizione a metà tra connotazione fantastica e realistica.²⁰¹ come osserva Erica Kanesaka Kalney in "Worlds of Realism and Romance: Ironic Play and the Child Reader in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*" (2018), infatti, "Potter thereby establishes

²⁰⁰ Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice* [1904], London, Frederick Warne, 2006, p. 7.

²⁰¹ Erica Kanesaka Kalney, "Worlds of Realism and Romance: Ironic Play and the Child Reader in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*," *Children's Literature Association Quarterly* 43.2, summer 2018, pp. 126-144; pp. 133-134.

the story's setting by juxtaposing the 'once upon a time' of the fairy tale with the 'everything in its place' of a Victorian realist novel.²⁰²

La lussuosa casetta appartiene a due bambole, Lucinda e Jane, rispettivamente la padrona di casa e la sua cuoca. I veri protagonisti del racconto sono, però, altri: due topini di nome Tom Thumb e Hunca Munca, rispettivamente marito e moglie, ispirati a due omonimi animali realmente appartenenti all'autrice.²⁰³

L'apparente innocenza dei due piccoli personaggi non deve trarre in inganno: i due protagonisti, infatti, nell'arco della narrazione hanno un improvviso attacco d'ira e vandalizzano la casa di bambole e tutti gli accessori di cui è dotata. La motivazione dietro questa rabbia cieca e distruttiva è attribuita alla configurazione stessa del giocattolo. I topini hanno, infatti, osservato a lungo il cibo esposto nella cucina della casa e ne hanno agognato il consumo. Quando finalmente si trovano da soli, i due protagonisti squittiscono di gioia per la possibilità di poter finalmente di assaggiare "a lovely dinner;"²⁰⁴ il cibo, però, delude le loro aspettative: gli animaletti si rendono presto conto che le pietanze esposte non sono altro che giocattoli di gesso dipinto, inutili a saziare la loro fame vorace. Per questo motivo, sentendosi ingannati e cercando di soddisfare il loro bisogno di vendetta per l'essere stati così a lungo illusi, i topini protagonisti distruggono tutto ciò che capita loro sott'occhio.

TOM THUMB set to work at once to carve the ham. It was a beautiful shiny yellow, streaked with red.

The knife crumpled up and hurt him; [...]

Then Tom Thumb lost his temper. He put the ham in the middle of the floor, and hit it with the tongs and with the shovel — bang, bang, smash, smash!

The ham flew all into pieces, for underneath the shiny paint it was made of nothing but plaster!

THEN there was no end to the rage and disappointment of Tom Thumb and Hunca Munca. They broke up the pudding, the lobsters, the pears and the oranges.

As the fish would not come off the plate, they put it into the red-hot crinkly paper fire in the kitchen; but it would not burn either. [...]

THEN those mice set to work to do all the mischief they could — especially Tom Thumb! He took Jane's clothes out of the chest of drawers in her bedroom, and he threw them out of the top floor window.

²⁰² *Ibidem*, p. 133.

²⁰³ Margaret Lane, *The Tale of Beatrix Potter. A Biography*, London, Frederick Warne and Co., 1976, pp. 77-78.

²⁰⁴ Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice*, cit., p. 19.

But Hunca Munca had a frugal mind. After pulling half the feathers out of Lucinda's bolster, she remembered that she herself was in want of a feather bed.²⁰⁵

I topini, quindi, distruggono molti accessori e rubano tutto ciò che riescono a trasportare e a far entrare attraverso il buco nella parete tramite cui si accede alla loro tana. Dato il pubblico a cui il racconto è indirizzato, questa reazione violenta e diseducativa – emblematicamente “animalistica” – non può restare impunita. Beatrix Potter propone, quindi, un ricongiungimento finale tra tutti i personaggi del racconto per riuscire a insegnare una morale ai suoi giovani lettori. Ricordando che “[the mice] were not so very naughtily after all,”²⁰⁶ l'autrice segnala che Tom Thumb ripaga tutti i danni arrecati alla casa, mentre Hunca Munca assume il ruolo di domestica e ogni mattina si prodigherà a spazzare la casa delle bambole con apposite scopina e paletta.

Ispirata a una reale casa di bambole realizzata da Norman Warne, fidanzato di Beatrix Potter, per sua nipote Winifred come regalo natalizio,²⁰⁷ l'abitazione in miniatura in *The Tale of Two Bad Mice* ha un'importante funzione sia all'interno sia all'esterno della narrazione. Alcuni critici, osservando la scena della distruzione del giocattolo hanno proposto un'analogia tra la reazione violenta dei topini e la veemente opposizione dell'autrice alla vita domestica tradizionale. In “The Dollhouse as Ludic Space, 1690-1920”, Frances Armstrong osserva che all'inizio del XX secolo le case di bambole avevano due distinte connotazioni in letteratura: il primo immediato significato di giocattolo era contrapposto a un'accezione più simbolica di imprigionamento metaforico, collegata alla costrittiva condizione delle donne dell'epoca.²⁰⁸

Nella sua analisi “A Wildness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter”, M. Daphne Kutzer analizza nel dettaglio le ambiguità offerte dalla rappresentazione dell'ambiente domestico nei racconti di Potter. Nello specifico, la studiosa osserva che il pacifico spazio casalingo viene spesso contrapposto a una dinamica e potenzialmente pericolosa ambientazione esterna; a dispetto di questa prima contrapposizione, però, le connotazioni di entrambi gli ambienti si amalgamano e si scambiano, cosicché “wildness” e “wilderness” – termini utilizzati per tradurre il concetto di landa selvatica e desolata –

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 20-35.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁷ Frances Armstrong, “The Dollhouse as Ludic Space, 1690-1920,” *Children's Literature* 24, 1996, pp. 23-54; p. 26.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 23.

invadono anche il presumibilmente sicuro ambiente domestico.²⁰⁹ Secondo Kutzer, le ragioni di questa ambiguità sono da ritrovare nel complesso rapporto che Beatrix Potter aveva instaurato con la vita casalinga della sua infanzia e adolescenza:

In some ways we ought not be surprised by Potter's ambiguous feelings regarding domestic spaces. Even as sympathetic a biographer as Lane finds herself using such phrases as "unnaturally lonely" to describe the young Potter and "silence and blankness" to describe Potter's early adulthood. Potter's life was constrained by daughterly duty to an extent extreme even by late Victorian standards, and some of Potter's letters suggest that she herself was not unaware of—and was unhappy with—the nature of her family life.²¹⁰

Attraverso la produzione letteraria, Potter troverebbe un mezzo per evadere dalle costrizioni del suo ambiente familiare; la sua vena creativa, inoltre, le permette di immaginare ambientazioni e stili di vita meno opprimenti e limitativi rispetto a quelli che era stata costretta a sperimentare durante l'infanzia.²¹¹ Si tratta di un tentativo di evasione che è manifestato più volte all'interno della produzione artistica di Potter, a cominciare alle innovazioni che l'autrice introduce nel *format* attraverso cui pubblicare i propri racconti e nello stile delle illustrazioni.²¹² Tra i tanti esempi per dimostrare la sua tesi, Kutzer cita anche il racconto *The Tale of Two Bad Mice*.

Kutzer osserva che il racconto si apre con una descrizione di una casa delle bambole incarna una perfetta vita casalinga, un ambiente domestico statico e pacifico, tramite i numerosi, incantevoli accessori di cui è dotata, che riproducono le ambizioni e le convenzioni abitative del ceto medio-alto dell'epoca. Emblematicamente, per descrivere la tavola imbandita, Potter utilizza l'espressione "so convenient!",²¹³ un aggettivo inequivocabilmente connesso alla cultura vittoriana. Tom Thumb e Hunca Munca compaiono all'improvviso e invadono questo ambiente ideale; frustrati dalla scoperta che il cibo non è commestibile, lo distruggono.

Nella sua analisi del racconto, Suzanne Rahn suggerisce che la sterilità e la falsità della vita domestica nella casa delle bambole possano rappresentare, oltre che l'opposizione

²⁰⁹ M. Daphne Kutzer, "A Wilderness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter," *The Lion and the Unicorn* 21.2, 1997, pp. 204-214; p. 204.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 204-205.

²¹¹ *Ibidem*, p. 205.

²¹² Katherine R. Chandler, "Thoroughly Post-Victorian, Pre-Modern Beatrix," *Children's Literature Association Quarterly* 32.4, winter 2007, pp. 287-307; p. 288.

²¹³ Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice*, cit., p. 19.

personale dell'autrice verso uno stile di vita tradizionale, anche una fase di tensione e di crisi dei valori culturali e sociali vittoriani:

The doll's-house itself is a perfect emblem of upper-middle-class smugness and prosperity. Its handsome red brick façade and real muslin curtains conceal not life but a hollow imitation of it. The two dolls, Lucinda who "never ordered meals" and a Cook who "never did any cooking" (p. 10), preserve a set of class distinctions that have become meaningless (we see later, on p. 57, that they share the same bed). In this world even food no longer nourishes but is valued only for its impressive appearance.²¹⁴

L'azione distruttiva dei topini protagonisti rispecchia, quindi, il clima di tensioni e rivolta realmente in atto durante il periodo in cui il racconto è scritto. Elizabeth Hale in "Truth and Claw: The Beastly Children and Childlike Beasts of Saki, Beatrix Potter, and Kenneth Grahame" (2009) suggerisce che l'intera produzione di Potter sia caratterizzata da un'insofferenza nei confronti della cultura urbana e convenzionale: "[Potter's tales] demonstrate a peculiarly Edwardian nostalgia for rural England and a distaste for the city and post-industrial society."²¹⁵ La sommossa rivoluzionaria messa in atto dai topini in *The Tale of Two Bad Mice* tramite l'atto vandalico e il saccheggio della casa delle bambole implica, quindi, il desiderio di liberarsi di una politica opprimente e ormai priva di valore; l'azione contestataria è, però, destinata a fallire: nel finale, connotato da un'ottica conservatrice, Tom Thumb paga per i danni inferti e Hunca Munca lavora come serva proprio presso la casa che ha depredato. L'ordine sociale tradizionale non è soltanto reinstaurato, ma rinforzato.²¹⁶ Eppure, a dispetto delle idee politiche conservatrici di Potter, l'autrice simpatizza palesemente per i topini ribelli quando l'interpretazione del racconto passa dall'ampia osservazione sociale a una riflessione privata e personale. All'epoca degli eventi, secondo Rahn, Potter stava vivendo un rinnovato periodo di tensione con i genitori, che cercavano di ostacolare la sua crescente amicizia con Norman Warne perché socialmente inferiore, amicizia che sarebbe sfociata qualche mese dopo in un fidanzamento.²¹⁷

²¹⁴ Suzanne Rahn, "Tailpiece: *The Tale of Two Bad Mice*," *Children's Literature* 12, 1984, pp. 78-91; p. 80.

²¹⁵ Elizabeth Hale, "Truth and Claw: The Beastly Children and Childlike Beasts of Saki, Beatrix Potter, and Kenneth Grahame," in Adrienne E. Gavin, Andrew F. Humphries, eds., *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, New York, NY, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 191-207; p. 192.

²¹⁶ Suzanne Rahn, "Tailpiece: *The Tale of Two Bad Mice*," cit., pp. 80-81.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 85-86.

È interessante notare come quello che inizia come un atto vandalico e devastatore si trasformi in un vero e proprio saccheggio, quando i topini protagonisti decidono di appropriarsi del maggior numero di oggetti di cui la casa è accessoriata. I primi oggetti ad essere sottratti sono un cuscino di piume e una culla: oggetti che saranno utilizzati da Hunca Munca per decorare la propria tana, sviluppando, quindi, una versione alternativa di vita domestica rispetto a quella offerta dalla tradizionale casa di bambole. Kutzer osserva, infatti, che sia le illustrazioni sia il testo del racconto sembrano suggerire che il mondo casalingo sia accettabile solo quando viene realizzato a seconda dei bisogni e dei desideri personali e non quando questo stile di vita viene imposto dalle direttive altrui. Dopo la distruzione, in *The Tale of Two Bad Mice* non vengono mai rappresentati la ricostruzione e il risanamento della casa delle bambole; al contrario, ampio spazio è dedicato a illustrare Tom Thumb e Hunca Munca mentre ridecorano la loro tana grazie agli oggetti sottratti. Dopotutto, le bambole si limitano ad abitare la casetta in miniatura senza possederla: la reale proprietaria è, infatti, una bambina; l'intera abitazione è, inoltre, riempita di oggetti finti e privi di funzione pratica. La simpatia del lettore – ma anche dell'autrice – ricade, dunque, sull'azione intraprendente dei topini piuttosto che sulla passività delle bambole. Gli animaletti rifuggono la falsa e sterile vita domestica della casa delle bambole, testimoniata dal cibo di gesso e da posate inutili, per creare il loro personale stile di vita domestica, con cibo vero e veri cuccioli.²¹⁸

Non può passare inosservato a questo punto un implicito paragone tra la casa di bambole in *The Tale of Two Bad Mice* e la casetta di marzapane descritta dai fratelli Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) nel racconto "Hansel e Gretel", pubblicato nella raccolta *Fiabe per bambini e famiglie* (1812). La connotazione che entrambe le narrazioni offrono dell'ambiente domestico è simile: l'abitazione è inizialmente descritta come un luogo idilliaco e attraente, ma questa iniziale percezione è destinata a durare poco e a rivelarsi un'illusione. In modo emblematico il fascino della casa è intrinsecamente legato all'elemento alimentare. Potter descrive nel dettaglio le prelibatezze con cui è imbandita la tavola all'interno della casa delle bambole; cibi che immediatamente suscitano l'interesse dei due topini affamati. I Grimm nel racconto narrano di due bambini che, dopo essere stati abbandonati nel bosco perché i genitori non possono più permettersi di sfamarli, trovano all'improvviso una casa completamente costruita di dolciumi – marzapane nell'adattamento italiano, pan di zenzero nella traduzione inglese, semplice pane o pan pepato nelle diverse versioni dei racconti

²¹⁸ M. Daphne Kutzer, "A Wilderness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter," cit., pp. 209-210.

raccolti dai Grimm – e ne mangiano qualche pezzo finché non sono scoperti dall'inquilina. In entrambi i racconti, però, la casetta idilliaca e il cibo che contiene rappresentano soltanto un mero inganno e sono incapaci di saziare la fame dei protagonisti. Come sappiamo, Tom Thumb e Hunca Munca tentano invano di nutrirsi del cibo di gesso esposto sulla tavola. La casetta di marzapane nel racconto dei Grimm contiene una più cruenta e tangibile minaccia per i bambini: la proprietaria è una strega cannibale, che imprigiona e schiavizza Hansel e Gretel, con il chiaro progetto di nutrirsene in seguito.

Nel suo saggio “Gingerbread Wishes and Candy(land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption”, Susan Honeyman sostiene che il cibo sia un elemento ricorrente e di grande impatto nelle narrazioni folkloristiche e nei *cautionary tales*, specialmente quando viene utilizzato come merce di scambio o elemento di tentazione.²¹⁹ Riprendendo alcune riflessioni di Jack Zipes e osservando il racconto “Hansel e Gretel” come esempio pratico, Honeyman delinea gli squilibri di potere tra adulti e bambini, utilizzando un tema domestico e quotidiano come l'alimentazione. Secondo la critica, in letteratura come nella realtà, gli adulti si servono del loro potere economico per convincere i bambini a mantenere un retto comportamento attraverso la loro fame in una duplice dinamica di punizione-ricompensa. Al tempo stesso, però, il cibo può essere narrativamente interpretato come un utile strumento per dimostrare l'intraprendenza e le velleità di indipendenza dei bambini.²²⁰ Di conseguenza, entrambe le coppie di personaggi nei racconti analizzati reagiscono all'imbroglio alimentare subito con un atto di ribellione. Mentre i topini vandalizzano e saccheggiano la casa nel testo di Potter, i bambini dei Grimm complottano contro la loro aguzzina: la ingannano per guadagnare tempo e non essere mangiati, la uccidono alla prima occasione disponibile e si impossessano del suo oro.

La conclusione di entrambi i racconti ristabilisce gli equilibri attraverso elementi somiglianti. La traumatica esperienza nelle casette corrisponde a un elemento formativo per tutti i personaggi coinvolti; si tratta, però, di una crescita che si traduce anche in un benessere materiale. Tom Thumb e Hunca Munca depredano la casa delle bambole degli oggetti necessari per costruire il loro nido familiare. Allo stesso modo, Hansel e Gretel trovano nella casa di marzapane un vaso colmo d'oro e di pietre preziose, di cui s'impossessano prima

²¹⁹ Susan Honeyman, “Gingerbread Wishes and Candy(land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption,” *Marvel & Tales* 21.2, 2007, pp. 195-215; pp. 195-196.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 197-198.

di tornare nell'ambiente domestico paterno, per vivere insieme grazie ai proventi sottratti alla strega cannibale.

Un'ulteriore interpretazione del racconto di Potter è, infine, offerta dal saggio “‘To Half Believe and Wholly Play’: Dialectics of Reality in Beatrix Potter’s *The Tale of Two Bad Mice*” di Adele Tutter. Nella sua analisi, Tutter suggerisce un paragone tra il racconto di Potter e il romanzo *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll; in particolare, Tutter trova un’interessante analogia tra la descrizione e le illustrazioni di Hunca Munca nella casa delle bambole e l’episodio che descrive Alice, smisuratamente grande, intrappolata in una casa troppo piccola.

The dollhouse engenders myriad other metaphorical uses, all adding to its richness as a play object. Lewis Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), with not only its dressed and talking animals but also its doll-like environment, was an important precursor to Potter’s stories. The image of Hunca Munca in the window of the dollhouse is reminiscent of the scene in which Alice grows increasingly “big” inside an uncomfortably small house. If we view *Two Bad Mice* through the lens of the allegorical representation of the changes of adolescence that Alice offers, it can function as a parallel allegory for the disillusionments children will encounter along their “dark journey” from childhood to adulthood, as they “outgrow” their dollhouses and leave their parental home behind for a new home of their own. For now, the smallness of the dollhouse (and the mouse hole) achieves containment, rather than confinement.²²¹

In questa ottica, la conclusione di *The Tale of Two Bad Mice* e la redenzione dei topini protagonisti appare ulteriormente giustificata. È interessante notare che ai protagonisti non è imposto alcun tipo di punizione dall'esterno, ma sono essi stessi a stabilire il modo in cui rimediare ai danni provocati; una scelta narrativa in netto contrasto con i trend letterari dell'età vittoriana.²²² Tramite l'esperienza emotivamente distruttiva della crescita, gli animaletti hanno ora acquisito un senso di morale e sono pronti ad accedere all'età adulta, manifestatasi attraverso una serie di obblighi e doveri etici (Tom Thumb ripaga i danni causati), lavorativi (Hunca Munca è impiegata come domestica presso la casa delle bambole), famigliari e personali (nei confronti della loro tana e della loro prole di topini).²²³

²²¹ Adele Tutter, “‘To Half Believe and Wholly Play’: Dialectics of Reality in Beatrix Potter’s *The Tale of Two Bad Mice*,” *American Imago* 71.2, summer 2014, pp. 133-160; p. 151.

²²² Katherine R. Chandler, “Thoroughly Post-Victorian, Pre-Modern Beatrix,” cit., p. 303.

²²³ Adele Tutter, “‘To Half Believe and Wholly Play’: Dialectics of Reality in Beatrix Potter’s *The Tale of Two Bad Mice*,” cit., p. 153.

Come si evince dal titolo, nel romanzo *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden la casa di bambole rappresenta il fulcro narrativo. Nell'opera viene rappresentata la trasformazione di questo giocattolo da "rottame" usurato ad abitazione raffinata. Nella storia, le due bambine protagoniste sono tanto assorbite e ambiziose nel loro progetto di restauro e rinnovamento materiale della casa delle bambole da mettere in pericolo gli altri giocattoli. In questo modo, la storia di Godden intende sottolineare l'intrinseco valore materiale con cui i giocattoli sono connotati e intesi nella cultura contemporanea, così come in letteratura.



Figura 13:
Illustrazione di Joanna Jamieson in *The Dolls' House*, p. 28

All'inizio della narrazione le bambine protagoniste lamentano la mancanza di una casa giocattolo dove far abitare la loro famiglia di bambole, i Plantaganets. Per sottolineare l'urgente necessità, l'autrice paragona con ironia la situazione abitativa della variegata famiglia di bambole al sovraffollamento di Londra: "At the moment the Plantaganets were as uncomfortable as anyone in London; they had to live crowded together in two shoe-boxes that were cramped and cold and that could not shut."²²⁴ In risposta a questa urgenza, Tottie, la bambola più antica del gruppo familiare, che pure assume il ruolo di figlia in questa anticonvenzionale comunità, ricorda che molti anni prima, quando apparteneva a un'antenata

²²⁴ Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 10.

delle bambine protagoniste, era messa a sua disposizione una lussuosa abitazione in miniatura, dotata di ogni comfort.

Quando la casa per bambole finalmente fa la sua comparsa, manifestandosi come un regalo inatteso alle bambine, il gruppo familiare gioisce e festeggia, ma le loro aspettative vengono preste deluse dato che l'abitazione tanto decantata non è priva di difetti. La casa è rovinata e sporca; le bambine devono lavorare a lungo per pulirla e rimetterla in sesto. Gli accessori di cui un tempo era dotata sono ormai da buttare; per trovarne di nuovi le proprietarie sono costrette a cedere temporaneamente Tottie a una mostra di bambole, azione che viene inizialmente fraintesa: tutti i giocattoli si convincono che la loro amica sia stata venduta e ne seguono notti insonni e forti reazioni emotive. Quando Tottie torna a casa, la situazione sembra finalmente stabilizzarsi.

Meanwhile the Plantaganet family had moved into the dolls' house. They had made it completely their own. Though the chairs were not ready yet and the lace curtains had not come, Mr. Plantaganet, Birdie, Apple, and Darner had settled down. The house was clean from top to bottom. [...] The house was a house to be proud of, well built, solid down to the last window sill and up to the wooden chimney. It was warm, gay, comfortable, and there was the lamp with its birthday cake candle for when it was dark. Emily and Charlotte often lit it, and when they had finished playing they shut the front and left the Plantaganets safe inside.²²⁵

All'improvviso, compare all'orizzonte una nuova, spregevole bambola di porcellana di nome Marchpane, che reclama l'abitazione. L'atteggiamento vanitoso e arrogante della nuova arrivata la rende immediatamente antipatica al lettore; la situazione è ulteriormente aggravata dalla reazione delle due bambine all'interno della storia, che si muove in maniera antitetica rispetto a quella del pubblico. Charlotte ed Emily, infatti, assecondano inconsciamente le pretese presuntuose e aggressive di Marchpane, e scontentano i bisogni essenziali dei Plantaganets. Nonostante le deboli rimostranze di Charlotte, Emily dapprima dichiara Marchpane "our best doll";²²⁶ poi decide di relegare la famiglia Plantaganet in soffitta e in cucina, lasciando solo a Marchpane l'accesso nel salotto. Come ultimo affronto, Emily decide di rendere i Plantaganets i servitori presso la casa di cui prima erano proprietari. Infine, Marchpane plagia il piccolo Apple, convincendolo a disubbidire agli ordini dei genitori e a diventare suo figlio.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 68-70.

²²⁶ *Ibidem*, p. 92.

Proprio quest'ultima richiesta causa la caduta in disgrazia della bambola presuntuosa. Mentre Apple si trova nel salottino con Marchpane, il bambolotto si sporge sulla candela accesa, rischiando di bruciarsi. Tutti i giocattoli si precipano in suo aiuto; Birdie d'impeto si getta sulla lampada e muore incendiata. Quando le bambine accorrono, notano come Marchpane sia l'unica bambola rimasta impassibile al suo posto, senza neppure tentare di aiutare Apple, nonostante fosse la più vicina. La reazione è immediata; sia Emily sia Charlotte concordano: "I wish the dolls' house were like it was – before Marchpane. [...] She must go out of the dolls' house."²²⁷

Nel suo saggio "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*", Lucy Le-Guilcher osserva che, nella produzione letteraria di Godden, le case di bambole assumono un significato simbolico e diventano un mezzo per indagare questioni private, come le dinamiche familiari, i ruoli materni e la formazione dei figli; quest'analisi proposta da Godden assume un valore di ulteriore rilevanza se si tiene in considerazione il contesto storico in cui la storia è scritta: il secondo dopoguerra, intrinsecamente connesso a impellenti questioni sociali, come la ricostruzione delle case bombardate.²²⁸ In una lettera del 1942, il poeta Louis MacNeice (1907-1963) scrive "And sometimes, when a house has been cut in half, you get the pleasant effect of a doll's house – a bath in the bathroom and a dresser in the kitchen and wallpapers with roses and forget-me-nots and a mirror for the dolls to look into, not even cracked, but the dolls themselves had gone."²²⁹ Come MacNeice, anche Godden osserva delle somiglianze tra le case bombardate e le abitazioni in miniatura; inoltre, questa devastazione fisico-architettonica che accomuna case reali e case-giocattolo viene sviscerata anche nei suoi effetti sul clima sociale e familiare.

Nonostante la vittoria del partito laburista nel 1945 avesse segnalato una fase di ottimismo dopo la Seconda guerra mondiale, anche in termini di promesse di ricostruzioni edilizie, questo sentimento non sembra trovare spazio in *The Dolls' House*. Il continuo confronto tra la precaria situazione abitativa dei Plantaganets e l'ambientazione londinese lascia intendere che i disagi "in miniatura" dei giocattoli sono solo una testimonianza simbolica di un problema più ampio e diffuso. Il racconto, inoltre, si apre proprio con

²²⁷ *Ibidem*, p. 121.

²²⁸ Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," in Lucy Le-Guilcher, Phyllis B. Lassner, eds., *Rumer Godden: International and Intermodern Storyteller*, Ashgate, 2010, pp. 95-106; pp. 97-98.

²²⁹ Lettera di Louis MacNeice (1941) in *ibidem*, p. 98.

l'urgenza per tutti i personaggi di trovare una casa privata, stabile e permanente. "The shortage of dolls' houses was acute. There were a few in the toyshops but they were very expensive and made of cheap papier-mâché or plywood. 'Not worth the money,' said the children's father. 'They wouldn't last any time'."²³⁰ Non solo le case a disposizione non soddisfano i numeri della richiesta, ma sono anche prodotte con materiali economici: le abitazioni in miniatura rispecchiano le criticità e il senso di precarietà offerto dalle case prefabbricate che erano state prodotte in massa per sopperire ai bisogni postbellici.²³¹

Una caratteristica della casa di bambole particolarmente apprezzata nel romanzo consiste nella capacità di chiudersi e, quindi, di concedere un senso di privacy ai suoi abitanti. Le scatole di scarpe in cui i Plantaganets abitano all'inizio dell'opera sono inospitali sia perché sono anguste, sia perché non si possono chiudere. Mr Plantaganet, facendosi portavoce degli altri giocattoli, riferendosi alla casa dei suoi sogni, esclama, invece, "I want [...] one that will shut. One that will last."²³² Nel suo saggio, Le-Guilcher suggerisce che quest'attenzione alla chiusura e al derivante senso di sicurezza possa alludere alla cessazione delle ostilità in Europa e allo sventato pericolo di un'invasione tedesca nel Regno Unito.²³³

La casa di bambole nel romanzo suggerisce delle interessanti riflessioni non solo dal punto di vista materiale, ma anche per quanto riguarda la struttura sociale e i ruoli famigliari che i suoi abitanti potranno assumere una volta entrati in possesso di un'abitazione propria. Nel loro saggio "The Life of Dolls: Rumer Godden's Understanding of Children's Imaginative Play", Margaret e Michael Rustin osservano

In this story the desire of the dolls for a proper house in which they could then live an ordered life, each with a role and position in the doll family, is the centre. The social and psychological importance of the house is that it safeguards the identities of its inhabitants by providing a boundary within which personal considerations are paramount. The organization of the interior represents an agreed form of life which gives respect to all members.²³⁴

²³⁰ Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 8.

²³¹ Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," cit., p. 99.

²³² Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 8.

²³³ Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," cit., p. 101.

²³⁴ Margaret Rustin, Michael Rustin, "The Life of Dolls: Rumer Godden's Understanding of Children's Imaginative Play," in *Narratives of Love and Loss: Studies in Modern Children's Fiction*, London, Karnac, 2001, pp. 84-102; pp. 85.

Dato che la casa delle bambole è configurata come un'abitazione in stile vittoriano, i suoi abitanti ricoprono ruoli che si adattano allo stile di vita dell'epoca. Birdie assume il ruolo di "angelo del focolare" e madre amorevole, contribuendo alla pulizia e al rinnovo dell'abitazione e sacrificando la propria vita per proteggere il "figlio" Apple; Mr Plantaganet si auto-attribuisce il titolo di "master of the house"²³⁵ e completa la sua identità tramite attività esterne alle mura domestiche, lavorando presso un piccolo ufficio postale, posto accanto alla casa principale.²³⁶ Visto che la casa delle bambole è in grado di attribuire dei ruoli sociali alla famiglia Plantaganet, il punto di maggiore criticità nella trama del romanzo viene raggiunto con la comparsa di Marchpane, che espropria l'abitazione ai suoi abitanti e li priva della loro funzione, riducendoli a servitori.²³⁷

La conclusione della storia vede Marchpane spedita in un museo, dove una vetrina diverrà la sua degna casa. In questo modo, la casa delle bambole nel romanzo viene doppiamente pulita: la prima volta è fisicamente mondata dall'usura del tempo e dalla sporcizia; la seconda volta dalla tossica e malevola presenza di Marchpane.²³⁸

Come in *The Dolls' House*, anche nel romanzo *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban si assiste alla trasformazione materiale di una casa di bambole; al contrario del rinnovamento e dell'abbellimento sperimentato dal giocattolo nell'opera di Godden, Hoban descrive una casa di bambole lussuosa e raffinata deteriorarsi e consumarsi nel tempo. Un gruppo di giocattoli lotta contro un malefico ratto per riprendere il possesso della casa giocattolo, che identificano come la manifestazione tangibile del loro amore familiare, sperando che la casa diventi il fulcro abitativo della loro variegata comunità. In questo modo, il decadimento estetico e la diminuzione del valore materiale della casa in miniatura sono contrapposti al significato affettivo più profondo che il giocattolo suggerisce.

La centralità di questo giocattolo è testimoniata dalla sua comparsa nelle prime pagine del romanzo, per poi diventare un tema ricorrente all'interno della trama. Appena il negozio di giocattoli entro cui si svolge la scena chiude e le luci si spengono, l'autore indirizza l'attenzione del lettore sulla casa delle bambole, che procede a descrivere nel dettaglio:

²³⁵ Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 95.

²³⁶ Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," cit., pp. 99-100.

²³⁷ Margaret Rustin, Michael Rustin, "The Life of Dolls: Rumer Godden's Understanding of Children's Imaginative Play," cit., pp. 85.

²³⁸ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 113.

The store closed. The costumers and clerks went home. The music was silent. The wreaths were dim, the shop was dark except for the dolls' house on the counter. Light streamed from all its windows out into the shadows around it, and the toys before it stood up silhouetted black and motionless as the hours slowly passed. [...]

The house was certainly grand enough for [the clockwork elephant], or indeed for anyone. The very cornices and carven brackets bespoke a residence of dignity and style, and the dolls never set foot outside it. They had no need to; everything they could possibly want was there, from the covered platters and silver chafing dishes on the sideboard to the ebony grand piano among the potted ferns in the conservatory. No expense had been spared, and no detail was wanting. The house had room for every purpose, all opulently furnished and appropriately occupied: there were a piano-teacher doll and a young-lady-pupil doll in the conservatory, a nursemaid doll for the children dolls in the nursery, and a cook and butler doll in the kitchen.²³⁹

Nel suo saggio "Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral", Joanne Lynn considera la centralità dell'ambientazione domestica all'interno del romanzo di Hoban. Tra le località e le descrizioni abitative esaminate, Lynn mette a fuoco il ruolo della casetta di bambole, considerando le differenti connotazioni che questo giocattolo assume all'inizio e alla fine del romanzo. La prima descrizione dell'abitazione, infatti, ne esalta la bellezza estetica e la paragona a una luce nella notte in contrasto con il buio negozio in cui è esposta, incarnando quella che Nikolajeva descrive come "a perfect image of childhood;"²⁴⁰ questa visione idilliaca è eccessivamente ottimistica rispetto alle condizioni del mondo circostante e alle premesse delle (dis)avventure che i giocattoli dovranno affrontare nel corso della narrazione.

Toyshop and house are Plato's Cave. The mouse child's initial vision of Eden is the Victorian doll house presided over by Mama Elephant. This vision must be revised. Doll house and nurturing "mama" are, in their bright perfection, not sufficient but stultifying. The elephant must undergo her own humiliations; the house must undergo almost complete disintegration and an equally thorough refurbishing by the "rustics" (windup toys and animals). Only then are they sufficient to the mouse child's dream.²⁴¹

²³⁹ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., pp. 4-5.

²⁴⁰ Maria Nikolajeva, "Toward Linearity. A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*," in Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*, New York, NY, Routledge, 2014, pp. 59-82; p. 64.

²⁴¹ Joanne Lynn, "Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral," *Children's Literature Association Quarterly* 11.1, spring 1986, pp. 19-24; pp. 20-21.



Figura 14:
Illustrazione di Lillian Hoban in *The Mouse and His Child*

Dopo essere stati venduti, il topo e suo figlio diventano parte dell'oggettistica natalizia da rispolverare ed esporre solo in occasione delle festività e il cui uso è limitato agli adulti e proibito ai bambini. La vita dei giocattoli in questa fase è, dunque, statica, prevedibile e ripetitiva, come è evidentemente simbolizzato dal loro movimento circolare. Il pianto di protesta del topino causa la rottura di questo percorso – emblematicamente un pianto causato da una casetta di bambole che ricorda al topino la vita felice nel negozio di giocattoli – e il danneggiamento degli stessi giocattoli, che sono così cestinati. Questa situazione permette di modificare le condizioni di vita dei due oggetti ludici, che d'ora in poi si muoveranno in linea retta, ma anche di cambiare l'ambientazione in cui la scena si svolge. Assoldati come schiavi tecnologici alla mercé del perfido mafioso Manny Rat, il topo e suo figlio sperimentano la vita nella discarica urbana, circondati da detriti della società tecnologica e commerciale, che assumono una connotazione infernale.²⁴² Nikolajeva nel suo saggio "Toward Linearity. A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*" riassume questo cambiamento, osservando che il mondo del negozio dei giocattoli, connotato come un

²⁴² *Ibidem*, p. 21.

paradiso infantile, entra ora in contatto con la corrotta società degli adulti, caratterizzata da violenza, criminalità e sfruttamento.²⁴³

La fuga dalla discarica e la conseguente ambientazione rurale non implicano un miglioramento né il raggiungimento di un rifugio arcadico e idilliaco; al contrario, ogni successiva località visitata, pur rimanendo nell'ambito campagnolo, diventa lo spunto per insegnare una lezione di vita e cruda realtà ai due ingenui protagonisti, che sono, infatti, vulnerabili agli attacchi sia di fazioni nemiche, sia degli elementi naturali.²⁴⁴

Durante questa fase, il topo e suo figlio vengono a conoscenza della nozione di territorio. "A territory is your place. [...] It's where everything smells right. It's where you know the runways and the hideouts, night or day. It's what you fight for, or what your father fought for, and you feel all safe and strong there. It's the place where, when you fight, you win."²⁴⁵ Questa scoperta fa sì che padre e figlio si rendano conto della loro "placelessness"²⁴⁶ e della necessità di trovare un posto da identificare come proprio; la scelta ricade sulla casa delle bambole. Nel saggio "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding", Millicent Lenz riflette in modo approfondito sulla questione, sottolineando come il possesso di un proprio territorio sia un bisogno primario per la condizione umana; questa necessità non si limita al semplice possesso materiale, ma impone la possibilità che questo luogo assuma la connotazione di "casa".²⁴⁷ A questo punto della narrazione, divenuto ritrovo per ratti e in seguito abitato da Manny Rat, il giocattolo è ormai caduto in rovina: ha perso la sua idilliaca funzione di abitazione nobiliare ed è irrimediabilmente rovinato dal punto di vista estetico-architettonico; eppure, la casa delle bambole ha mantenuto il suo significato simbolico, diventando la rappresentazione tangibile della felice vita familiare che i personaggi potranno sperimentare, una volta trovato il loro posto nel mondo. Non si tratta solo di un simbolo ipotetico: quando, dopo una strenua battaglia, la comunità di giocattoli e animali riesce a sconfiggere Manny Rat e a riappropriarsi della casa, tutti si impegnano per ristrutturarla; in questo modo, l'abitazione in miniatura assume i connotati dell'intero gruppo.

La conclusione del romanzo testimonia l'accettazione finale di un paradiso sostanzialmente inferiore rispetto alle aspettative iniziali. Lo sfondo è ancora la discarica; la

²⁴³ Maria Nikolajeva, "Toward Linearity. A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*," cit., p. 67.

²⁴⁴ Joanne Lynn, "Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral," cit., p. 21.

²⁴⁵ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 48.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁴⁷ Millicent Lenz, "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding," *Children's Literature Association Quarterly*, 1978 Proceedings, pp. 64-69; p. 65.

casa e i suoi abitanti sono logori e consumati; il corso del tempo è irreversibile e irrevocabile.²⁴⁸

The house's character had changed much with the fire that had wrecked it and the several stages of reconstruction that renewed it; phoenixlike, the place seemed reborn itself. [...] The dolls' house would never again be what it once had been; its stateliness and beauty were long gone, but something new and different emerged from the concerted efforts of the little family. When the last touches of trim had been applied and the varicoloured curtains hung at the bottle-glass windows, the house assumed a look of wild confidence and reckless bravado. Indeed, it swaggered on its perch as if it dared the world to show it and its occupants a single peril they had not seen and laughed at.²⁴⁹

La battaglia epica per riappropriarsi del giocattolo è resa possibile dal ritrovamento di vecchi amici e dalla formazione di nuove alleanze: tutti i personaggi, infatti, sono a loro modo coinvolti e collaborano per raggiungere il fine comune. Allo stesso modo, anche la ricostruzione e la ristrutturazione dell'abitazione sono realizzate grazie al contributo di ciascun membro della variegata famiglia. Di conseguenza, il giocattolo, rinato dalle sue ceneri come una fenice attraverso fasi di dolore e sofferenza,²⁵⁰ dovrà cambiare la sua funzione sociale; non sarà utilizzato come casa privata, ma diverrà una locanda, "The Inn of the Last Visible Dog": uno spazio aperto, rinomato per la sua ospitalità nei confronti dei viaggiatori, che diviene un centro per la cultura locale attraverso una serie di festival teatrali e simposi. In questo modo, il contrasto tra la descrizione iniziale e quella finale del giocattolo è ulteriormente rinforzato; la casetta ideale dell'inizio del romanzo, descritta come l'unica luce nel negozio buio, è diventata uno spazio abitativo, che ora "blaze[s] like a beacon",²⁵¹ visibile da lontano e aperta all'intera comunità di giocattoli e animali. L'iniziale visione edenica della casetta delle bambole viene sostituita da una tangibile manifestazione di località di Utopia revisionata, realizzata secondo le direttive e le aspirazioni dell'autore:

The Inn of the Last Visible Dog is Hoban's qualified version of Utopia: a society which, accepting the limitations of human nature, can yet build a workable "place," a place in which human society rises above the junkheap

²⁴⁸ Maria Nikolajeva, "Toward Linearity. A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*," cit., p. 73.

²⁴⁹ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., pp. 170-171.

²⁵⁰ James Addison, "Spring and Fall to a Young (Mouse) Child. A Blakean reading of *The Mouse and His Child*," in Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*, New York, NY, Routledge, 2014, pp. 83-99; pp. 95-96.

²⁵¹ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 197.

of technological civilization and creates from however disparate materials and human capacities a world that glows with possibilities of the worth of human existence.²⁵²

Nel suo saggio “Questions of ‘What’ and ‘Where,’ and Context of ‘Meaning’ for *The Mouse and His Child* in the Late Twentieth Century”, John Stephens analizza il ruolo che la casa di bambole ricopre nel finale della storia, interrogandosi se, in comparazione alle altre descrizioni del giocattolo nel corso del romanzo, questa felicità raggiunta possa considerarsi definitiva o piuttosto il presagio di una nuova disavventura. Nel suo studio, infatti, Stephens osserva che nei due casi precedenti in cui l’abitazione in miniatura è descritta nel dettaglio come un luogo festivamente popolato, Hoban subito dopo sorprende il lettore con un’improvvisa “caduta”: allontanamento, perdita della casa, infelicità. A suo parere, però, la scena conclusiva e la descrizione della casa di bambole nel finale di *The Mouse and His Child* sono connotate in modo completamente differente rispetto ai casi precedenti.²⁵³ La prima rappresentazione del giocattolo, quando l’oggetto si trova ancora nel negozio, infatti, è tratteggiata come una testimonianza della vacuità sociale: le bambole che abitano la casa non ne escono mai e si limitano a comunicare tra loro attraverso citazioni tratte degli stralci di giornale da cui sono circondate; in questo modo, Hoban attua un aspro commento satirico sul divario tra informazione e comprensione in una società caratterizzata dai mezzi di comunicazione di massa. La seconda descrizione della casa di bambole si svolge quando Manny Rat ha preso possesso dell’abitazione, l’ha ristrutturata tramite l’uso di giocattolischivi e ne ha allestito una festa d’inaugurazione i cui invitati sono ratti; quest’ultimi nella scena sono descritti in termini spregiativi, come una massa informe di rifiuti sociali, privi di coscienza morale e incapaci di comunicare tra loro. In questo modo, la descrizione finale del giocattolo si configura non solo come una degna conclusione nel viaggio avventuroso del topo e di suo figlio, ma si contrappone anche alle precedenti descrizioni di vacuità e degrado sociale e morale; queste lacune sono ora riempite tramite le luci che la casetta sprigiona nell’oscurità circostante e l’unione familiare e il contesto amicale in cui vivono i suoi abitanti.²⁵⁴

²⁵² Joanne Lynn, “Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral,” cit., p. 23.

²⁵³ John Stephens, “Questions of ‘What’ and ‘Where,’ and Context of ‘Meaning’ for *The Mouse and His Child* in the Late Twentieth Century,” in Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*, New York, NY, Routledge, 2014, pp. 43-58; pp. 45-46.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 46.

Capitolo 3

I giocattoli nella *children's literature*: l'anima e l'animarsi

In *When Toys Come Alive* (1994), Lois Rostow Kuznets sostiene che uno degli aspetti predominanti per l'analisi dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia consiste nell'esaminare il loro *status* vitale, ovvero se essi possiedano un'anima, se possano muoversi e agire liberamente nel corso della narrazione, o se siano semplicemente degli statici oggetti ludici. Nell'introdurre l'argomento, Kuznets osserva che l'animarsi dei giocattoli apre a diverse interpretazioni e connotazioni: da un lato, questo prendere vita può rappresentare le speranze, i bisogni e i desideri umani, trasformando gli inanimati giocattoli in consiglieri, amici e solidali compagni di avventura. Dall'altro lato, un oggetto statico che prende vita incarna una delle caratteristiche del "perturbante" teorizzato da Freud (1856-1939), e costringe gli uomini a confrontarsi con l'ansia di definire cosa significhi essere "reale".²⁵⁵

Analogamente, quando i giocattoli sono rappresentati in letteratura come oggetti inanimati, essi garantiscono molteplici interpretazioni narrative. Inseriti nel testo non solo come scenografie sullo sfondo, i giocattoli che non prendono vita manifestano, infatti, la "cosità" teorizzata da Bill Brown e dagli altri teorici della *thing theory*. I giocattoli inanimati, quindi, si manifestano come oggetti i cui vuoti possono essere riempiti di diversi significati socioculturali, che variano a seconda delle intenzioni dell'autore. Nella quarta parte di *A Holiday Romance* (1868), per esempio, Charles Dickens si serve della diversa descrizione fisica delle bambole, rappresentate come inanimati oggetti ludici, per trarne delle riflessioni sulle ambiguità della società vittoriana e muovere, dunque, delle implicite critiche in merito.

In questo capitolo, i giocattoli vengono, quindi, analizzati tenendo in considerazione il loro *status* vitale. Il primo paragrafo esamina i romanzi in cui i giocattoli prendono vita o si dimostrano in vari modi coscienti del mondo che li circonda. Il secondo paragrafo analizza i testi letterari in cui i giocattoli non prendono vita, diventando semplici simulacri di significati

²⁵⁵ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., pp. 1-2.

che variano a seconda delle intenzioni dell'autore. Il paragrafo conclusivo indaga, infine, i casi particolari offerti dalla striscia di fumetti *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson e dal romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman; in entrambi i testi, infatti, i giocattoli rappresentati non sono caratterizzati da uno *status* vitale predefinito, ma esso varia continuamente a seconda di chi li osserva e dell'ambientazione in cui sono inseriti.

3.1

Giocattoli con un'anima (o quasi)

In *When Toys Come Alive* (1994), Lois Rostow Kuznets osserva che l'animarsi dei giocattoli può suggerire sensazioni contrastanti. La gioia per aver trovato un nuovo compagno può essere eclissata da una serie di riflessioni che indagano la vita umana e la realtà, ora messe in discussione del prendere vita di un oggetto inanimato, un prendere vita che, per definizione viste le caratteristiche del soggetto, supera la qualità e la durata dell'esistenza umana.²⁵⁶ Nella sua analisi in merito, Kuznets identifica quattro tematiche, che rappresentano la minaccia sperimentata dagli uomini nell'eventualità che gli oggetti prendano vita. Tali tematiche si intersecano secondo varie modalità:

1. Toys, when they are shown as inanimate objects developing into live beings, embody human anxiety about what it means to be "real" – an independent subject or self rather than an object or other submitting to the gaze of more powerfully real and potentially rejecting live beings.
2. Toy characters embody the secrets of the night: they inhabit a secret, sensual world, one that exists in closed toy shops, under Christmas trees, and behind the doors of dollhouses – and those of our parent's bedrooms. This is an *uncanny* (in Freudian terms) world of adult mysteries and domestic intrigue. It can be marginal, liminal, potentially carnival world.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 7. In proposito si vedano anche le riflessioni sul *posthumanism* proposte nel capitolo precedente di questo lavoro al paragrafo 2.2.

3. When manipulated by human beings – adults or children – toys embody all the temptations and responsibilities of power. As characters with whom humans identify, they also suggest the relatively powerless relationship of human beings to known or unseen forces: their dreadful vulnerability.
4. And when toys come alive as beings created by humans (usually male), they replicate “divine” creation and imply vital possibilities for human creativity while arousing concomitant anxiety about human competition with the divine. These creations also threaten human hegemony.²⁵⁷

Nel saggio “The Puppet’s Becoming: Dolls, Toys and Puppets in Films for Children” (2003), Micheal Newton sottolinea una sostanziale differenza delle reazioni che seguono il prendere vita dei giocattoli rispetto all’età di chi si trova a riflettere su questo fenomeno. Laddove gli adulti si sentono minacciati da questo animarsi inaspettato, che porta alla luce ansie escatologiche e dubbi sostanziali riguardo la nostra vita e il nostro senso di realtà, i bambini restano immuni; non hanno paura che le loro bambole prendano vita, ma anzi lo desiderano.²⁵⁸ Analizzando le teorie esposte da diversi esperti di pedagogia e psicoanalisi, Newton osserva che i bambini cercano un’anima nei loro giocattoli e li trattano con cura, immaginandoseli come esseri antropomorfizzati nel comportamento, nel ragionamento e nei sentimenti; in questo rapporto si nasconde il motivo dell’ampia diffusione in letteratura e cinema di racconti in cui gli oggetti prendono vita, e il successo che essi riscuotono tra il pubblico più giovane.²⁵⁹ Questo contrasto tra adulti e bambini è reso ancora più evidente nei casi in cui a prendere vita non siano simpatici peluche e dolci bambole, ma creature meccaniche, inumane, persino mostruose; Newton cita i casi dei robot “Transformers”, delle “Tartarughe Ninja” mutanti e i supereroi “Power Rangers”.²⁶⁰ I bambini accolgono la trasformazione di questi esseri non umani con piacere e riescono senza difficoltà a identificarsi con loro; al contrario, le fobie degli adulti riguardo l’animarsi degli oggetti sono in questi casi portate all’estremo perché tali personaggi si rivelano alienanti, disturbanti, in grado di enfatizzare ulteriormente le ansiose preoccupazioni riguardo la morte dell’“umano”.²⁶¹

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 2.

²⁵⁸ Michael Newton, “The Puppet’s Becoming: Dolls, Toys and Puppets in Films for Children,” in Kimberley Reynolds, ed., *Children’s Literature and Childhood in Performance*, Lichfield, Pied Piper Publishing, 2003, pp. 26-37; pp. 28-29.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 29.

²⁶⁰ Rispettivamente create da Hasbro, Takara Tomy, 1984; Mirage Studio, 1984; Haim Saban, Shuki Levy, 1993.

²⁶¹ Michael Newton, “The Puppet’s Becoming: Dolls, Toys and Puppets in Films for Children,” cit., pp. 35-36.

Un'ulteriore riflessione in proposito è offerta da Victoria Flanagan nel saggio "Posthumanism: Rethinking 'The Human' In Modern Children's Literature" (2017). L'analisi di Flanagan sottolinea come la presenza di giocattoli *posthuman* che prendono vita, quali cyborgs, robot, o semplici giocattoli, ridiscuta le caratteristiche standard che definiscono l'essere umano e l'essere reale; i lettori sono, infatti, invitati a identificarsi con personaggi *posthuman* e possono in questo modo analizzare la loro condizione umana da una prospettiva esterna.²⁶² L'esito di questa analisi consiste spesso nelle reazioni negative di ansia e smarrimento fin qui osservate. Eppure, Kuznets osserva che le reazioni degli adulti quando considerano il prendere vita dei giocattoli non sono sempre necessariamente ostili. Le ansie che scaturiscono dall'animarsi dei giocattoli possono, infatti, integrarsi alle necessità infantilizzanti degli adulti, ovvero ai bisogni che adulti e bambini condividono e alle esigenze consolatorie che gli adulti sperimentano nel senso di nostalgia nei confronti dell'infanzia idealizzata.²⁶³ L'esempio citato a sostegno di questa riflessione è il mondo arcadico descritto in *Winnie the Pooh* (1926) da A. A. Milne. La saga si svolge, infatti, nel Hundred Acre Wood, un luogo incantato nella foresta, in cui i giocattoli animati attendono con ansia il ritorno dei loro padroni umani;²⁶⁴ un luogo in netto contrasto alla situazione geo-politica in atto durante la scrittura e la pubblicazione dell'opera.²⁶⁵

Le molteplici reazioni che adulti e bambini manifestano al prendere vita dei giocattoli si integrano in letteratura a una serie di possibilità esistenziali che gli oggetti rivelano quando si animano, o quando riflettono sulle loro particolari condizioni che, per esempio, costringono menti attive e brillanti a essere intrappolate in un corpo statico su cui non hanno alcun controllo. Nella letteratura per l'infanzia alcuni esempi di grande validità analitica sono offerti nelle opere *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard H. Horne, *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams, *Winnie-The-Pooh* (1926) di A. A. Milne, *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden, *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban e *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer. Per comodità, anziché adeguarsi al mero ordine cronologico, l'analisi dell'animazione dei giocattoli in questi romanzi seguirà le caratteristiche narrative che questi manifestano,

²⁶² Victoria Flanagan, "Posthumanism: Rethinking 'The Human' in Modern Children's Literature," cit., p. 31.

²⁶³ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 7.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 51-52.

²⁶⁵ Francesca Gorini, "I Pooh Books di A. A. Milne, dalle origini letterarie alla disnification," in Francesca Orestano, ed., *Tempi Moderni nella Children's Literature*, Milano, CUEM, 2007, pp. 121-142; pp. 122-125.

raggruppandosi nei piccoli insiemi definiti: “Giocattoli animati ma intrappolati in un corpo statico”; “Giocattoli con animazione in divenire”; “Giocattoli animati e liberi di agire”.

Per quanto riguarda l'insieme “Giocattoli animati ma intrappolati in un corpo statico”, nel romanzo *Memoirs of a London Doll* (1846), Horne descrive le avventure di una bambola londinese; il punto di vista interno del giocattolo permette all'opera di diventare un manifesto oggettivo delle criticità all'interno della società contemporanea, adattandosi completamente, quindi, alle caratteristiche standard letterarie delle *it narratives*.²⁶⁶ Come si ha avuto modo di osservare nel capitolo precedente, l'inserimento nel romanzo della bambola consiste nella sua creazione, che enfatizza le peculiarità fisiche del giocattolo; in particolare, il suo essere una bambola di buona fattura, prodotta in legno da alcuni poveri ma abili artigiani londinesi.

Nell'“Introduction” al romanzo, Clara Whitehill Hunt descrive la brillante attitudine mentale del giocattolo.

Maria Poppet was a doll of character who kept her eyes open and never neglected an opportunity to learn from every event of her varied life; who was not puffed up by association with rank and wealth nor cast down by harrowing experiences; who valued loving hearts above jewels and titles and the glitter and show of fashion.
Maria Poppet had fine gifts as a story-teller too.²⁶⁷

Queste caratteristiche sono confermate nel corso della narrazione dalle riflessioni intelligenti che la bambola dispensa ai suoi lettori. Pur rivelandosi un giocattolo ingenuo e sensibile, che impara a conoscere la realtà del mondo umano attraverso il metodo empirico, Maria Poppet non si esime nel corso del suo racconto dal proporre ai giovani lettori alcune considerazioni, dando voce non solo al suo affetto per le bambine che la possiedono o all'entusiasmo per le festività cittadine che osserva, ma anche alle sue frustrazioni e rammarichi.

La brillantezza mentale della bambola contrasta, però, con la sua netta e insormontabile incapacità di muoversi o agire liberamente. Al momento della sua creazione, alla bambola sono dipinte guance e labbra da una bambina sorridente. A questo sorriso, la

²⁶⁶ Dennis Butts, “How Children's Literature Changed: What Happened in 1840s?,” *The Lion and the Unicorn* 21.2, April 1997, pp. 153-162; p. 156.

²⁶⁷ Clara Whitehill Hunt, “To Boys and Girls Who Like Good Stories,” cit., p. ix.

bambola vorrebbe rispondere a sua volta, ma si accorge improvvisamente di non avere controllo sul proprio corpo e di non potersi muovere neppure per completare un'azione tanto semplice. Sul momento, Maria Poppet incolpa il materiale di cui è composta e lo accusa di essere il motivo per cui non può sorridere di rimando alla bambina: “I tried to smile too, but I felt some hard material over the outside of my face, which my smile did not seem able to get through.”²⁶⁸ In questo modo, attraverso la breve descrizione delle sensazioni della bambola, il lettore comprende che l'anima del giocattolo è intrappolata all'interno di uno strato di legno tangibile e costrittivo; si manifesta, quindi, la dicotomia tra l'essenza spirituale del giocattolo e il suo corpo materiale.



Figura 15:
Illustrazione di Emma L. Brock in *Memoirs of a London Doll*, p. 7

Di fatto, la coscienza della bambola prende effettivamente vita. Nell'opera, Maria Poppet ricorda “The first thing I recollect of myself was [...]”²⁶⁹ Il ricordo della sua creazione sottolinea, dunque, la presenza di un momento di “risveglio” e di “presa di coscienza”

²⁶⁸ Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll*, cit., p. 6.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 5.

rispetto a un momento precedente, in cui il legno di cui è prodotta la bambola era ancora parte di un albero, la pianta veniva tagliata, il tronco veniva preparato per essere trasformato in giocattolo. La nascita dell'anima della bambola non viene, però, completata dal risveglio della sua parte materiale. È questo uno dei motivi di frustrazione del giocattolo, che si ritrova a subire passivamente ogni decisione umana, non potendo in alcun modo ribellarsi. Per esempio, nel momento della creazione, l'artigiano testa le giunture degli arti della bambola per verificarne la tenuta. Maria Poppet è terrorizzata da questa "aggressione", ma può solo sperare che finisca per il meglio. Allo stesso modo, nel corso della narrazione la bambola sperimenta diversi episodi negativi: quando è costretta a lasciare un'amata proprietaria per finire nelle mani di una bambina più abbiente ma disattenta, quando viene parzialmente bruciata per disattenzione, quando viene rapita da un cane di passaggio, In ognuna di queste occasioni, la bambola subisce senza possibilità di reagire e l'unica consolazione concessa consiste nelle riflessioni mentali che Maria Poppet condivide e nel confidarsi con i suoi amici lettori, sperando si dimostrino più attenti nei confronti dei loro giocattoli.

Il romanzo *The Dolls' House* (1947) della scrittrice angloindiana Rumer Godden approfondisce ulteriormente le condizioni sperimentate dai giocattoli che non sono in grado di agire liberamente. Nell'opera, la bambola protagonista riflette sulla sua incapacità di azione e suggerisce in modo sintetico ma enfatico:

It is an anxious, sometimes a dangerous thing to be a doll. Dolls cannot choose; they can only be chosen; they cannot "do"; they can only be done by; children who do not understand this often do wrong things, and then the dolls are hurt and abused and lost; and when this happens dolls cannot speak, not do anything except be hurt and abused and lost.²⁷⁰

Rispetto alla muta passività di Maria Poppet in *Memoirs of a London Doll*, la bambola Tottie in *The Dolls' House* porta all'attenzione dei lettori un'auspicabile alternativa. Sebbene i giocattoli non possano agire liberamente, essi possono, però, sperare che, concentrandosi intensamente, siano capaci di influenzare in modo quasi telepatico le azioni umane. Questa soluzione, ovviamente, non porta sempre ai risultati desiderati dalle bambole. Durante la mattina di Natale, quando le giovani proprietarie ricevono diversi regali, Tottie, percependo un senso di pericolo, spera che le bambine ripongano immediatamente i loro giocattoli nella casa di bambole e questo desiderio viene immediatamente esaudito. Al contrario, quando

²⁷⁰ Rumer Godden, *The Dolls' House*, cit., p. 3.

qualche pagina dopo Tottie spera con urgenza e intenzione che le bambine ignorino un nuovo pacco regalo recapitato, gli auspici del giocattolo sono completamente disattesi.

Nel corso della narrazione, Tottie confronta le sue opinioni con la bambola antagonista, Marchpane, la quale, troppo assorbita dalla sua bellezza estetica, rivela di non essere interessata alle bambine proprietarie e al gioco con loro. Questa affermazione suscita lo sconvolgimento emotivo degli altri membri della famiglia Plantaganet, che identificano la loro esistenza e la loro stessa anima con la funzione ludica da cui i giocattoli sono intrinsecamente caratterizzati.

“Funny how people don't last,” said Marchpane yawning. “But I am tired. Don't talk to me about them. I am not interested in little girls.”

“Not–interested–in–little–girls!” said Mr. Plantaganet, shocked.

“No. Not in Laura, nor her sister, nor Emily, nor Charlotte, nor in any one of them,” said Marchpane distinctly.

“But they are alive! It is only they who make us live.”

“Faugh!” said Marchpane rudely.

“Marchpane doesn't like to be played with,” said Tottie quietly.

“Not like to be played with? Then what is she for? Why was she made? I should sooner be broken,” said Mr. Plantaganet, “or thrown in the toy cupboard, than never be played with at all.”

“Well, I shouldn't,” said Marchpane.

“You are not a doll,” cried Mr. Plantaganet; he had forgotten to be frightened. “You are a *thing*.”²⁷¹

Mr. Plantaganet, in questo caso eccezionale, si fa portavoce delle altre bambole nel racconto e manifesta il suo sconcerto per il comportamento anti-ludico di Marchpane. Attraverso le parole del giocattolo, i lettori hanno modo di osservare come la funzione di passatempo identifichi le bambole a tal punto dal renderle vive ed essere parte integrante della loro essenza e anima. Un giocattolo che si rifiuta di giocare non può essere definito una bambola, ma diventa piuttosto un non-identificato oggetto. L'attività del gioco con i bambini viene, inoltre, descritta come un elemento essenziale per la vita dei giocattoli: una bambola che si rifiuti di adempiere alla sua funzione non può, dunque, essere considerata realmente viva.

Altre bambole nel racconto, incontrate da Tottie durante una mostra di giocattoli, esprimono disinteresse e disapprovazione nei confronti del gioco coi bambini; Godden crea, quindi, una società democratica di giocattoli, in cui ciascuno può manifestare liberamente le

²⁷¹ *Ibidem*, p. 101.

proprie opinioni. La scelta anti-ludica di Marchpane e delle altre bambole è, però, punita a livello narrativo. Per quanto Marchpane sia animata, parli e agisca nello stesso modo degli altri giocattoli nel racconto – pur intrappolata nel suo corpo rigido e costrittivo, e sottostando alle direttive umane –, il suo pessimo atteggiamento nei confronti dei bambini e del gioco è un aspetto essenziale che determina la caratterizzazione al negativo del giocattolo. Anche le altre bambole che si rifiutano di giocare con i bambini vengono descritte in modo dispregiativo; al contrario, i giocattoli che si rivelano ben disposti nei confronti dell'attività ludica sono sempre identificati come manifestazioni di bontà, gentilezza e amore; forse perché in armonia con la loro essenza, la loro anima e la loro necessaria funzione.

Analizzata la caratterizzazione dei giocattoli intrappolati in un corpo statico, si procede ora con l'esame dei testi che presentano "Giocattoli con animazione in divenire". Il romanzo *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams mette in scena l'animarsi del coniglietto protagonista, configurandosi come un prendere vita in divenire. Nel romanzo, infatti, il giocattolo sperimenta due trasformazioni che gli permettono di diventare reale. Nel testo, il tema del prendere vita dei giocattoli si rivela una componente essenziale e di indubbio valore, com'è dimostrato dallo stesso sottotitolo dell'opera. Il coniglietto-giocattolo protagonista sperimenta un breve momento di gloria, quando viene regalato a un bambino a Natale; l'immediato entusiasmo manifestato dal giovane umano, però, si spegne presto, quando il peluche viene confrontato con giocattoli più moderni e tecnologici, dunque apparentemente più degni di nota, e il coniglietto finisce nella credenza. In questa lunga fase di esistenza negletta, il giocattolo protagonista ha la possibilità di parlare con altri giochi e di riflettere sulle particolari condizioni della loro vita. I giocattoli meccanici e costosi lo disprezzano per la sua semplicità fisica. L'unica amicizia che il coniglietto riesce a costruire è quella con un logoro cavallo-giocattolo, che, incarnando la stereotipica figura del "vecchio saggio", rivela al giovane compagno il significato dell'essere reali.

"What is REAL?" asked the Rabbit one day, when they were lying side by side near the nursery fender, before Nana came to tidy the room. "Does it mean having things that buzz inside you and a stick-out handle?"

"Real isn't how you are made," said the Skin Horse. "It's a thing that happens to you. When a child loves you for a long, long time, not just to play with, but REALLY loves you, then you become Real."

"Does it hurt?" asked the Rabbit.

"Sometimes," said the Skin Horse, for he was always truthful. "When you are Real you don't mind being hurt."

[...] “Generally, by the time you are Real, most of your hair has been loved off, and your eyes drop out and you get loose in the joints and very shabby. But these things don't matter at all, because once you are Real you can't be ugly, except to people who don't understand. [...] Once you are Real you can't become unreal again. It lasts for always.”²⁷²

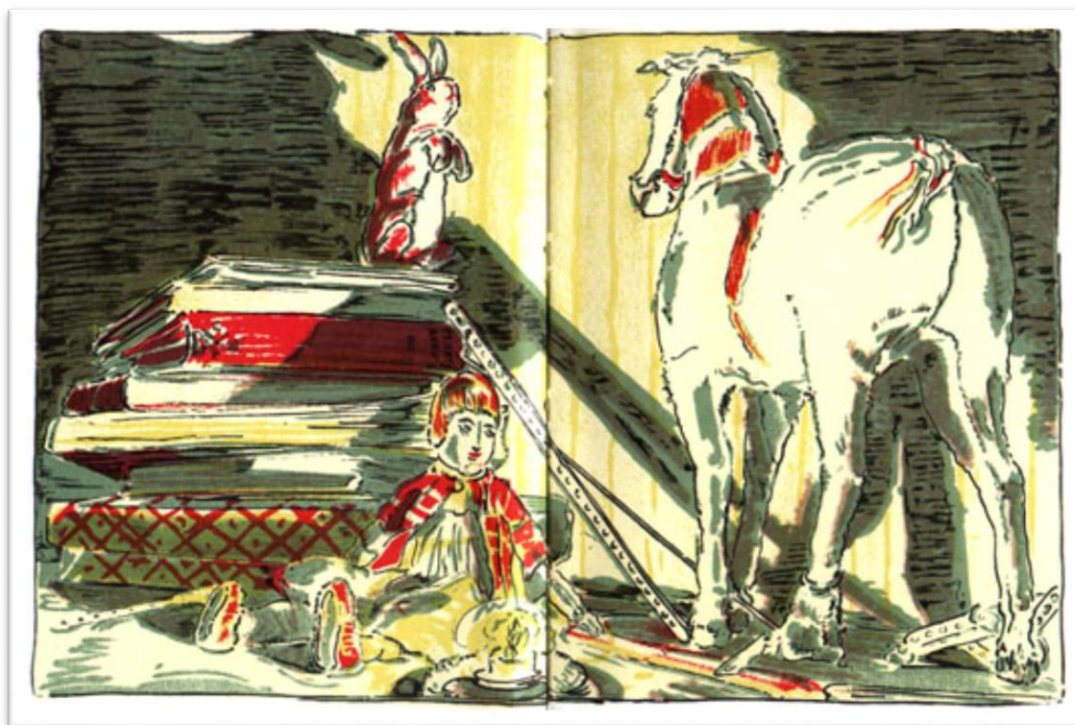


Figura 16:
Illustrazione di William Nicholson in *The Velveteen Rabbit*, pp. 14-15

Attraverso le parole dispensate dal saggio cavallo, i bambini lettori e il coniglietto vengono entrambi informati di una prima modalità attraverso cui i giocattoli possono prendere vita. Questa possibilità si rivela essere una condizione garantita a pochi fortunati. Non una caratteristica intrinseca alla caratterizzazione fisica ed estetica del giocattolo e delle sue abilità, il diventare reali si manifesta come un lungo processo che si realizza solo quando i giocattoli sono davvero amati dagli umani a cui appartengono. Questo modo di prendere vita è testimoniato da un decadimento fisico dell'oggetto: un avvicinamento alla bruttezza estetica che, però, resta invisibile agli occhi del bambino che ama. Il cavallo osserva, infatti, che solo chi non capisce l'importanza del legame tra bambini e giocattoli si può fermare a osservarne il degrado fisico, mentre gli amici umani ignorano questo aspetto perché l'usura

²⁷² Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (or How Toys Became Real)*, cit., pp. 12-14.

del giocattolo diventa simbolo e testimonianza del loro affetto e della loro inclusione nelle attività antropiche.

Quando nel romanzo il coniglietto diventa il giocattolo preferito del bambino a cui appartiene, esso prende vita nel modo descritto in precedenza dal cavallo. Accompagnando il bambino in tutte le sue esperienze e avventure, il coniglietto diventa presto sporco e fisicamente rovinato. Williams suggerisce addirittura che diventi un oggetto informe, irriconoscibile nei suoi tratti coniglieschi, come si è potuto osservare nell'analisi fisica dei giocattoli proposta nel capitolo precedente.

Durante una gita nel bosco, il giocattolo incontra le sue controparti naturali e inizia a interrogarsi sul suo essere reale, che non mette in discussione, ma che non sa integrare con le caratteristiche di realtà che contraddistinguono i veri conigli. Le peculiarità fisiche ed estetiche dei conigli sono ovviamente il primo aspetto su cui si sofferma l'osservazione dell'ingenuo giocattolo. Ignorando di essere un'imitazione di animali reali, il pupazzo immagina che i conigli siano anch'essi giocattoli; la loro bellezza estetica e capacità fisiche sono, dunque, inizialmente identificate come un'innovazione tecnologica, come se gli animali fossero giocattoli più nuovi ed evoluti. Incapace di imitarne i movimenti agili, la sua natura di giocattolo viene presto smascherata: quando i conigli lo accusano di non essere reale, il pupazzo si dispera e reagisce negando "I am real! The Boy said so! [...] I *know* I am Real!"²⁷³ La discussione è, però, interrotta dall'arrivo del bambino, senza che si possa procedere in un'analisi bilanciata tra le due possibilità di realtà proposte.

Questo primo incontro con i veri conigli è seguito dalla tragica malattia del bambino a cui il coniglietto appartiene, per la cui guarigione è prescritto che si liberi di tutti i suoi oggetti, perché contaminati e impregnati di germi. Gettato via, il giocattolo è sconvolto da questo abbandono e si interroga sull'utilità dell'essere reali se questo non permette poi agli oggetti di scampare all'ineluttabile negligenza umana. A causa di questi tristi pensieri, il coniglietto scoppia a piangere; le sue lacrime sono vere. Una fata entra in scena per consolarlo e gli rivela di volerlo rendere pienamente reale. L'affermazione della creatura magica suscita delle perplessità nel giocattolo: "Wasn't I Real before?"²⁷⁴ chiede, infatti. La risposta della fata suggerisce l'esistenza di una seconda modalità attraverso cui i giocattoli possono diventare reali e prendere vita, che si integra e completa il primo senso di realtà raggiunto dal

²⁷³ *Ibidem*, p. 26.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 34.

coniglietto. "You were Real to the Boy [...] because he loved you. Now you shall be Real to everyone."²⁷⁵

Condotto nella foresta al cospetto di veri conigli, il giocattolo capisce di aver completato il suo percorso verso l'esistenza reale e di essere diventato un animale in carne e ossa. La trasformazione non implica l'abbandono delle caratteristiche fisiche ed emotive che il coniglietto aveva manifestato nella sua precedente vita da giocattolo. Il romanzo si conclude, infatti, con un nuovo incontro tra il coniglietto e il bambino a cui apparteneva in precedenza.

Two rabbits crept out from the bracken and peeped at [the Boy]. One of them was brown all over, but the other had strange markings under his fur, as though long ago he had been spotted, and the spots still showed through. And about his little soft nose and his round black eyes there was something familiar, so that the Boy thought to himself:

"Why, he looks just like my old Bunny that was lost when I had scarlet fever!"

But he never knew that it really was his own Bunny, come back to look at the child who had first helped him to be Real.²⁷⁶

La conclusione di *The Velveteen Rabbit* propone, quindi, una conciliazione tra le potenzialità esistenziali dei giocattoli. Il coniglietto è ormai perfettamente integrato nella società animale, come dimostrato quando il bambino lo vede in compagnia di un suo simile; si tratta di un atteggiamento simpatetico che contrasta come il primo incontro tra giocattolo e animali, in cui il pupazzo era stato rifiutato e abbandonato. Il successo sociale ora acquisito non implica che il coniglietto abbia dimenticato la sua esperienza precedente; torna, infatti, a osservare il bambino a cui apparteneva, suggerendo, quindi, che il legame che li univa non si è mai spezzato. Il bambino riconosce nel coniglio delle rassomiglianze con il giocattolo che aveva amato; la situazione irreal e fantastica non gli permette, però, di comprendere che non si tratta di una semplice somiglianza, ma che sta osservando davvero lo stesso personaggio. Il coniglietto, invece, che ha sperimentato la miracolosa trasformazione, guarda con riconoscenza il bambino, che lo ha aiutato a diventare reale.

È interessante notare che in proposito Williams non specifica il livello di realtà a cui il coniglietto fa riferimento, evidenziando, quindi, come la prima trasformazione potesse essere considerata limitativa rispetto al risultato finale. La conclusione, al contrario,

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

suggerisce come la realtà acquisita dal giocattolo tramite l'amore del bambino e la realtà che ottiene per magia quando diventa un animale vero si equivalgono. L'interpretazione che può sorgere da questa equivalenza è che ai giocattoli non importi quale livello di realtà ottengono: la "limitata" esistenza sperimentata tramite l'amore dei bambini basta loro, ed è ugualmente soddisfacente rispetto a una vita in autonomia, esterna al mondo umano. Al tempo stesso, l'amore del bambino per i giocattoli viene implicitamente paragonato a una magia: il risultato di entrambe le opzioni è equivalente e, in entrambi i casi, i giocattoli possono prendere vita ed essere felici.

In "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics" (2012), Kirsten Jacobson approfondisce l'argomento, constatando come il prendere vita del coniglietto non consista esclusivamente in un mutamento fisico, ma comporti anche una relazione con il mondo esterno. Nel cercare di adeguarsi all'ambientazione reale e viva in cui si è ritrovato, all'inizio del racconto il giocattolo manifesta una serie di dubbi circa la propria natura, enfatizzando come il prendere coscienza di sé implichi anche l'interpretazione della propria natura.²⁷⁷ In seguito, trasformato in animale, il coniglietto prende veramente vita; si tratta di una trasformazione testimoniata anche dal legame con i suoi simili. "The velveteen rabbit is made securely real at last when he is not only among the live rabbits, but also when he is partaking of their rules, their motions and actions, and their ways of being – when he is at home in a reality both self- and other-defined."²⁷⁸

Nella sua analisi di *The Velveteen Rabbit*, Kuznets offre un suggerimento concreto, osservando che anche la seconda trasformazione sperimentata dal coniglietto in animale vero non è esente da criticità. Nel racconto, infatti, non è affrontato il tema dell'ineluttabile morte dei conigli selvatici, in evidente contrasto con la possibile immortalità dei giocattoli, come suggerito dalle teorie sul *posthumanism* di Zoe Jaques esposte nel capitolo precedente. Nonostante questa limitazione, in *When Toys Come Alive* (1994), Kuznets suggerisce che la trasformazione del giocattolo in animale è una necessità narrativa, utile per permettere ai lettori di riflettere sulle conseguenze della loro crescita e maturazione, che sono caratterizzate, tra l'altro, da un senso di indipendenza e libertà d'azione rispetto alle direttive degli adulti.²⁷⁹

²⁷⁷ Kirsten Jacobson, "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics," in Peter R. Costello, ed., *Philosophy in Children's Literature*, Minneapolis, MN, Lexington Books, 2012, pp. 1-20; pp. 5-6.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 7.

²⁷⁹ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 61.

Anche il romanzo *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban descrive l'animarsi dei giocattoli protagonisti in modo crescente. I personaggi principali del racconto sono due topini il cui prendere vita si configura come il “risveglio” di Maria Poppet nel romanzo di Horne. I giocattoli, infatti, vengono estratti da una scatola dalla venditrice di un negozio di balocchi e, azionando il meccanismo a molla di cui sono dotati, prendono a girare in cerchio, papà-topo sollevando per le braccia il figlio. Alla chiusura del negozio, i due topini possono confrontarsi con gli altri giocattoli circa la loro esistenza e le regole che condizioneranno la loro vita. Durante la discussione non si fa alcun riferimento a esperienze precedenti al momento in cui i giocattoli erano stati estratti dalla scatola, e l'ingenuità e l'ignoranza del mondo dimostrata da padre e figlio suggeriscono che prima di quel momento i due fossero privi di anima e coscienza e che avessero, invece, preso vita proprio in quell'istante. In questo modo, il prendere vita dei protagonisti in *The Mouse and His Child* rispecchia gli stereotipati tropi letterari secondo cui i giocattoli possono prendere vita a mezzanotte, grazie alla magia del periodo di Natale.

“Where are we?” the mouse child asked his father. His voice was tiny in the stillness of the night.
“I don't know,” the father answered.
“What are we, Papa?”
“I don't know. We must wait and see.”
“What astonishing ignorance!” said the clockwork elephant. “But of course you're new. I've been here such a long time that I'd forgotten how it was. Now then,” she said, “this place is a toyshop and you are toy mice. People are going to come and buy you for children, because it's almost a time called Christmas.”²⁸⁰

Informati dagli altri giocattoli circa la loro essenza in termini realistici, ai topini sono anche indicate le regole fondamentali per il ruolo che dovranno svolgere nella società umana: “I might remind you of the rules of the clockwork. [...] No talking before midnight and after dawn, and no crying on the job.”²⁸¹ Le regole suggeriscono come i giocattoli debbano fingere di non avere un'anima né capacità d'azione al cospetto degli umani: ogni possibilità di movimento è rimandata al momento in cui si suppone che uomini e bambini siano a letto, da mezzanotte all'alba; è, inoltre, tassativamente vietato dare sfogo all'emotività mentre si sta lavorando, a prescindere da quali possano essere i motivi che la scatenano. In questo modo,

²⁸⁰ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 4.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 5.

L'anima dei giocattoli è costretta tramite le “rules of the clockwork” a inattività, insensibilità e passiva sudditanza alle decisioni e alle azioni imposte dagli umani.

Le direttive di cui sono stati informati i topini contrastano, però, con le loro ambizioni personali. Il topo-figlio vorrebbe essere parte di una famiglia, realizzata tramite la figura materna dell'elefantessa meccanica, l'affetto fraterno di un giocattolo foca, la residenza in una casa di bambole. Il topo-padre, invece, ambisce all'indipendenza rispetto al costante bisogno di avere la propria molla caricata da altri; l'autocaricamento, implica, quindi la possibilità di muoversi liberamente e di non sottostare alle direttive altrui. Nel corso della narrazione, attraverso diverse vicissitudini e superando difficili prove, i topini riescono a completare entrambi i loro desideri. La crescente indipendenza che acquisiscono, in particolare, può essere interpretata come un'implementazione della loro anima, dato che le diverse fasi da cui è composta questa transizione intaccano in modo sensibile l'essenza dei giocattoli, le loro capacità di ragionamento, la loro sensibilità emotiva.

È interessante approfondire alcune di queste fasi per confrontarle e riflettere sull'accrescimento vitale sperimentato dai due topini. Comprati dal negozio da una famiglia che colleziona giocattoli a molla, esponendoli solo nel periodo natalizio e tenendoli lontano dalla portata dei bambini, i topini si rivelano entrambi frustrati dalla situazione. Il padre si lamenta per la futilità della loro esistenza, testimoniata dal danzare in cerchio all'infinito rimanendo immobili nello stesso punto. Il figlio sente nostalgia della vita nel negozio e inizia a piangere mentre è sul lavoro; un gatto di passaggio sente il pianto del giocattolo e, irritato, lo getta a terra, rompendolo. In “Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral” (1986), Joanne Lynn paragona questo episodio alla caduta dal paradiso di Adamo ed Eva, visto che questo momento apparentemente catastrofico si trasforma in un'occasione di maturazione e crescita, quando essi sperimentano la vita all'esterno dell'ambientazione protetta e ovattata del negozio dei giocattoli e della casa umana.²⁸² Sotto certi aspetti, i topini ora non hanno più nulla da perdere e assumono la caratterizzazione di vagabondi, se paragonati all'unica figura umana che compare nel romanzo a intervalli regolari. Gettati via, i topini sono aggiustati appunto dal vagabondo, e nella loro nuova versione si muovono in linea retta: un miglioramento apprezzato da entrambi. Non avendo ancora acquisito l'autocaricamento, i topini, però, si fermano nella loro marcia in mezzo a un marciapiedi; qui diventano la facile preda di un ratto che schiavizza i giocattoli a molla, costringendoli ai lavori forzati o a

²⁸² Joanne Lynn, “Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral,” cit., p. 22.

compiere azioni illecite in sua vece. Incaricati di compiere una rapina, i topini riescono a sfuggire in un momento di distrazione; inizia così una serie di avventure, mentre sono costantemente inseguiti dal ratto vendicativo.

A un certo punto nel romanzo, un rapace ghermisce i topini per nutrirsi, ritenendoli veri animali, ma, scoprendo la loro essenza metallica, li lascia cadere dall'alto, rompendoli. Un gruppo di amici accorre in soccorso dei protagonisti e li ri-assembla in modo indipendente l'uno dall'altro. Questa separazione fisica incrementa le individualità di entrambi i personaggi, supportate anche dall'urgenza della situazione – i topini si stanno, infatti, preparando alla battaglia finale per la riconquista del loro territorio e per l'affermazione della loro variegata famiglia. Il topino si risveglia all'improvviso e, non più impedito nelle capacità di osservazione dalla figura del padre sempre davanti ai suoi occhi, scorge la casa di bambole in cui ambisce a stabilirsi. La “tiny voice” da cui era stato caratterizzato dal momento del risveglio muta all'improvviso e il giocattolo parla con voce ferma e fiera, sintomo di un rinnovato senso di indipendenza e spirito di affermazione.

Un'ulteriore evoluzione occorre quando i protagonisti riescono finalmente a ottenere l'autocaricamento grazie all'aiuto imprevedibile di Manny Rat, l'antagonista. Il completamento di questo passaggio inaspettatamente passa inosservato nel testo: Hoban narra in maniera sintetica i processi meccanici necessari affinché i topini possano muoversi in autonomia; persino i protagonisti, che per l'intero romanzo si erano lamentati della loro condizione, non si dilungano troppo nei festeggiamenti, ma si limitano a ringraziare il ratto per il suo aiuto. Forse la spiegazione di questo resoconto sbrigativo può essere intuita nelle pagine successive, quando l'autocaricamento tanto agognato viene perso a causa dell'usura del meccanismo.

“Good heavens!” exclaimed the father. He had been walking more and more slowly without noticing it, and now he stopped, astonished, as the reciprocally winding springs inside him, having lost a little energy each day through friction, came at last unwound. “I’m not wound up any more!” he said.

“Well,” said Frog, “I don’t suppose anyone ever is completely self-winding. That’s what friends are for.” He reached for the father’s key, to wind him up again.²⁸³

²⁸³ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 196.

Avendo ormai trovato un variegato gruppo familiare su cui poter fare riferimento, il topo e suo figlio, così come non avevano dimostrato troppo entusiasmo al raggiungimento dell'autocaricamento, non si scompongono neppure nel momento in cui l'autonomia viene persa. Al contrario, il topo-padre approfitta della situazione per godersi un attimo di inerzia e di pace, consapevole che quando vorrà ricominciare a muoversi i suoi amici saranno pronti ad aiutarlo.

Il percorso verso l'autocaricamento intrapreso nel romanzo dai due protagonisti e l'epilogo della storia suggeriscono delle riflessioni riguardo all'anima dei giocattoli. Convinti che l'indipendenza sia una componente necessaria per essere vivi e reali, i topini tentano di raggiungerla per tutto il corso della narrazione. Nel frattempo, però, essi sono costretti ad affrontare diverse sfide che modificano il loro modo di pensare e agire, cosicché, alla fine, i personaggi si sentono bastanti a loro stessi, indipendentemente dal raggiungimento dell'autocaricamento. La loro identità ibrida di animali e giocattoli non necessita dell'autonomia come ulteriore conferma: ecco perché il suo raggiungimento è superfluo e la sua perdita passa quasi inosservata.

In ultima analisi, si procede ora all'osservazione dei testi letterari che rientrano nell'insieme "Giocattoli animati e liberi di agire". Nella raccolta *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, i giocattoli compaiono in due racconti, con significati e caratterizzazioni diametralmente opposti. Nel presente contesto, l'analisi narrativa si concentrerà sulla descrizione della bambola Duchess in "Part II. Romance. From the Pen Of Miss Alice Rainbird. Aged Seven", mentre l'approfondimento dei giocattoli non animati che compaiono in "Part IV. Romance From The Pen Of Miss Nettie Ashford. Aged half-past six" verrà trattato nel paragrafo successivo di questo lavoro.

"Part II. Romance From the Pen Of Miss Alice Rainbird. Aged seven" è il racconto in forma di favola, composto fittiziamente da una bambina di sette anni. L'autrice immagina di essere una principessa. La tematica fantastica che sfrutta i tropi letterari legati alla nobiltà nelle fiabe è, però, messa a confronto con un'ambientazione borghese vittoriana e con l'ingenuo punto di vista della bambina, con risultati particolarmente spassosi per i lettori adulti. Nel racconto, Princess Alicia è alle prese con problemi familiari di diverso tipo: una madre cagionevole, un numeroso gruppo di fratellini a cui badare, un padre che, nonostante il titolo di re, lavora molte ore per una paga misera e insufficiente a soddisfare i bisogni economici della famiglia. Data la bontà del nucleo familiare nonostante le evidenti difficoltà,

una fata offre al padre di Alicia una lisca di pesce magica, che, se usata al momento opportuno, esaudirà un desiderio della bambina.



Figura 17:
Illustrazione in *A Holiday Romance*

A questo punto entra in scena la migliore amica della principessa, il cui nome identifica il suo grado nobiliare: Duchess. Si tratta di una bambola con cui Alicia è solita confidarsi per ottenerne saggi consigli. L'introduzione del giocattolo nel racconto ne evidenzia la duplice natura, che tipicamente contraddistingue le bambole nel rapporto con bambini e adulti: Princess Alicia ascolta i suggerimenti dell'amica, la vede muoversi, la coinvolge attivamente nella sua vita; la bambina è, però, l'unica a vedere il giocattolo animarsi, mentre esso appare come un oggetto inanimato allo sguardo di tutti gli altri.

The Princess Alicia hurried up-stairs to tell a most particular secret to a most particularly confidential friend of hers, who was a Duchess. People did suppose her to be a Doll; but she was really a Duchess, though nobody knew it except the Princess.

This most particular secret was the secret about the magic fish-bone, the history of which was well known to the Duchess, because the Princess told her everything. The Princess knelt down by the bed on which the Duchess was lying, full-dressed and wide awake, and whispered the secret to her. The Duchess smiled and nodded. People might have supposed that she never smiled and nodded; but she often did, though nobody knew it except the Princess.²⁸⁴

²⁸⁴ Charles Dickens, "A Holiday Romance" [1868], in Gillian Avery, ed., *A Holiday Romance and Other Writings for Children*, London, Everyman, 1995, pp. 397-437; p. 411.

I lettori sono invitati a adottare la prospettiva della bambina narratrice e autrice, tenendo in considerazione il contesto fantastico in cui il racconto si svolge e il punto di vista infantile attraverso cui l'azione ha luogo. La bambola Duchess è, quindi, viva nella storia; il suo ruolo narrativo è, inoltre, di indubbio rilievo. Il giocattolo, infatti, non è solo una confidente e consigliera della bambina protagonista, ma agisce attivamente perché Alicia possa conseguire il meritato lieto fine. L'aiuto offerto dalla bambola è di tale rilievo che persino la fata, ricomparsa a sorpresa nel finale della storia, richiede di esserle presentata per complimentarsi con lei per il supporto dimostrato. Il racconto si conclude con il matrimonio di Princess Alicia con Prince Certainpersonio. Anche in questa occasione la presenza della bambola testimonia il suo ruolo di fedele supporto alla bambina: è stato, infatti, il giocattolo ad aver presentato i due coniugi e si gode ora il ruolo di damigella d'onore della sposa.

Nella raccolta *Winnie-The-Pooh* (1926) di A. A. Milne, il celebre orsetto omonimo manifesta la propria anima in modo narrativamente ambiguo. Winnie-the-Pooh, infatti, è introdotto nell'opera come un giocattolo inanimato, passivo, che subisce le disattenzioni di Christopher Robin. Trascinato su e giù dalle scale dal suo giovane proprietario, il giocattolo sbatte la testa contro ogni gradino senza ribellarsi alla scomodità della situazione. Il bambino svolge, inoltre, l'incarico di suo porta voce: è, infatti, Christopher Robin a introdurre l'orsetto nel racconto e a descriverne i tratti caratteriali al padre. Winnie-the-Pooh rimane immobile e in silenzio.

Come nel racconto di Dickens, però, appena la narrazione si muove in un contesto fantastico e irrealistico, il giocattolo prende vita: parla, agisce, pensa liberamente e si comporta come un fedele compagno per il suo amico umano. Attraverso il suo proprietario, l'orso commenta addirittura gli eventi della storia, offrendo a Milne un'occasione per giocare con l'ingenuità del giocattolo e dei bambini, all'interno e all'esterno della raccolta.

Once upon a time, a very long time ago now, about last Friday, Winnie-the-Pooh lived in a forest all by himself under the name of Sanders.
("What does 'under the name' means?" asked Christopher Robin.
"It means he had the name over the door in gold letters and lived under it."
"Winnie-the-Pooh wasn't quite sure," said Christopher Robin.
"Now I am," said a growly voice.
"Then I will go on," said I.)²⁸⁵

²⁸⁵ A. A. Milne, *Winnie-the-Pooh*, cit., pp. 2-3.

Winnie-the-Pooh acuisce le condizioni già sperimentate dalla bambola Duchess in *A Holiday Romance*. Nella serie di racconti di Milne, infatti, il giocattolo si configura come un personaggio completamente autonomo rispetto alle direttive degli uomini. Per quanto ben felice del suo legame con il bambino a cui appartiene, l'orsetto ha una casa indipendente nel Hundred Acre Wood e una compagnia di amici fedeli. Dimostra, inoltre, un grande spirito d'iniziativa e non compare nella narrazione soltanto per soddisfare i bisogni del bambino, ma anzi diventa spesso il protagonista di avventure autonome. Nella serie di racconti da cui è composta la raccolta, la narrazione permette, quindi, a Winnie-the-Pooh di configurarsi come un giocattolo pienamente animato e indipendente.

In *When Toys Come Alive* (1994), Kuznets suggerisce che la duplice caratterizzazione di Winnie-the-Pooh sia dovuta al ruolo extra-narrativo del giocattolo, che si configura come un intermediario nella comunicazione tra l'autore e suo figlio, in cui anche il lettore è coinvolto.²⁸⁶ Al tempo stesso, però, è utile riflettere anche sull'analisi del romanzo offerta da Alison Lurie in *Not in Front of the Grown-Ups! Subversive Children's Literature* (1991) in cui si suggerisce che l'animazione del giocattolo nel contesto fantastico permetta a Christopher Robin di creare un impero su cui governare, in contrasto con la sottomissione alle direttive adulte a cui ogni bambino è costretto nella realtà.

What Milne has done is to turn the child's world upside down, creating a particularly elegant reversal of parental authority. In reality Christopher Robin is a very small boy in a world of adults; but in the Pooh books he rules over – and in the illustrations physically towers over – a society of smaller beings. [...] Surely part of the universal appeal of the Pooh books is due to the pleasure any child must feel in imagining himself or herself larger, wiser, and more powerful than the surrounding adults.²⁸⁷

La caratterizzazione della bambola Barbie nella raccolta *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer conclude, infine, l'approfondimento sull'anima dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia. Nella raccolta, il giocattolo è inserito in contesti pseudo-realistici per osservare le reazioni della bambola – immessa nel mercato con una specifica identità caratteriale – ben al di fuori del patinato e ovattato mondo creato per lei dalla Mattel. Nelle sue avventure, quindi, Barbie impersona donne famose del passato o si trova ad affrontare problemi reali, come il terribile mondo del lavoro e le malattie a trasmissione sessuale.

²⁸⁶ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 49.

²⁸⁷ Alison Lurie, *Not in Front of the Grown-Ups! Subversive Children's Literature*, London, Cardinal, 1991, p. 145.

Fin da subito, il giocattolo appare perfettamente animato e sembra disporre di una discreta libertà d'azione. Considerata l'ingenuità e l'ignoranza del mondo umano da cui sono di solito contraddistinti i giocattoli in letteratura, i risultati dell'autonomia di Barbie non sono piacevoli quando si vorrebbe augurarle: in ogni episodio il giocattolo non manca dal fare scelte sbagliate, che ne mettono a rischio la reputazione, l'invidiabile forma fisica e persino la vita. Nell'episodio "Barbie Boss from Hell", per esempio, Barbie veste i panni di capo esecutivo di una grande azienda.



Figura 18:
Fotografia di Geoff Hansen dall'episodio "Barbie Boss from Hell" nella raccolta *Barbie Unbound*, p. 29

Strohmeier non manca di mettere in luce l'assenza di qualifiche di Barbie per l'incarico, suggerendo che la scalata lavorativa della bambola sia dovuta al suo rapporto con i vertici Mattel. L'incapacità di Barbie per la mansione non è, però, solo un'impressione dell'autrice della raccolta: nell'episodio, infatti, la bambola si dimostra una schiavista crudele nei confronti dei suoi sottoposti a cui, tra l'altro, impone un rigido e improbabile regolamento per l'abbigliamento.

When Barbie instituted a dress code that modelled her fashion tastes, worker productivity declined 50%. It took female employees half an hour just to sit down so their skin-tight skirts didn't rip, and men had such a hard time learning how to walk on stiletto heels that three fell down the stairs and had to receive workers compensations. It was a disaster.²⁸⁸

Il risultato di questa politica imbarazzante è l'ovvio licenziamento della bambola. Considerate le amicizie aziendali di cui dispone, però, Barbie ripiega su un soddisfacente posto da presidente del consiglio di amministrazione.

Eppure, il rapporto con la corporazione Mattel di cui Barbie gode non è privo di risvolti sfavorevoli. Sono, infatti, i suoi creatori umani a stabilire le regole per la caratterizzazione del giocattolo e per la sua limitata esperienza del mondo reale a cui la bambola deve sottostare; una mancanza di esperienza di cui Barbie sembra appena accorgersi, data la sua ingenuità e il suo interesse per questioni più superficiali e materiali. Nell'episodio "Teenage Pregnant Barbie", per esempio, i creatori del giocattolo, replicando le azioni di molti genitori supponenti e moralistici, si rifiutano di fornire alla bambola un'educazione sessuale, ritenendola non necessaria. "Barbie, being a good girl, didn't quite know what Ken was after. When she asked her creators at Mattel to explain, they said prim things like, 'Barbies don't have sex' or 'Our Barbies can't get pregnant.' They told her just to keep her legs together."²⁸⁹ Il risultato di questa ignoranza è che la versione adolescente di Barbie rimane incinta e la corporazione Mattel deve promuovere la figlia illegittima come "Baby Sister Kelly".

In questo modo, nella raccolta *Barbie Unbound* il giocattolo è decisamente animato. La libertà d'azione di cui sembra disporre non è priva di criticità: quando a Barbie è permesso di comportarsi a suo piacimento, i risultati sono spesso catastrofici. Il carattere ingenuo e la superficialità da cui il giocattolo è caratterizzato sin dalla sua immissione nel mercato non gli permettono di fare scelte accurate e di comprendere gli ovvi effetti negativi delle sue lacune. Nelle occasioni in cui i vertici Mattel intervengono, offrendo direttive sul comportamento della bambola, i risultati possono, però, essere altrettanto funesti.

In conclusione, si può osservare come i giocattoli nella letteratura per l'infanzia manifestino spesso un'esistenza propria rispetto alle azioni umane, in cui sono comunque coinvolti per il legame affettivo stretto con bambini e/o proprietari. L'anima presente nei

²⁸⁸ Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound*, cit., p. 30.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 10.

giocattoli si configura, però, secondo gradi e modi differenti. In *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard H. Horne, Maria Poppet è una bambola dotata di una mente brillante, di ottime capacità di osservazione del mondo umano, di grande sensibilità emotiva; queste abilità sono, però, racchiuse in un corpo rigido su cui non ha controllo: una condizione che si rivela spesso frustrante per la bambola. In *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden, le bambole si configurano come oggetti dipendenti dalle iniziative umane, esattamente come il giocattolo descritto da Horne. Godden suggerisce, però, un perfezionamento nella loro condizione: le bambole possono sperare di influenzare i sentimenti e le azioni umane. Purtroppo, il successo di questa tecnica non è sempre garantito e i giocattoli mantengono una posizione subalterna rispetto agli uomini.

In *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams e *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban, i giocattoli accrescono le loro capacità di movimento e di indipendenza rispetto alle condizioni iniziali. Nel romanzo di Williams, il coniglietto sperimenta un duplice prendere vita: da giocattolo integro si trasforma in un pupazzo usurato tramite l'amore del bambino che lo possiede; questa trasformazione segna il primo prendere vita del coniglietto, che agli occhi del proprietario acquisisce un'identità e un'anima che lo contraddistinguono. Gettato via per disinfettare la casa dopo una grave malattia, il coniglietto si trasforma poi in un vero animale. In *The Mouse and His Child*, i topini protagonisti desiderano diventare capaci di caricarsi autonomamente: un'attività che considerano necessaria per la loro affermazione personale e per percepirsi veri e animati. Le diverse avventure sperimentate nel percorso perché questo desiderio si realizzi, però, mutano il loro pensiero e il loro atteggiamento cosicché, quando l'autocaricamento è raggiunto e perso, i topini restano impassibili, egualmente soddisfatti della loro essenza.

Infine, *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, *Winnie-The-Pooh* (1926) di A. A. Milne e *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer rappresentano giocattoli animati e liberi di agire, seppur con delle sostanziali limitazioni. Immerso in un contesto favolistico, il racconto di Dickens introduce il personaggio di Duchess: una bambola che svolge il ruolo di fidata consigliera della bambina protagonista. Il giocattolo è, quindi, descritto come libero di pensare, parlare e agire, ma questa animazione è percepita soltanto dagli occhi amorevoli della giovane proprietaria. L'orsetto Winnie-the-Pooh è descritto in modo duplice: nell'"Introduction" subisce passivamente le disattenzioni di Christopher Robin; nella serie di racconti da cui la raccolta è composta, invece, l'ambientazione fantastica rende il giocattolo in grado di dimostrare una libertà d'azione e un'indipendenza invidiabile, al punto che il

personaggio umano svolge il ruolo di supporto alle iniziative dell'orsetto e dei suoi amici. Il contesto pseudo-realistico in cui si muove la bambola Barbie in *Barbie Unbound*, infine, contrasta con le ambientazioni fantastiche dei racconti precedenti. Nei vari episodi da cui la raccolta è composta, la bambola è ampiamente animata. La sua libertà d'azione è causa, però, di numerose e gravi conseguenze. Nonostante la sua animazione, inoltre, Barbie deve sottostare alle direttive – non sempre sagge – impostele dalla corporazione Mattel che l'ha creata.

3.2

Giocattoli che non prendono vita

Come nel caso dei giocattoli dotati di un'anima e di autonomia d'azione, nell'ambito della letteratura per l'infanzia sono altrettanto significativi i casi in cui i giocattoli non prendono vita. In questi casi, infatti, i giocattoli diventano simulacri di significati che superano la semplice rappresentazione letteraria di attività ludica e di legame affettivo con i giovani proprietari, incarnando contenuti ulteriori. Nel capitolo successivo si procederà ad un'analisi più approfondita dei diversi significati che i giocattoli possono implicare; in questo paragrafo, si esaminano, invece, in modo più essenziale alcuni testi che permettono di trarre delle analogie tra i contenuti diversi che i giocattoli non animati sono chiamati a simboleggiare. In questo modo si potranno trarre delle riflessioni più generiche, dunque più facilmente applicabili a testi diversi, sulle caratteristiche che sono attribuite ai giocattoli quando non prendono vita. Nello specifico, saranno analizzati *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, *The Tale of Two Bad Mice* (1904) di Beatrix Potter e *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett.

In "Part IV. Romance From the Pen Of Miss Nettie Ashford" di *A Holiday Romance* di Charles Dickens le bambole sono inserite narrativamente in funzione di un confronto tra la loro pacifica apatia e l'estrema esuberanza dimostrata dagli adulti. Nel mondo immaginato

dalla giovane narratrice di questa parte della raccolta, infatti, i bambini sono al potere. Gli adulti sono osservati dalla prospettiva infantile; in questo modo, sono descritti come creature indisciplinate e dai comportamenti irrazionali e incomprensibili: letteralmente una piaga per i bambini, costretti loro malgrado a prendersene cura. L'apertura del racconto segnala questa situazione spiacevole, ponendo l'attenzione sulla situazione svantaggiosa sperimentata da una delle bambine protagoniste.

One of the inhabitants of this country, a truly sweet young creature of the name of Mrs. Orange, had the misfortune to be sadly plagued by her numerous family. Her parents required a great deal of looking after, and they had connections and companions who were scarcely ever out of mischief. So Mrs. Orange said to herself, 'I really cannot be troubled with these torments any longer: I must put them all to school.'²⁹⁰

L'evidente disappunto e insofferenza che Mrs. Orange dimostra nei confronti dei membri adulti della sua famiglia sono contrapposti all'affetto e alla dolcezza con cui si rivolge alla sua bambola. Si tratta di un duplice atteggiamento condiviso da tutti i bambini nel racconto. Questo doppio comportamento è reso evidente anche a livello linguistico: gli adulti sono chiamati "children", mentre le bambole sono definite in modo più affettuoso "baby".

Risoluta nella decisione che gli adulti debbano essere mandati a scuola, in modo che lei possa godersi finalmente un po' di riposo, Mrs. Orange si incontra con Mrs. Lemon, la bambina che gestisce un collegio. Il dialogo tra le due bimbe conferma attraverso le parole e il tono utilizzato la comune antipatia nei confronti degli adulti. Nella scena, Mrs. Lemon illustra persino i casi di alcuni adulti messi in castigo per i loro vizi; la caratterizzazione di questi personaggi è contrassegnata da palese ironia, giacché, nonostante si tratti di adulti per cattive abitudini e per atteggiamento, essi sono descritti e puniti semplicemente come bambini monelli. Mr. White, scoperto a scommettere sulle corse ai cavalli, è definito un "naughty child",²⁹¹ mentre rivela di non provare vergogna per il suo comportamento sconveniente: si dispiace di aver perso, ma vincere non lo avrebbe affatto disturbato. Mr. Brown, invece, soffre di mal di stomaco perché troppo avido e goloso nel mangiare. Neppure il genere femminile scappa al brutale scrutinio infantile: Mrs. Black non si dedicherebbe che al gioco da mattina a sera. La bambina che ricopre il compito di istitutrice del collegio si dimostra afflitta nel constatare l'incapacità della donna di mostrare segni di miglioramento

²⁹⁰ Charles Dickens, "A Holiday Romance," cit., p. 429.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 430.

nel comportamento. La donna le risponde imbronciata: “Don't expect to improve,” sulked Mrs. Black. ‘Don't want to’.”²⁹²



Figura 19:
Illustrazione di Sol Eytinge in *A Holiday Romance*

Ironicamente, il dialogo tra le due bambine, che mettono in evidenza la caratterizzazione dispregiativa nei confronti degli adulti, si svolge alla presenza di due bambole, che ascoltano e osservano la scena, pur nella totale immobilità e mancanza di animazione. Nonostante queste due caratteristiche possano sembrare degli insormontabili limiti nella realizzazione del legame affettivo tra proprietaria e giocattolo, le bambine non sembrano curarsene e ostentano un atteggiamento materno nei loro confronti. Mrs. Orange si annuncia all'incontro con l'amica come “Mrs. Orange and baby”²⁹³ e, durante la visita, stringe teneramente la bambola tra le braccia. Anche Mrs. Lemon dimostra la sua predilezione per i giocattoli: durante i saluti e i convenevoli, la bambina chiede immediatamente all'amica informazioni sulla salute della bambola Tootleumboots e si

²⁹² *Ibidem*, p. 431.

²⁹³ *Ibidem*, p. 429.

dichiara molto afflitta nello scoprirne la sofferenza visto che, come un neonato in carne e ossa, sta mettendo i denti.

La contrapposizione è ripetuta anche nel corso di un incontro successivo in cui tre bambine e i rispettivi consorti organizzano una cena a cui sono invitati a partecipare in compagnia sia dei giocattoli, sia degli adulti di cui si prendono cura. Per godere appieno della serata, i bambini hanno stabilito che gli adulti mangeranno in una sala separata; le bambole, invece, sono disposte su una mensola del caminetto e osservate con attenzione. La cura dimostrata nei confronti del giocattolo, privo di emozioni e capacità di movimento, è contrapposta al disinteresse e al dichiarato disprezzo di Mr. Orange per gli adulti.

“How are the children getting on?” said Mr. Orange to Mrs. Orange, when Mrs. Orange came to look after baby. Mrs. Orange had left baby on a shelf near Mr. Orange while he played at beggar-my-neighbour, and had asked him to keep his eye upon her now and then.

“Most charmingly, my dear!” said Mrs. Orange. “So droll to see their little flirtations and jealousies! Do come and look!”

“Much obliged to you, my dear,” said Mr. Orange; “but I don't care about children myself.”

So Mrs. Orange, having seen that baby was safe, went back without Mr. Orange to the room where the children were having supper.²⁹⁴

Il duplice atteggiamento dimostrato dai bambini nei confronti di giocattoli e adulti sembra all'apparenza irrazionale e immotivato. Perché dimostrare tanta attenzione nei confronti di bambole immobili e insensibili e ignorare o disprezzare gli adulti che, invece, sono vivi? La risposta sembra racchiusa nelle potenzialità d'azione dimostrate dai bambini nel racconto. Il mondo creato dall'immaginazione della giovane narratrice prevede che i bambini siano posti al comando nell'amministrazione dell'ordine sociale, governando anche al di sopra degli adulti, a cui nella realtà sono ovviamente sottomessi. Questo senso di potere è reso evidente nel momento in cui i bambini si confrontano con i giocattoli, nella realtà come nel mondo della finzione descritto da Dickens. L'immobilità e l'incapacità d'azione delle bambole conferma la sottomissione dei giocattoli alle direttive dei bambini. Gli adulti, invece, colti nei loro vizi e nell'atteggiamento noncurante nei confronti delle direttive dei bambini riproducono in modo speculare la disattenzione con cui i bambini sono trattati nella realtà. La capacità di azione e di iniziativa dimostrata dagli adulti nel racconto sembra mettere in discussione l'autorità appena acquisita dai bambini e si scontra per questo con un

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 435.

atteggiamento di aperta ostilità. La riflessione conclusiva del racconto sembra confermare questa supposizione: il mondo narrativo creato dalla giovane narratrice in *A Holiday Romance* incarna la perfezione perché gli adulti non sono messi in condizione di agire liberamente, ma devono sottostare al governo infantile.

Nel racconto *The Tale of Two Bad Mice* di Beatrix Potter i topi cattivi a cui si fa riferimento nel titolo sono contrapposti ad altrettante bambole nella caratterizzazione. I giocattoli hanno senza dubbio un ruolo di rilievo nel corso della narrazione del racconto. L'opera si apre descrivendo prima una casa giocattolo, già esaminata nel secondo capitolo di questo lavoro; successivamente, l'autrice sposta l'attenzione dei suoi lettori sulle proprietarie dell'abitazione: due bambole, i cui nomi sono Lucinda e Jane. Nel descrivere i due personaggi, Potter offre scarni dettagli che si concretizzano attraverso una duplice negazione:

[The doll's house] belonged to two Dolls called Lucinda and Jane; at least it belonged to Lucinda, but she never ordered meals.
Jane was the Cook; but she never did any cooking, because the dinner had been brought ready-made, in a box full of shavings.²⁹⁵

Le bambole descritte sono introdotte nel testo come personaggi inattivi: Lucinda, la proprietaria di casa, non si comporta nel modo consono al suo ruolo, che attraverso le parole dell'autrice sembra essere rappresentato dall'organizzare i pasti. Non avendo ordini da realizzare, anche Jane la cuoca è condannata all'inattività.

L'inerzia delle bambole è confermata nel corso della narrazione. Alla scoperta che durante la loro assenza i topini si sono dati al saccheggio vandalico della casa, i giocattoli non mostrano alcun tipo di risposta attiva. "Lucinda sat upon the upset kitchen and stared; and Jane leant against the kitchen dresser and smiled – but neither of them made any remark."²⁹⁶ La proprietaria di casa si limita ad osservare la devastazione lasciata dai due animali; la cuoca sorride, un'azione che dobbiamo supporre manifesti costantemente e che non cambia, dunque, neppure in questo momento di grave crisi e turbamento.

L'inattività dei giocattoli è contrapposta all'estrema vivacità degli animali nel racconto. In "Worlds of Realism and Romance: Ironic Play and the Child Reader in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*" (2018), Erica Kanesaka Kalnay osserva, infatti:

²⁹⁵ Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice*, cit., p. 8.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 44.

In *The Tale of Two Bad Mice*, the dolls, who begin as the story's ostensible protagonists, fade into the world of pretend as the mice usurp the dollhouse, the narrative, and the position as the story's most realistic characters. Unlike the dolls, who just "smile" and "stare," Potter's mice seem to have feelings ("there was no end to the rage and disappointment of Tom Thumb and Hunca Munca"), thoughts ("Hunca Munca had a frugal mind"), and desires ("she herself was in want of a feather bed").²⁹⁷

Nel corso della narrazione, infatti, Tom Thumb e Hunca Munca prendono l'iniziativa: affamati, decidono di nutrirsi del cibo esposto sulla tavola riccamente imbandita nella casa giocattolo; quando scoprono la natura immangiabile degli alimenti, fatti di gesso dipinto, i topini reagiscono in modo violento. Pur disapprovando questo tipo di risposta, Potter dimostra un'innequivocabile simpatia nei confronti dei due animali, lasciando intendere di apprezzarne la reattività in confronto alla muta passività delle bambole. Quest'aspetto era reso già evidente nel corso dell'analisi della casa giocattolo offerta nel secondo capitolo di questo lavoro: nel testo l'abitazione, infatti, dimostra lo stesso tipo di sterilità da cui sono contraddistinte le due abitanti. Fornita di ogni accessorio desiderabile, la casa delle bambole rappresenta un'imitazione in miniatura della vita umana; è privata, però, dall'attività vitale, dato che nulla nella casa è mai messo in funzione. L'iniziativa violenta dei topini non consiste, quindi, soltanto in un improduttivo saccheggio, ma in un atto di rinascita e ritorno alla vita; la refurtiva è utilizzata da Tom Thumb e Hunca Munca per creare un nuovo nido familiare, in cui gli oggetti rubati sono liberati dalla loro inerzia e messi finalmente in funzione: la culla vuota si riempie dei cuccioli della coppia, mentre le padelle e gli utensili di cucina sono presi in mano dalla topina e finalmente utilizzati per il loro scopo.

La conclusione del racconto riconferma questa opposizione. Parzialmente pentiti della violenza messa in atto, Tom Thumb e Hunca Munca decidono di rimediare mettendosi al servizio dell'abitazione delle bambole, dando così prova del loro non essere completamente cattivi, come invece indicato nel titolo. Tom Thumb ripaga per i danni inferti, Hunca Munca di sua iniziativa pulisce la casa delle bambole ogni mattina. Quello che è proficuo osservare nella conclusione di *The Tale of Two Bad Mice* è l'assenza delle due bambole. La mancanza di reazione già osservata nel momento della scoperta del saccheggio non è neutralizzata in alcun modo da un possibile desiderio di vendetta, richiesta di rimborso o

²⁹⁷ Erica Kanesaka Kalnay, "Worlds of Realism and Romance: Ironic Play and the Child Reader in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*," cit., p. 137.

qualsiasi tipo di risposta attiva, mostrata a posteriori, dopo che i giocattoli possano essersi ripresi da un eventuale shock. Sono i topini ancora una volta a prendere l'iniziativa e a stabilire il modo adeguato attraverso cui compensare le loro malefatte.

L'inattività dei giocattoli nel racconto è, infine, testimoniata anche da una terza bambola. Alla scoperta del saccheggio messo in atto dai due topini, la mancanza di reazione delle proprietarie è ulteriormente rimarcata dall'intervento attivo di due personaggi umani, che s'intromettono nel racconto come *dei ex machina*. La bambina a cui l'abitazione in miniatura appartiene propone di vestire una bambola in abiti da poliziotto affinché vigili sulla situazione e impedisca il ripetersi del danno. Consapevole dell'inefficacia di questo espediente, la balia decide di ricorrere a misure più estreme e proficue, installando una trappola per topi. "The little girl that the doll's house belonged to, said – 'I will get a doll dressed like a policeman!' BUT the nurse said – 'I will set a mouse-trap!'"²⁹⁸ La reazione della balia sottolinea in modo inequivocabile l'inabilità e l'inattività anche di questo nuovo giocattolo, il cui supporto non può essere sufficiente per prevenire le eventuali nuove inclusioni dei due topini attivi. La sterile passività sembra, dunque, essere una caratteristica intrinseca nella descrizione dei giocattoli nel racconto.

A Little Princess di Frances Hodgson Burnett chiude questa breve panoramica sulla caratterizzazione dei giocattoli nei casi in cui non prendano vita. Le due bambole che vi compaiono, infatti, rimangono egualmente inanimate nel corso della narrazione; la reazione della giovane protagonista a questa passività varia a seconda del legame che ha avuto modo di costruire con ciascuna.

La prima bambola che occorre esaminare è Emily, dato che essa è il primo giocattolo a comparire nella narrazione e la cui presenza ricorre per tutto il testo, testimoniando il forte legame affettivo che la lega alla protagonista. Quando Sara Crewe, nata in India, giunge a Londra per frequentare l'istituto di Miss Minchin, il padre decide di regalarle una bambola che possa tenerle compagnia in questo luogo nuovo e sconosciuto. Il romanzo si apre, dunque, con la ricerca del capitano Crewe e sua figlia di un giocattolo degno di un ruolo tanto importante. Si tratta di una ricerca lunga e difficoltosa, visto che la bambina sembra avere già in mente quali caratteristiche la bambola dovrà incarnare per poter diventare la sua fidata compagna; le attribuisce persino in anticipo il nome Emily. Come si ha avuto modo di

²⁹⁸ Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice*, cit., pp. 50-52.

osservare nell'analisi estetica del giocattolo nel capitolo precedente di questo lavoro, uno degli aspetti su cui Sara insiste particolarmente è il fatto che la bambola debba sembrare una bambina vera. La giovane protagonista, rivolgendosi al padre, insiste, infatti: "I want her to look as if she wasn't a doll really, [...] I want her to look as if she *listens* when I talk to her. The trouble with dolls [...] is that they never seem to *hear*."²⁹⁹ Seguendo i desideri della bambina, la bambola acquistata è caratterizzata da dettagli realistici, tanto che al capitano Crewe sembra "a real child."³⁰⁰ Questo dettaglio estetico si rileva di indubbia rilevanza nel momento in cui occorre analizzare l'inattività e la mancanza di vita del giocattolo nel corso della narrazione.

La bambina, pur avendo costruito diverse amicizie presso il collegio in cui è costretta a studiare, soffre molto per la lontananza del padre e rivolge, quindi, tutte le sue attenzioni all'amata Emily. Cercando di porre rimedio al senso di solitudine che prova, Sara sviluppa persino una teoria per spiegarsi perché il suo caro giocattolo sembri essere privo di vita in sua presenza, ma possa, invece, essere al tempo stesso animato e premuroso nel prendersi cura di lei.

She was a child full of imaginings and whimsical thoughts, and one of her fancies was that there would be a great deal of comfort in even pretending Emily was alive and really heard and understood. [...]
"What I believe about dolls," she said, "is that they can do things they will not let us know about. Perhaps, really, Emily can read and talk and walk, but she will only do it when people are out of the room. That is her secret. You see, if people knew that dolls could do things, they would make them work. So, perhaps, they have promised each other to keep it a secret. If you stay in the room, Emily will just sit there and stare; but if you go out, she will begin to read, perhaps, or go and look out of the window. Then if she heard either of us coming, she would just run back and jump into her chair and pretend she had been there all the time."³⁰¹

Questa teoria testimonia la grande capacità immaginativa della giovane protagonista, che ricorre alla fantasia per superare le difficoltà e affrontare i momenti di sconforto che è costretta a vivere, in particolare in seguito al dissesto economico e alla morte del padre. In "The Mem Sahib, the Worthy, the Rajah and His Minions: Some Reflections on the Class Politics of *The Secret Garden*" (1993), Jerry Philips suggerisce che uno dei motivi per cui Sara

²⁹⁹ Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess*, cit., p. 11.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 14.

³⁰¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

è tanto incline all'immaginazione è la sua esperienza come bambina straniera in patria, a metà tra la sua identità indiana e quella britannica. “[Sara] is a foreigner who leave home, which is not home, and return, in a manner of speaking, to a native land [she] have never actually known. Little wonder, then, that the confusion of cultural values, which is the ideology of British colonialism, radically disorients [her] sense of place in the world.”³⁰² Proprio a causa di questa mancanza di capacità di completa decodificazione del mondo reale, la bambina preferisce immergersi in un mondo alternativo, popolato di meravigliose fantasie.

La crescita e la maturazione di Sara nel corso del romanzo mettono, però, a dura prova i suoi sogni infantili e costringono la bambina a confrontarsi con la dura realtà, a cominciare dall'apatia del giocattolo a cui è tanto legata e su cui ha fatto particolare affidamento. Nel corso della narrazione, infatti, Sara dimostra una crescente insofferenza nei confronti di Emily e della sua incapacità di reazione e conforto, testimoniata dal costante ritornello “I wish she could talk,”³⁰³ – un desiderio espresso più volte nel corso del romanzo, con insistenza e reazioni sempre più rabbiose e violente. Come si avrà modo di osservare nel capitolo successivo, la rabbia della bambina messa di fronte all'apatia del giocattolo sfocia persino in un atto di brutalità, in cui Sara schiaffeggia Emily con tanta forza da farla cadere. In seguito a questo episodio violento, Sara sembra accettare i limiti imposti al giocattolo natura reale: sorridendo della reazione eccessiva dimostrata, la bambina torna ad abbracciare la bambola, consolandola e consolandosi al pensiero che “You can't help being a doll. [...] Perhaps you do your sawdust best.”³⁰⁴ Eppure, nonostante questa apparente riconciliazione, la bambola scompare gradualmente dalla scena, segnalando come Sara non abbia ormai più fiducia nelle capacità attive del giocattolo e sia diventata, al contrario, cosciente di dover fare affidamento sulle sue sole forze per risollevare la situazione.

Emily condivide il ruolo ludico in *A Little Princess* con una seconda bambola: la fastosa “last doll”. Acquistata su commissione per celebrare uno dei compleanni della bambina, la bambola è definita “ultima” per una duplice motivazione. Innanzitutto, Sara si sente ormai troppo cresciuta per continuare a divertirsi con giochi simili e stabilisce che dopo questo compleanno non vorrà più ricevere giocattoli in dono. Come per drammatica profezia, il desiderio della bambina si esaudisce tragicamente: proprio durante la festa organizzata in suo onore da Miss Minchin si diffonde la notizia della morte del capitano Crewe e Sara si trova

³⁰² Jerry Philips, “The Mem Sahib, the Worthy, the Rajah and His Minions: Some Reflections on the Class Politics of *The Secret Garden*,” *The Lion and the Unicorn* 17.2, December 1993, pp. 168-194; p. 172.

³⁰³ Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess*, cit., p. 111.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 163.

improvvisamente orfana e nullatenente. L'avida istituttrice che ha anticipato i soldi per l'acquisto dei regali per la bambina richiede immediatamente la "last doll", giacché è evidentemente un bene troppo lussuoso per le attuali condizioni socioeconomiche della protagonista.

Durante la sua breve comparsa, la bambola non ha, dunque, modo di instaurare alcun tipo di relazione con Sara, come, invece, avviene per Emily. L'unica caratterizzazione che è fornita al giocattolo consiste nel lusso da cui è contraddistinto, a cominciare dai dettagli con cui è anticipata la sua presenza nel testo: "a new doll had been ordered in Paris, and her wardrobe was to be, indeed, a marvel of splendid perfection."³⁰⁵ Quando l'ultima bambola entra effettivamente in scena, al momento dell'apertura dei regali, è accolta con sospiri di stupore e ammirazione da parte di tutte le bambine del collegio; ogni accessorio di cui è fornita è, inoltre, estratto dalla scatola singolarmente e mostrato con orgoglio ai presenti. La reazione di Sara rimane, però, ambigua: per quanto colpita dalla bellezza della bambola, non sembra condividere lo stesso entusiasmo delle altre bambine per lo sfarzo da cui è caratterizzata. L'attenzione della protagonista ritorna, invece, al tema della vita del giocattolo; constatando l'ammirazione delle amiche per la magnificenza della bambola, Sara immagina che essa ne possa essere molto orgogliosa, quasi, che, anziché trattarsi di un inanimato e impassibile bene materiale, il giocattolo potesse osservare e interpretare le reazioni umane. "[Sara] stood by the table, putting a large, black-velvet hat on the impassively smiling owner of all these splendors – 'suppose she understands human talk and feels proud of being admired?'"³⁰⁶

Il benessere materiale incarnato dal giocattolo testimonia lo *status* sociale della bambina, sebbene quest'ultima sembri appena rendersi conto del potere economico di cui dispone: Sara, infatti, non si dimostra affatto interessata alla propria condizione agiata, né a quello dei suoi giocattoli. Nell'introdurre la protagonista, Burnett osserva, infatti:

She only knew [her father] was rich because she had heard people say so when they thought she was not listening, and she had heard them say that when she grew up she would be rich, too. She did not know all that being rich meant. [...] She had had toys and pets and an ayah who worshipped her, and she had gradually learned that people who were rich had these things. That, however, was all she knew about it.³⁰⁷

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 81.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 92.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 3.

Anche nell'ambito ludico è confermata la noncuranza della bambina per le questioni materiali: l'unico dettaglio su cui Sara pone l'attenzione è la possibilità che essi possano prendere vita e interagire con lei; si tratta, però, di una possibilità che le viene negata, in funzione anche dell'ambientazione realistica in cui il romanzo di Burnett si svolge. Come suggerisce Francesca Orestano in "Realismo vittoriano: un impossibile compromesso" (2011), in seguito alla morte del padre e alla caduta sociale di Sara, il romanzo lascia spazio a descrizioni di crudo realismo che, senza filtri, descrivono le condizioni svantaggiate in cui la protagonista si ritrova a vivere.³⁰⁸ In un contesto tanto realistico non c'è spazio per la concretizzazione delle fantasie infantili e l'animazione del giocattolo è un elemento impossibile. L'ultima bambola replica, quindi, l'inattività già constatata in Emily e, nel momento del bisogno della giovane proprietaria, non è in grado di offrire alcun tipo di conforto; si limita, invece, a sottolineare la tragicità della situazione e il cambiamento socioeconomico che Sara è costretta a fronteggiare: da proprietaria di bambole lussuose a orfana ridotta in miseria.

Nella quarta parte della raccolta *A Holiday Romance*, Charles Dickens fornisce alla sua giovane narratrice la capacità di descrivere un mondo ideale, in cui i bambini comandano sugli adulti. Osservato dalla prospettiva infantile, questo universo parallelo regolato da una società puerile incarna la perfezione. La caratterizzazione spregiativa degli adulti è messa in contrasto con l'ideale apatia delle bambole. La mancanza di reazione dei giocattoli permette, infatti, ai bambini di manifestare la autonomia e capacità decisionale: caratteristiche che sono loro interdette nel mondo reale.

Anche il racconto *The Tale of Two Bad Mice* di Beatrix Potter sfrutta la mancanza di animazione dei giocattoli come strumento di comparazione e di dialettica, questa volta con la vivace reattività dei personaggi animali. Le bambole e la loro casa incarnano una rappresentazione idealizzata dell'esistenza umana; questa, però, è costretta ad uno stato di costante inattività. I topini che saccheggiano la casa come atto di protesta manifestano, invece, intraprendenza e abilità vitali, riportando alla loro funzione originale gli oggetti rubati e contrassegnandoli come strumenti necessari per l'attuazione di una vera vita domestica.

³⁰⁸ Francesca Orestano, "Realismo vittoriano: un impossibile compromesso," in Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds. *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 127-151; pp. 143-145.

Il contesto realistico in cui si svolge il romanzo *A Little Princess* di Frances Hodgson Burnett costringe le bambole all'immobilità e alla mancanza di vita. Questo aspetto, già evidente nella breve comparsa dell'ultima bambola, viene ulteriormente confermato nella caratterizzazione di Emily. Nonostante il suo aspetto verosimile di una bambina vera, Emily conferma la sua natura di giocattolo non intervenendo mai nell'aiutare la sua giovane proprietaria nei momenti di difficoltà.

3.3

Giocattoli animati e inanimati: i giocattoli in *Calvin & Hobbes* e *Coraline*

Per concludere il capitolo che esamina lo *status* di animazione dei giocattoli, è importante evidenziare anche due casi in cui i giochi rappresentati hanno una descrizione ambivalente in proposito e non si configurano né come creazioni animate – o in crescente animazione –, né come oggetti inanimati. Si tratta di Hobbes nella serie di fumetti *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson e di varie rappresentazioni di giochi e giocattoli nel romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman.

Calvin & Hobbes è una striscia di fumetti, ideata da Bill Watterson, pubblicata quotidianamente tra il novembre 1985 e il dicembre 1995 su più riviste simultaneamente. L'analisi del testo si rivela profondamente proficua nell'illustrare la caratterizzazione dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia; in *The Child and The Book* (1994), Nicholas Tucker sottolinea, infatti, come fumetti e letteratura per bambini abbiano molte affinità in proposito.³⁰⁹ In *Calvin & Hobbes*, la storia, ambientata in una città statunitense non specificata, mette a fuoco due personaggi: Calvin, un fantasioso bambino di sei anni, e Hobbes, la sua tigre domestica. Hobbes è descritto attraverso una doppia caratterizzazione: osservato dalla prospettiva di Calvin, è rappresentato come una tigre di grandi dimensioni e in carne e ossa;

³⁰⁹ Nicholas Tucker, *The Child and The Book*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 133.

gli altri personaggi nel fumetto, però, vedono Hobbes esclusivamente come un piccolo e innocuo giocattolo di peluche.

Gli argomenti discussi nella storia variano ampiamente, toccando diverse tematiche: l'amicizia tra Calvin e Hobbes, le loro avventure insieme e varie situazioni fantastiche. Laddove alcuni fumetti si limitano a intrattenere i lettori con argomenti semplici e talvolta banali, Watterson, ispirato da *Peanuts* (ottobre 1950-febbraio 2000) di Charles Monroe Schulz (1922-2000), decide di sfruttare le potenzialità espressive del genere “basso” del fumetto per discutere con i lettori di temi “alti” e complessi, di indubbia rilevanza per la cultura e la società contemporanea.³¹⁰ In proposito, nel suo articolo “The fantastic truth of Calvin and Hobbes” (2010), Nevin Martell commenta:

Even though his efforts were often constricted to three black and white panels, Watterson used that space to discuss everything from mortality to the existence of God and the perils of mankind's self-destructive habits. It was always heartening to see a cartoonist discussing issues of such depth with his readers, some of whom were so young that they were learning how to read using the strips or had never thought about what happens when we die.³¹¹

Per questo motivo, a dispetto dell'apparente ingenuità della situazione rappresentata e dei protagonisti – un bambino e un giocattolo/animale – *Calvin & Hobbes* discute di tematiche contemporanee, come la condizione umana, la posizione subalterna delle minoranze, l'ambiente, il sistema scolastico e persino l'inaffidabilità dei sondaggi.

Bill Watterson ha ammesso di essersi servito del fumetto per cercare una connessione tra la sua esperienza personale, la sua prospettiva esistenziale e il mondo circostante. “I use Calvin as an outlet for my immaturity, as a way to keep myself curious about the natural world, as a way to ridicule my own obsessions, and as a way to comment on human nature. I wouldn't want Calvin in my house, but on paper, he helps me sort through my life and understand it.”³¹² Persino questioni alte e filosofiche sono approfondite nel fumetto, com'è evidenziato dai nomi dei protagonisti.

³¹⁰ Nickolai Adkins, “Weighing the Light and Dark of Calvin and Hobbes,” *1up.com*, <http://www.1up.com/features/weighing-light-dark-calvin-hobbes> (ultimo accesso: settembre 2018).

³¹¹ Nevin Martell, “The fantastic truth of Calvin and Hobbes,” *The Guardian*, February 17, 2010, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/feb/17/fantastic-authenticity-calvin-and-hobbes> (ultimo accesso: settembre 2018).

³¹² Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, Kansas City, KS, Andrews and McMeel Publishing, 1995, p. 21.

Il filosofo inglese John Locke (1632-1704) è largamente considerato il “padre del liberalismo”. Una delle sue teorie più influenti consiste nel concetto epistemologico della *tabula rasa*, espressa in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). Attraverso questa espressione, Locke intende suggerire che i bambini nascano senza idee innate, come appunto una superficie bianca e vuota; di conseguenza, la conoscenza viene acquisita attraverso la percezione e l'esperienza diretta nell'ambiente naturale e sociale.³¹³ Come un rifiuto tangibile all'interpretazione dell'infanzia fornita da Locke, nel fumetto di Watterson Calvin, pur essendo un bambino di appena sei anni, si comporta e ragiona come un essere umano completo e ben sviluppato. I lettori del testo, infatti, osservano sin dalle prime strisce che Calvin si esprime con un vocabolario ben al di sopra di quello dei suoi coetanei nella realtà, ed è perfettamente cosciente di cosa gli piaccia e cosa detesti.

La sua relazione con questioni non-infantili è ulteriormente evidenziata dal nome del personaggio. Calvin deve, infatti, il suo nome al teologo francese John Calvin (1509-1564), che nel sedicesimo secolo predicava una stretta dottrina religiosa e credeva nella predestinazione delle anime, nella depravazione umana e nel peccato originale.³¹⁴ Watterson gioca con la relazione tra il suo personaggio e il filosofo. Nel fumetto, infatti, Calvin approfitta spesso delle teorie del suo omonimo per giustificare ogni sua malefatta. Per esempio, quando Hobbes gli chiede se egli creda che i destini umani siano predeterminati e influenzati da quadri astrali, Calvin annuisce e commenta “Life's lot more fun when you're not responsible for your actions.”³¹⁵

La stessa interpretazione filosofica può essere applicata al secondo protagonista del fumetto. Hobbes trova la sua completa definizione nell'essere una tigre. Il personaggio, infatti, prende il nome da Thomas Hobbes (1588-1679), “the seventeenth-century philosopher with a dim view of human nature.”³¹⁶ Nel suo corposo trattato politico *Leviathan* (1651), il filosofo esprime il suo pessimismo riguardo alla condizione e alla natura umana, offrendo come esempio i celebri aforismi “*Homo homini lupus*” (“L'uomo è un lupo per l'altro uomo”) e “*Bellum omnium contra omnes*” (“La guerra di tutti contro tutti”). Thomas Hobbes insiste nell'idea che la comunità umana necessiti di un contratto sociale che ne regoli le interazioni; in assenza di questi vincoli concordati e comuni, la vita degli uomini sarebbe

³¹³ Robert Duschinsky, “*Tabula Rasa and Human Nature*,” *Philosophy*, 87.4, October 2012, pp. 509-529; p. 512.

³¹⁴ Wulfert Greef, *The Writings of John Calvin: An Introductory Guide*, Louisville, KY, Westminster John Knox Press, 2008, pp. 34-35.

³¹⁵ Striscia pubblicata il 9 aprile 1988.

³¹⁶ Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 22.

breve, indegna e brutale.³¹⁷ Allo stesso modo, Hobbes la tigre dimostra in svariate occasioni il suo disprezzo per l'umanità, celebrando al contrario la sua condizione animale. Quando, per esempio, Calvin si interroga sul significato e sullo scopo della vita degli uomini, Hobbes risponde semplicemente "tiger food."³¹⁸



Figura 20:
Striscia di fumetti di Bill Watterson per la serie a fumetti *Calvin & Hobbes*,
pubblicata il 10 novembre 1989

La condizione animale del personaggio gli garantisce, inoltre, una prospettiva esterna e apparentemente oggettiva e imparziale nei confronti dell'umanità. Di conseguenza, esattamente come il suo omonimo umano, Hobbes dispensa spesso commenti filosofici e sociopolitici sulla natura degli uomini. In questo modo, *Calvin & Hobbes* si fonda su una relazione dialettica. Calvin rappresenta la depravazione umana attraverso il suo cattivo comportamento, mentre Hobbes ne offre un'interpretazione beffarda, ulteriormente enfatizzata dal fatto che un "animale" sta giudicando un "umano". Per esempio, in una striscia dal notevole contenuto ironico, Calvin interroga Hobbes circa la sua opinione sull'esistenza del diavolo, "a supreme evil being dedicated to the temptation, corruption, and destruction of man." Forse sviato nel suo giudizio dall'esperienza diretta con Calvin, Hobbes risponde immediatamente che ritiene che gli uomini non abbiano bisogno di un aiuto esterno per realizzare queste colpe. Contrariato dalla risposta, Calvin conclude il fumetto commentando "You just can't talk to animals about these things."³¹⁹

³¹⁷ Laurie M. Bagby, *Hobbes's Leviathan: Reader's Guide*, New York, NY, Continuum, 2007, pp. 30-32.

³¹⁸ Striscia pubblicata il 10 novembre 1989. Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 22.

³¹⁹ Striscia pubblicata il 6 aprile 1992. Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 161.

La relazione di *Calvin & Hobbes* con la filosofia non si limita al nome dei personaggi e al rapporto con le teorie filosofiche che essi incarnano. La filosofia entra nei contenuti del fumetto, in particolare nella rappresentazione di Hobbes la tigre e la sua natura ontologica.³²⁰

Hobbes è il miglior amico di Calvin; quest'idea è rinforzata dall'affermazione di Watterson secondo cui "Hobbes is my idea of an ideal friend."³²¹ Eppure, il ruolo narrativo del personaggio non è limitato alla funzione amicale: Hobbes funziona anche come antagonista, conforto e coscienza di Calvin. Di conseguenza, dato che la complessità della relazione tra Calvin e Hobbes è uno degli argomenti principali rappresentati nel fumetto, i lettori sono posti di fronte a un essenziale dilemma: si tratta di una vera tigre o soltanto di un giocattolo animato dalla fantasia del suo possessore?

Nel fumetto, Hobbes si auto-percepisce come una vera tigre, esprimendo persino il suo disprezzo per gli altri giocattoli, che ridicolizza per la loro mancanza di animazione e definisce "comatose."³²² Come osservato da Richard Beck, quando Calvin e Hobbes sono soli, i lettori avvertono la tigre come "reale": non semplicemente animata, ma libera di agire attraverso azioni che hanno effetti e conseguenze nel mondo reale. Ciononostante, Calvin è l'unico personaggio a vedere Hobbes nella sua condizione di realtà; quando, invece, un altro personaggio entra nella stessa finestra del fumetto, la tigre regredisce al semplice *status* di animale di pezza.

A dispetto di questa condizione, Calvin non mette mai in discussione la natura del suo amico e cerca persino di dimostrarne l'animazione scattando fotografie a Hobbes mentre si muove. Una situazione ricorrente nel fumetto mostra la tigre festeggiare il ritorno da scuola di Calvin, prendendo d'assalto l'amico appena apre la porta di casa. Cosciente di questa abitudine, in una striscia Calvin cerca di approfittarne e si fa trovare pronto con una macchina fotografica in mano, convinto che riuscirà a scattare almeno una fotografia della tigre in movimento autonomo. Sfortunatamente, i suoi sforzi si rivelano inutili: Watterson mostra ai lettori un'immagine che rappresenta il personaggio nei suoi tratti di giocattolo, mentre il padre di Calvin si convince che il figlio abbia semplicemente tirato in aria il pupazzo prima di scattargli una foto.³²³

³²⁰ Richard Beck, "The Theology of Calvin and Hobbes," *Experimental Theology*, <http://experimentaltheology.blogspot.it/2008/11/theology-of-calvin-and-hobbes-table-of.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

³²¹ Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 22.

³²² Striscia pubblicata il 1 ottobre 1987.

³²³ Striscia pubblicata il 27 febbraio 1994.

L'identità di Hobbes è, dunque, aperta a una serie di interpretazioni; si tratta di interpretazioni che Bill Watterson lascia volutamente ambigue e indefinite. Tra le due opzioni, l'autore non impone mai ai suoi lettori una scelta evidente: al contrario, si rifiuta esplicitamente di chiarire quale sia la vera natura di Hobbes. Spesso interrogato in merito nel corso di varie interviste, Watterson ha commentato

I don't think of Hobbes as a doll that miraculously comes to life when Calvin's around. Neither I do think of Hobbes as the product of Calvin's imagination. The nature of Hobbes's reality doesn't interest me, and each story goes out of its way to avoid resolving the issue. Calvin sees Hobbes one way, and everyone sees Hobbes another way. I show two versions of reality, and each makes complete sense to the participant who sees it. I think that's how life works. None of us sees the world in exactly the same way, and I just draw that literally in the strip. Hobbes is more about the subjective nature of reality than about dolls coming to life.³²⁴

Nella letteratura per l'infanzia, quando un bambino interagisce con una creatura fantastica, i lettori sono sempre informati della situazione attraverso la presenza di un mediatore che chiarifica la loro interpretazione della storia; l'autore adulto, infatti, si frappone tra i suoi lettori e l'esperienza fantastica dei personaggi. Questo strumento narrativo è assente in *Calvin & Hobbes*.³²⁵ In questo modo, pur lasciando i suoi lettori liberi di scegliere l'essenza ontologica di Hobbes tra giocattolo inanimato e vero animale, Watterson li invita implicitamente ad accettare la prospettiva di Calvin. Laddove tutti i personaggi nel fumetto percepiscono Hobbes solo nella sua natura di giocattolo, i lettori e Calvin sono di fatto gli unici che possono coglierne anche lo *status* di vera tigre. Quest'effetto è reso ancora più evidente se si osservano le prime due strisce pubblicate di *Calvin & Hobbes*, in cui Hobbes è osservato soltanto dal punto di vista di Calvin; di conseguenza, è una vera tigre. Soltanto nella terza striscia del fumetto, quando il padre di Calvin si ritrova improvvisamente nella stessa finestra di Hobbes, la doppia natura del personaggio è esplicitata ai lettori, e la tigre è rappresentata come un mero giocattolo inanimato.³²⁶

Si può, inoltre, osservare che rappresentando una tigre in trappola nella prima striscia del fumetto, Watterson vuole indirizzare l'attenzione dei suoi lettori sulla natura particolare

³²⁴ Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 22.

³²⁵ Itai Greif, "An Ecocritical Look at a Fantastical Tiger," *Academia.edu*, https://www.academia.edu/7691294/Calvin_and_Hobbes_an_Ecocritical_Look_at_a_Fantastical_Tiger (ultimo accesso: settembre 2018).

³²⁶ Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., p. 29.

del personaggio, smantellando immediatamente le nostre stereotipate aspettative sulla rappresentazione di animali e giocattoli nei fumetti.

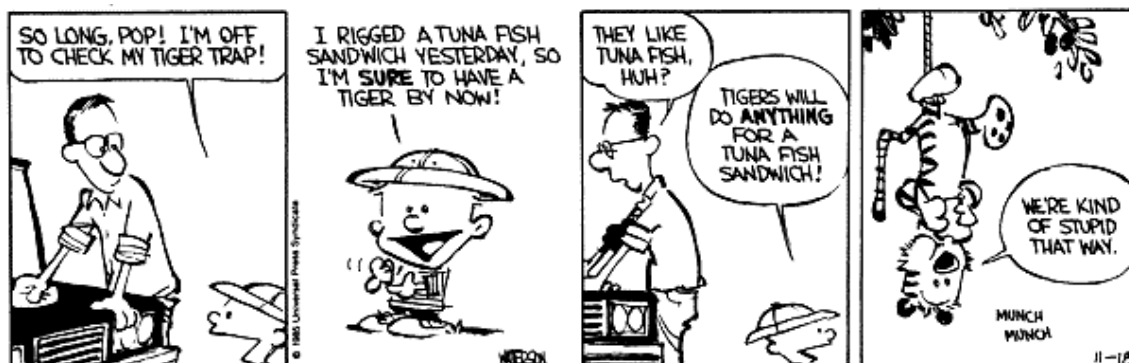


Figura 21:
La prima striscia di *Calvin & Hobbes* di Bill Watterson

Laddove i lettori potrebbero immaginarsi una tigre come un animale selvaggio e possente, nonché un'evidente minaccia per l'incolumità umana, alla sua prima apparizione in *Calvin & Hobbes*, scopriamo che un ingenuo bambino ha catturato quest'animale pericoloso usando come esca un panino col tonno.³²⁷ Calvin, inoltre, indossa un cappello da safari, che potrebbe suggerire ai lettori britannici una connessione con l'impero e il colonialismo. Eppure, inaspettatamente rispetto a queste premesse, la caccia nella giungla messa in atto dal bambino ha come risultato la "cattura" di un amico duraturo.

A volte, è difficile conciliare la doppia natura di Hobbes con alcune delle situazioni narrate nel fumetto. In un episodio, per esempio, Hobbes aiuta Calvin nel tentativo di emulare le imprese di Harry Houdini (1874-1926), il famoso illusionista ed escapologo, e lega l'amico umano a una sedia. Sfortunatamente, i nodi sono troppo stretti perché Calvin possa liberarsi da solo. Il padre del bambino, accorso in aiuto del figlio, sembra dare per scontato che sia stato Calvin a legarsi in qualche modo alla sedia.³²⁸ L'interpretazione offerta dal padre non sembra, però, spiegare completamente l'accaduto. L'autore, soddisfatto dalla doppia irconciliabile interpretazione della vicenda, commenta:

Calvin's dad finds him tied up and the question remains, really, how did he get that way? His dad assumes that Calvin tied himself up somehow, so well that he couldn't get out. Calvin explains that Hobbes did this to him and he tries to place the blame on Hobbes entirely, and it's never resolved

³²⁷ Itai Greif, "An Ecocritical Look at a Fantastical Tiger," cit.

³²⁸ Strisce pubblicate il 30 novembre e il 4 dicembre 1987.

in the strip. Again I don't think that's just a cheap way out of the story. I like the tension that that creates, where you've got two versions of reality that do not mix. Something odd has happened and neither makes complete sense, so you're left to make out of it what you want.³²⁹



Figura 22:
Striscia di fumetti di Bill Watterson per la serie a fumetti *Calvin & Hobbes*,
pubblicata il 3 gennaio 1988

Una possibile soluzione alla difficile interpretazione della condizione di Hobbes, tra animale reale e giocattolo, è connessa alla sua stretta amicizia con Calvin. Nelle prime due finestre di una striscia pubblicata il 3 gennaio 1988, Watterson disegna i due protagonisti mentre saltano nella neve. Le orme che l'autore illustra sono quelle di una creatura ibrida, il cui piede sinistro è animale, mentre quello destro è umano. In questo modo, Watterson sembra supportare quei teorici che hanno avanzato l'ipotesi che Hobbes consista nella parte più selvaggia della personalità di Calvin. Di conseguenza, l'amicizia tra i due personaggi forma un'identità *posthuman*, superando i limiti delle caratteristiche umane e animali.³³⁰

³²⁹ Richard Samuel West, "Interview: Bill Watterson," *Comic Journal*. 127, February 1989, <http://timhulsizer.com/cwords/ccomicsjournal.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

³³⁰ Zoe Jaques, "Creature," in *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, New York, NY, Routledge, 2015, pp. 25-70; p. 40.

Una situazione simile, anche se di molto ridotta, viene presentata anche in *Coraline* (2002) di Neil Gaiman. Nel romanzo, Coraline, una bambina di undici anni, si trasferisce con i genitori in una nuova casa. Qui la bambina si annoia irrimediabilmente. I genitori non le prestano le dovute attenzioni, perché troppo occupati con il lavoro, e i nuovi vicini di casa sembrano avere difficoltà persino a ricordarsi correttamente il suo nome; “It’s Coraline. Not Caroline. Coraline,”³³¹ li corregge sempre inutilmente la bambina. La situazione muta completamente quando Coraline scopre una porta dimensionale nel suo soggiorno, che conduce a un altro mondo. In questo modo viene esplicitata l’appartenenza del romanzo al genere delle “portal fiction”, ovvero di opere letterarie in cui esistono porte o portali magici che permettono la comunicazione tra mondi separati in modo cronologico-geografico. Nel caso specifico della letteratura per l’infanzia, le *portal fictions* di solito contrappongono al consueto e tradizionale mondo reale un mondo fantastico, abitato da creature magiche o mostruose.

Diversamente dai classici esempi di *portal fictions* per l’infanzia, però, in *Coraline* il portale e il mondo a cui conduce sono rappresentati in modo inconsueto. Laddove di solito i personaggi accedevano a mondi fantastici sognando, Coraline è perfettamente sveglia quando attraversa il portale dimensionale nella sua casa. Gaiman informa, inoltre, i suoi lettori che Coraline “[ha]d read all her books.”³³² Per quanto Coraline non sia mai rappresentata nel corso della narrazione nell’atto della lettura, la conoscenza pregressa che ha già acquisito in questo ambito permette alla bambina di attraversare il portale, in stato di veglia e cosciente e reattiva agli stimoli e alle convenzioni che dovrà affrontare.³³³ In *Coraline*, la condizione essenziale affinché il portale si apra non è che la bambina dorma, ma piuttosto che rimanga sola. Quando Coraline apre per la prima volta la porta magica è in compagnia di sua madre e si ritrova davanti un muro di mattoni; appena la bambina resta sola, però, la porta si spalanca su un buio corridoio.³³⁴

Considerata l’ambientazione gotica da cui *Coraline* è caratterizzato, il modo in cui il romanzo rappresenta il portale, la via di collegamento e il mondo ad esso connesso non sono

³³¹ Neil Gaiman, *Coraline* [2002], Bloomsbury Publishing PLC, 2003, p. 12.

³³² *Ibidem*, p. 7.

³³³ Lisa K. Perdigao, “‘Transform, and twist, and change’: Deconstructing *Coraline*,” in Joseph Abbruscato, e Tanya Jones, eds., *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, Jefferson, NC, McFarland & Company, 2014, pp. 102-122; p. 107.

³³⁴ Kandace Lytle, “Seeing Isn’t Believing,” in Tracy L. Bealer, Rachel Luria, and Wayne Yuen, eds., *Neil Gaiman and Philosophy: Gods Gone Wild!*, Chicago, IL, Carus Publishing Company, 2012, pp. 85-96; p. 87.

afferenti alle idee standardizzate e tradizionali di “mondo reale” e “mondo fantastico”. Nell'altro mondo, Coraline si scontra con l'*uncanny*. Il mondo che la circonda dopo aver attraversato la porta è familiare e le ricorda l'ambiente quotidiano a cui è abituata. Eppure, nell'altro mondo esistono dei dettagli spaventosi e terribili che la mettono a disagio, come i bottoni che i personaggi hanno al posto degli occhi e l'angosciante esistenza di creature che duplicano quelle reali, un'altra madre, un altro padre, forse un'altra Coraline; una possibilità che sembra essere rifiutata dalla bambina nel corso della narrazione, anche se non ci sono prove che le sue supposizioni siano esatte. Man mano che Coraline cerca di ambientarsi in questo nuovo mondo, i suoi aspetti più terrificanti acquistano evidenza e intensità, tanto che la bambina si rende finalmente conto del pericolo e cerca di tornare alla realtà.³³⁵ Laddove di solito in letteratura i bambini abbandonano il mondo fantastico risvegliandosi sani e salvi nella realtà, in *Coraline* questo non succede. L'*uncanny*, attraverso la mano destra dell'altra madre, perseguita la bambina anche nel mondo reale, rappresentando, quindi, non un sogno di fantasia, ma un pericolo tangibile che può distruggere la realtà e chi la abita.³³⁶

René Descartes (1596-1650) nei suoi scritti filosofici teorizzava la possibilità che un genio maligno avesse creato il mondo in cui viviamo con il solo scopo di ingannarci.³³⁷ Questa è esattamente la situazione in cui si trova Coraline quando raggiunge l'altro mondo. L'altra madre ha creato un mondo che riproduce in modo speculare quello in cui Coraline abita; eppure, l'altro mondo è privo di tutti quei difetti e quelle lacune di cui la bambina si lamenta. Questo è testimoniato nel romanzo da diversi aspetti, e un esempio particolare è offerto dai giocattoli.

Nel mondo reale, Coraline è costantemente annoiata. All'inizio del romanzo si rivolge a entrambi i genitori in cerca di attenzioni e, possibilmente, di un compagno di giochi. Purtroppo, le sue aspettative sono presto deluse. Alla domanda implorante “What should I do?”,³³⁸ la madre le suggerisce delle soluzioni inadeguate: “Read a book. [...] Watch a video. Play with your toys.”³³⁹ Queste soluzioni sono insoddisfacenti per la bambina che, avendo trascorso ormai molto tempo da sola, si è stancata di tutte le attività abitudinarie. Il narratore informa, infatti, i lettori che “Coraline had watched all the videos. She was bored with her toys, and she'd read all her books.”³⁴⁰ Allo stesso modo, quando la bambina raggiunge il

³³⁵ *Ibidem*, p. 86.

³³⁶ Lisa K. Perdigao, “‘Transform, and twist, and change’: Deconstructing *Coraline*,” cit., p. 103.

³³⁷ Kandace Lytle, “Seeing Isn't Believing,” cit., p. 85.

³³⁸ Neil Gaiman, *Coraline*, cit., p. 6.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 7.

padre nello studio e gli propone “Why don't you play with me?”,³⁴¹ lui senza neppure voltarsi a guardarla, le risponde bruscamente “Busy. [...] Working.”³⁴²

Questa spiacevole situazione è capovolta quando Coraline raggiunge per la prima volta l'altro mondo. Nella sua altra stanza, Coraline scopre che

there were all sorts of remarkable things in there she'd never seen before: windup angels that fluttered around the bedroom like startled sparrows; books with pictures that writhed and crawled and shimmered; little dinosaur skulls that chattered their teeth as she passed. A whole toy box filled with wonderful toys.³⁴³

Generando lo stupore e il vivo interesse della bambina, proprio questi “meravigliosi giocattoli” diventano uno degli strumenti con cui Coraline è invitata e tentata di abbandonare il mondo reale per rimanere per sempre nell'altro mondo. L'altro Mr. Boboski – il folle vicino di casa che dice di ammaestrare topi da circo – la implora “Stay here with us, [...] We will listen to you and play with you and laugh with you. [...] Remember the toy box? How much better would a world be built just like that, and all for you?”³⁴⁴ Avendo ormai colto la natura ingannevole dell'altro mondo, Coraline non ha intenzione di cedere al tranello e al ricatto. Rinuncia, quindi, agli aspetti più piacevoli dell'altro mondo, compresi i suoi “meravigliosi giocattoli”, pur di poter tornare alla realtà.

Il contrasto tra i noiosi giocattoli nel mondo reale e i “meravigliosi giochi” che Coraline scopre nell'altro mondo si interseca con un complesso discorso sull'opposizione tra le caratterizzazioni dei due universi nel romanzo, che investe anche la descrizione familiare e l'alimentazione. Nel mondo reale, Coraline è una bambina trascurata: non solo i genitori non giocano con lei, ma non le rivolgono neppure particolari attenzioni né segni evidenti d'affetto. I pasti consumati dalla sua famiglia, inoltre, non soddisfano l'appetito della bambina: la madre, incarnando la figura della donna in carriera moderna, non ha tempo da dedicare alla cucina e prepara solo insipidi cibi precotti. Nella conformazione familiare contemporanea è il padre ad assumere il ruolo domestico; i prodotti che prepara sono, però, troppo elaborati e strani per incontrare i gusti semplici della giovane figlia.³⁴⁵ Nell'altro mondo, al contrario, gli altri genitori sono sempre disposti a interrompere qualsiasi attività di

³⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

³⁴² *Idem*.

³⁴³ *Ibidem*, p. 41.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 127.

³⁴⁵ Dalila Forni, “Neil Gaiman: Frozen food e il calore della famiglia,” in Francesca Orestano, ed., *Non Solo Porridge*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 173-184; p. 174.

cui si stiano occupando per dedicare il loro tempo a Coraline e farla sentire amata. Allo stesso modo, l'altra madre non sembra avere altra occupazione che l'attività materna e casalinga. Ha così molto tempo a disposizione per soddisfare i bisogni della protagonista, compresi quelli culinari. La sera del primo incontro con Coraline, l'altra madre le prepara il suo piatto preferito: pollo arrosto con patate.³⁴⁶



Figura 23:
Illustrazione di Dave McKane in *Coraline*, p. 32

Rifiutando di ottenere soddisfazione per i bisogni prioritari dell'infanzia – affetto, gioco e buon cibo – e rinunciando alle attenzioni rivoltele nell'altro mondo, Coraline dimostra maturazione e crescita nel romanzo; questo aspetto verrà approfondito nel prossimo capitolo di questo lavoro.

³⁴⁶ *Ibidem*, pp. 178-179.

Capitolo 4

Giocattoli, bambini e *children's literature*

Il capitolo conclusivo di questo lavoro osserva la caratterizzazione dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia, focalizzando in particolare l'attenzione sul rapporto che essi stringono con i bambini all'interno e all'esterno del testo e sul ruolo narrativo che sono chiamati a ricoprire. La caratterizzazione estetica e l'analisi dell'anima dei giochi necessitano, infatti, di essere integrate con un approfondimento sulla funzione letteraria che i giocattoli svolgono, dato che essa influenza poi anche la loro connotazione culturale nella realtà contemporanea. Per ciascun paragrafo si osservano degli aspetti fondamentali per la caratterizzazione dei giocattoli in letteratura, stabilendo un paragone tra le teorie critiche e un esempio letterario scelto tra il corpus di riferimento per questo lavoro.

4.1

Giocattoli, bambini e meccanismi autonomi

Diversi esperti di letteratura per l'infanzia hanno spesso tracciato un paragone tra i personaggi fittizi nei testi per il giovane pubblico e i bambini nella realtà. Questa comparazione è rinforzata nel momento in cui le opere letterarie suggeriscono un'identificazione con personaggi non umani, come animali e giocattoli. Per approfondire questa comparazione, il presente lavoro userà come riferimento sostanziale il romanzo *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban. Come si è avuto modo di osservare nel secondo capitolo, infatti, i topi sono tra gli animali più frequentemente utilizzati nella letteratura per

l'infanzia per rappresentare i bambini nel testo. L'evoluzione nell'acquisizione di indipendenza individuale che sperimentano i due protagonisti nel romanzo di Hoban, inoltre, è stata spesso considerata dalla critica come un'utile indicazione per i bambini sull'esperienza della crescita e i suoi effetti.

In "Toward Linearity: A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*" (2014), Maria Nikolajeva sostiene che "anthropomorphic animals, whether they are indeed described as real animals or toys, represent children, while the stories often have the same narrative structure as regular adventure or family stories."³⁴⁷ Approfondendo la sua riflessione, Nikolajeva osserva che la scelta di utilizzare personaggi non umani per rappresentare i bambini garantisce una duplice serie di privazioni vantaggiose. Quando agli animali sono attribuite caratteristiche umane, essi si spostano dalle ineluttabili condizioni naturali a cui sono costretti nella realtà, evitando, quindi, di essere rappresentati in condizioni di paura, dolore e morte. Al tempo stesso, quando gli uomini sono paragonati agli animali in letteratura, assumono caratteristiche animalesche e diventano esenti dai dolori e dalle frustrazioni tipicamente umane, come amarezza, gelosia e vendetta. In questo modo, una società di giocattoli o animali con caratteristiche umane è contraddistinta dall'unione degli aspetti positivi di entrambi i gruppi; si tratta di una caratterizzazione garantita dal comune denominatore culturale: l'idealizzazione dell'innocenza infantile.³⁴⁸

Alcuni animali si rivelano particolarmente utili per favorire l'identificazione con i giovani lettori. Quelli di piccole dimensioni, come i topi, sono considerati simili ai bambini, visto che entrambe le categorie sono associate da caratteristiche di vulnerabilità. Nella cultura occidentale contemporanea – così come in letteratura –, i bambini incarnano un'irrealistica idea di ingenuità, innocenza e mancanza di libertà d'azione. Si tratta di un paragone che viene spesso applicato dalla critica nei casi in cui i protagonisti della letteratura per l'infanzia siano animali antropomorfizzati. Un esempio adeguato è offerto dall'analisi di *The Tale of Two Bad Mice* (1904) di Beatrix Potter offerta da Susan Scheftel.

In *The Tale of Two Bad Mice*, two very intrepid and initially unclothed mice become enraged at the implacability of the toy food in a dollhouse. Because the supposed food looks real, the situation becomes deeply frustrating. Similarly, think of children's disappointment when playthings seem ersatz to them or not enough like the genuine article. [...] When their playfulness and curiosity cannot be mirrored in their human or non-

³⁴⁷ Maria Nikolajeva, "Toward Linearity: A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*," cit., p. 59.

³⁴⁸ *Idem*.

human environment, the little animals in Potter's world, like normal children, protest.³⁴⁹

Discutendo la relazione tra indipendenza e bambini in *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (1984), Jacqueline Rose sostiene che la letteratura per l'infanzia è creata assecondando un mondo sbilanciato in cui “the adult comes first (author, maker, giver) and the child comes after (reader, product, receiver), but where neither of them enter the space in between.”³⁵⁰

Riflettendo sulle affermazioni di Rose, Richard Flynn nel saggio “What Are We Talking about When We Talk about Agency?” (2016) approfondisce la questione, sottolineando come il ruolo dei bambini nella loro definizione culturale e letteraria non sia sempre e necessariamente passivo e sottomesso. Confermando la distinzione tra le concezioni culturali di “età adulta” e “infanzia” e convalidando che il primo gruppo ha oggettivamente maggiori possibilità di azione e influenza sulla e della seconda categoria, Flynn suggerisce che “Children are not merely passive recipients of culture; they also learn to become active participants in that culture”³⁵¹ – un aspetto della memoria culturale infantile che era già stato rilevato nel primo capitolo di questo lavoro. Muovendosi in opposizione alle riflessioni di Perry Nodelman in *The Hidden Adult: Defying Children's Literature* (2008), in cui l'esperto di letteratura per l'infanzia stabiliva una netta opposizione tra autori adulti e lettori bambini, Flynn suggerisce il superamento di questo binomio, richiamando l'attenzione sui casi in cui gli adulti stessi forniscono ai bambini strumenti per raggiungere una parziale autonomia e mettere in atto alcune forme di resistenza culturale.³⁵² È una posizione su cui lo stesso Nodelman si troverà d'accordo nei suoi scritti successivi, pur mantenendo un'opinione opposta a quella di Flynn su altri aspetti circa l'autonomia dei bambini nella letteratura per l'infanzia.³⁵³

Tenendo in considerazione queste riflessioni introduttive, il romanzo *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban offre un'efficace rappresentazione simbolica della

³⁴⁹ Susan Scheftel, “The Child's Child: Theory of Mind in the Work of Beatrix Potter,” *American Imago* 71.2, summer 2014, pp. 161-172; pp. 169-170.

³⁵⁰ Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, cit., pp. 2-3.

³⁵¹ Richard Flynn, “What Are We Talking about When We Talk about Agency?,” *Jeanessee: Young People, Texts, Cultures* 8.1, summer 2016, pp. 254-265; p. 256.

³⁵² *Ibidem*, pp. 256-257.

³⁵³ Perry Nodelman, “The Hidden Child in *The Hidden Adult*,” *Jeanessee: Young People, Texts, Cultures* 8.1, summer 2016, pp. 266-277; pp. 272-273.

crescente libertà di azione e autonomia dei bambini, tramite l'identificazione con i due giocattoli protagonisti.

Il romanzo si apre in un negozio di giocattoli nel periodo di Natale; un luogo edenico e ovattato in cui i protagonisti prendono vita e sono informati delle regole che disciplinano l'esistenza dei giochi, imponendo immobilità e insensibilità al cospetto degli umani. Come osservato nell'analisi del romanzo nel capitolo precedente, i protagonisti di *The Mouse and His Child* non sono semplicemente giocattoli vivi e animati: essi sono caratterizzati da personalità e ambizioni individuali, che diventano sempre più evidenti e concrete nel corso della narrazione. I topini meccanici ambiscono, infatti, a prendere possesso di un loro "territorio", un concetto di cui vengono a conoscenza quando sono loro malgrado coinvolti in una guerra tra due schieramenti di toporagni. Conversando con uno degli animali che li tiene prigionieri, i due giocattoli scoprono che le ostilità sono dovute alla volontà di entrambi gli schieramenti di difendere il loro "territorio"; immediatamente, i topini sentono la mancanza di un posto da identificare come proprio. Essendo creature sensibili, il possesso di un territorio implica anche la presenza di un ambiente familiare. In "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding" (1978), Millicent Lenz suggerisce in proposito:

Animals claim and defend their territories, and surely a human condition requires something more than the mere possession of one's own territory. The something more, the human dimension of territoriality, finds expression through the mouse child's desire for a "home." A home, one might say, is a territory imbued with love, friendship, and laughter — not simply a place where enemies can be shut out and danger minimized, but a place where friends are welcomed and strangers who come in peace will find hospitality.³⁵⁴

Il "territorio" a cui i topini ambiscono include, quindi, anche la possibilità di creare un gruppo familiare, la cui rappresentanza ricade su un'elefantessa a molla come figura materna, una foca giocattolo come figlia minore, e una raffinata casa delle bambole come residenza principale.

I desideri dei due protagonisti non si limitano, però, all'affermazione personale dal punto di vista familiare: anche la loro fisicità e caratterizzazione estetica devono mutare affinché i topini si sentano pienamente realizzati. Nel corso del romanzo, infatti, i due personaggi diventano insofferenti della loro condizione di giocattoli a molla, che è

³⁵⁴ Millicent Lenz, "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding," cit., p. 65.

caratterizzata dalla necessità di un individuo esterno che azioni il loro meccanismo affinché possano muoversi; i topini bramano, invece, l'indipendenza. In "Manufactured Agency and the Playthings Who Dream It for Us" (2006), Susan Honeyman suggerisce che i due personaggi individuano nella possibilità di un caricamento automatico l'unica via per ottenere autodeterminazione e affermazione personale; in virtù di questa convinzione, l'intera trama del romanzo vede i giocattoli muoversi per poter concretizzare tale ambizione.³⁵⁵

L'urgenza con cui i due giocattoli cercano di diventare autonomi è causata dalla bassa stima che essi hanno di loro stessi perché non indipendenti. Nel romanzo, Hoban dà voce alle frustrazioni del topo padre, il quale, riferendosi a un episodio in cui i personaggi, fingendosi attori, erano stati derisi dal pubblico, afferma: "[The animals laughed at us] because we have no teeth or claws and can do nothing for ourselves. They laughed because we are ridiculous. [...] We're brave and clever – but not clever enough to wind ourselves up."³⁵⁶ L'assenza dell'autocaricamento e, quindi, della libertà di agire liberamente, ma anche di difendersi nel momento del bisogno, fa sì che i due protagonisti si percepiscano come ridicoli e non sufficientemente intelligenti.

La situazione del topo figlio si rivela ulteriormente svantaggiosa. I due personaggi formano, infatti, un gioco unico, in cui la figura paterna, azionata dal meccanismo a molla, gira su sé stessa, sollevando e abbassando ritmicamente il figlio. Il congegno che permette a entrambi di muoversi è, però, interno al corpo del padre, lasciando dunque il figlio in una posizione ulteriormente priva di indipendenza e libertà d'azione.

Per ottenere l'ambito autocaricamento, attraverso una serie di vicissitudini e avventure, i due personaggi cambiano costantemente il loro modo di muoversi. All'inizio i topini danzano in cerchio, ma questo tipo di movimento non li soddisfa. Si lamentano, infatti, con veemenza "of the futility of dancing in an endless circle that led nowhere."³⁵⁷ Poi, rotti, gettati via e riparati da un vagabondo, i giocattoli si muovono in linea retta. Quando per fatalità, finiscono sul fondo di uno stagno, il loro meccanismo arrugginisce; in questa occasione, però, il topo figlio trova l'autonomia psicologica, riflettendo sul significato filosofico dell'ultimo cane visibile sull'etichetta di una lattina di cibo per cani – un'immagine ricorrente nel romanzo. In proposito, nel saggio "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding" (1978), Millicent Lenz suggerisce:

³⁵⁵ Susan Honeyman, "Manufactured Agency and the Playthings Who Dream It for Us," *Children's Literature Association Quarterly* 31.2, summer 2006, pp. 109-131; p. 126.

³⁵⁶ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 77.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 10.

Psychologically, though not mechanically, he has become self-winding. Taking the responsibility upon himself for converting his desire into reality, he asks Miss Mudd to find some string, and with her help plans and executes the escape of his father and himself from Serpentina's hopeless mire.³⁵⁸

Avendo trovato il modo di uscire dall'acqua in cui erano intrappolati, i topini si scoprono incapaci di muoversi perché il congegno al loro interno è arrugginito; diventano così la facile preda di un rapace di passaggio che, scambiandoli per animali veri, desidera nutrirsi. Scoprendo la loro natura di giocattoli, il rapace fa cadere a terra la coppia, causandone la rottura. Alcuni amici accorrono ad aiutare i topini; essi sono ri-assemblati in modo indipendente l'uno dall'altro.

Il rapporto che i topini stringono con gli altri animali con cui entrano in contatto è di grande rilievo. La rappresentazione contrastiva tra giocattoli animaleschi e animali veri sottolinea le differenze estetiche e comportamentali di entrambi i gruppi. Eppure, nonostante le differenze sostanziali, i membri delle due categorie collaborano per soddisfare il loro comune obiettivo, diventando un variegato gruppo familiare. Nel suo approfondimento del romanzo, Staffan Skott esamina questo aspetto, suggerendo: "In the book there is a constant contrast between the inanimate toys and the animals of flesh and blood – they participate in the same actions, cooperate, and help each other. But the mechanical animals are of course dependent on the living animals."³⁵⁹

L'ultima evoluzione occorre quando, al termine di una battaglia per la riconquista della loro casa, l'antagonista Manny Rat acconsente a rendere i personaggi finalmente autonomi. Nel suo saggio, Susan Honeyman si sofferma sulla configurazione fisica particolare da cui sono caratterizzati i due topini, che ne conferma ed enfatizza i limiti d'autonomia. Il topo e suo figlio sono coscienti, ma non possono darne prova se non dopo la mezzanotte, e sono incapaci di muoversi se non caricati da altri. Nell'episodio in cui Manny Rat lavora sul meccanismo che i protagonisti condividono appare, però, evidente che essi possono muoversi anche quando privi di sensi; l'autonomia fisica non implica, dunque, necessariamente il grado di indipendenza a cui i personaggi ambiscono.³⁶⁰ L'autocaricamento,

³⁵⁸ Millicent Lenz, "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding," cit., p. 67.

³⁵⁹ Staffan Skott, "From the Temple of Solomon to Zionist Ironies: What *The Mouse and His Child* Is Also About," in Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*, New York, NY, Routledge, 2014, pp. 129-132; p. 129.

³⁶⁰ Susan Honeyman, "Manufactured Agency and the Playthings Who Dream It for Us," cit., p. 126.

inoltre, si rivela non privo di aspetti negativi. Descrivendo i topini in movimento autonomo, Hoban fa riferimento a un “self-windingly and *interminably* walking”³⁶¹ (mia enfasi). La possibilità di caricarsi autonomamente, quindi, non implica l'indipendenza di gestire i movimenti secondo i desideri individuali dei protagonisti, ma anzi suggerisce un incontrollabile moto perpetuo.

Il romanzo si configura come una serie di ripetizioni del motivo narrativo di “morte e resurrezione” che testimonia le sempre più concrete possibilità dei personaggi di diventare indipendenti e autonomi: ogni volta che muoiono metaforicamente, i topini rinascono con competenze maggiori, che li avvicinano al completamento dell'autocaricamento. In proposito, in “Mistaken Identity: Russell Hoban's *Mouse and His Child*” (1993), Valerie Krips osserva:

Each time the mice are broken and remade their appearance changes, and importantly, while they are being reconstituted, the mice cease to exist. So what the mouse-child experiences as a return to himself is in fact a fresh beginning, a resurrection. Each time the mice come back to life they are changed beyond the possibility of a return to their former state, and each return marks a new stage in their life experiences and possibilities. A gap opens between the mice who existed before remaking and those who "return" to life. In a clear subversion of certain humanistic accounts of the subject that stress continuity and the presence of some essential and unchanging core, Hoban introduces the idea of a subject created by disjunction and discontinuity.³⁶²

La conclusione del romanzo si rivela emblematica, visto che, a causa dell'usura del meccanismo, l'autocaricamento tanto agognato viene improvvisamente a mancare. Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, la reazione dei personaggi a questa mancanza è di serena rassegnazione; il padre sceglie persino di rinviare il momento in cui gli amici azioneranno il suo congegno, per godersi finalmente un po' di pace.

Avendo ormai realizzato la loro ambizione di creare un ambiente familiare felice e pacifico, che non coinvolge la sola famiglia di giocattoli, ma integra anche una serie di conoscenze animali, i topini non sentono più la necessità di muoversi autonomamente perché sono consapevoli di poter fare affidamento sui loro amici. In proposito, nella sua analisi del romanzo, Lenz sostiene che la conclusione non sia casuale, ma un'oculata scelta stilistica

³⁶¹ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 182.

³⁶² Valerie Krips, "Mistaken Identity: Russell Hoban's *Mouse and His Child*," *Children's Literature* 21, 1993, pp. 92-100; p. 97.

dell'autore, che intende enfatizzare come l'autocaricamento implichi indipendenza, ma anche solitudine. La rinuncia all'autocaricamento sottende, quindi, il bisogno del singolo individuo di avere una comunità fidata a cui fare riferimento e su cui fare affidamento.³⁶³ Non a caso, offrendosi di caricarlo per permettergli di continuare a muoversi, il ranocchio si rivolge al topo padre e dichiara "I don't suppose anyone ever is completely self-winding. That's what friends are for."³⁶⁴ In questo modo, la conclusione del romanzo conferma le teorie letterarie esposte da John Stephens in *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992), secondo cui "arguably the most pervasive theme in children's fiction is the transition within the individual from infantile solipsism to maturing social awareness."³⁶⁵



Figura 24:
Illustrazione di Lillian Hoban in *The Mouse and His Child*, p. 180

La rinuncia all'autocaricamento è ulteriormente enfatizzata dal contrasto tra le condizioni di vita ideali, che i giocattoli avevano brevemente sperimentato nel negozio all'inizio del romanzo, e il lento declino materiale che tutti i personaggi sono costretti a sperimentare nel corso della narrazione. Avendo acquisito maggiore autoconsapevolezza

³⁶³ Millicent Lenz, "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding," cit., pp. 68-69.

³⁶⁴ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 196.

³⁶⁵ John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London, Longman, 1992, p. 3.

attraverso le avventure e le battaglie affrontate, i protagonisti rinunciano anche alla loro stessa natura di giocattoli e alla funzione ludica che essa comporta, affermando “We aren’t toys any more, [...] Toys are to be played with, and we aren’t.”³⁶⁶

Secondo Nikolajeva, il declino materiale sperimentato dai personaggi in *The Mouse and His Child* è dovuto a un’intenzione didattica dell’autore: Hoban invita i suoi giovani lettori a crescere consapevoli delle caratteristiche da cui l’età adulta è contraddistinta nella realtà. Il lieto fine che caratterizza la conclusione dell’opera, infatti, consiste nell’accettazione di un “paradiso” di molto inferiore rispetto alle aspettative riconducibili al sogno proposto all’inizio della narrazione. Lo sfondo della scena è una discarica; la casa e i suoi abitanti sono rovinati e logori. Il finale felice, inoltre, non offre garanzie di permanenza: persino l’invito del mendicante rivolto ai protagonisti di essere felici non sembra essere una promessa di lieto fine, quanto piuttosto una speranza, che non ha prove concrete di realizzazione.³⁶⁷

In “Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral” (1986), Joanne Lynn osserva che, dal punto di vista dei valori sociali e psicologici, il romanzo di Hoban insegna ad accettare i limiti della natura umana: una situazione disagiata e svantaggiosa non pregiudica il risultato di un’impresa, se questa viene compiuta con buona volontà.³⁶⁸ Al tempo stesso, la conclusione di *The Mouse and His Child* sottolinea la futilità di ogni tentativo di ricreare un’utopia idealizzata e irrealizzabile. L’autore rappresenta la maturità anche nei suoi aspetti meno idilliaci, invitando il suo pubblico ad accettare tutte le limitazioni da cui è affetta la età adulta.³⁶⁹

Eppure, secondo altri critici letterari, la conclusione di *The Mouse and His Child* può sotto certi aspetti distaccarsi dalla realistica rappresentazione dell’età adulta, riconfermando l’ideale culturale di infanzia innocente e pacifica e riproponendo uno dei tropi letterari, comuni nei romanzi per bambini. Riferendosi all’opera di Hoban, Valerie Krips suggerisce “Its theme, a child's longing for a home and family, is familiar enough, while its happy outcome echoes any number of stories in which an inventive and persistent youngster succeeds where adults have given up or have already failed.”³⁷⁰ Inoltre, in “Toward Linearity: A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*” (2014), Nikolajeva stessa sostiene che il lieto fine del romanzo sembra trovare posto in un futuro eterno, che si sviluppa in ciclicità infinite:

³⁶⁶ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 143.

³⁶⁷ Valerie Krips, “Mistaken Identity: Russell Hoban's *Mouse and His Child*,” cit., p. 98.

³⁶⁸ Joanne Lynn, “Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral,” cit., p. 23.

³⁶⁹ Maria Nikolajeva, “Toward Linearity: A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*,” cit., p. 73.

³⁷⁰ Valerie Krips, “Mistaken Identity: Russell Hoban's *Mouse and His Child*,” cit., p. 92.

la casa delle bambole diventa una locanda che ospita eventi drammatici a ripetizione annuale. Quando il topo padre chiede al ranocchio, che con abilità da veggente aveva previsto il corso della storia, di preannunciargli gli eventi futuri, l'animale suggerisce la conclusione delle avventure dei topi protagonisti sostenendo "Your fortune has been made [...] and needs no more telling",³⁷¹ lasciando, dunque, presagire una staticità quasi mortale nelle loro vite. Come conseguenza, il topino non crescerà mai, ma al tempo stesso, stando alle promesse matrimoniali che si scambiano il topo padre e l'elefantessa, la vita dei personaggi continuerà "until the end of your tin."³⁷² In questo modo, il finale dell'opera lascia spazio a un senso di eternità, garantito dalla condizione *posthuman* dei giocattoli, che, per definizione, possono avere una vita quasi eterna. Rimane ambiguo, però, come gli animali membri della stessa comunità affronteranno la loro oggettiva impossibilità a vivere per sempre.³⁷³

4.2

Giocattoli come conforto

Le teorie sociali e culturali che mettono in relazione bambini e giocattoli esposte nel primo capitolo di questo lavoro trovano immediata eco e concreta applicazione in letteratura. I giocattoli utilizzati come strumento di conforto da parte dei bambini, infatti, sono una presenza costante nella letteratura per l'infanzia. Nell'ambito di questo lavoro, quest'aspetto è manifestato in modo evidente nei testi *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams, *Winnie-the-Pooh* (1926) di A. A. Milne, *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson.

³⁷¹ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 197.

³⁷² *Ibidem*, p. 167.

³⁷³ Maria Nikolajeva, "Toward Linearity: A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*," cit., pp. 73-74.

Nel romanzo *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* di Margery Williams, il punto di vista narrativo si identifica con il giocattolo, che descrive la sua relazione con il giovane proprietario dal momento in cui gli è donato sino a quando non viene buttato via, un evento emotivamente catastrofico, ma che gli garantisce la possibilità di trasformarsi in un coniglio vero. La centralità del rapporto con il bambino è, dunque, l'asse portante che regge l'intera narrazione, sia per quanto concerne la trama, sia per l'esplicazione dei temi principali. È proficuo, però, osservare che si tratta di un rapporto sbilanciato. Com'è tipico nelle *it narratives* indirizzate a un pubblico infantile, infatti, il narratore non umano si mette a completa disposizione del proprio possessore, eventualmente criticandone le azioni, ma senza mai agire attivamente in rivolta contro i soprusi che è costretto a subire. Questo aspetto è evidente nel romanzo di Williams.

Regalato al bambino nel giorno di Natale, il coniglietto di velluto protagonista gode un breve momento di felicità, essendo identificato dal suo giovane proprietario come il giocattolo più bello ricevuto sino a quel momento. Quando nuovi regali sono aperti, però, il confronto è impietoso: l'interesse del bambino è rivolto a nuovi oggetti più accattivanti, e il coniglietto finisce relegato nella credenza insieme agli altri giocattoli dimenticati. In questa occasione, il protagonista scopre attraverso la rivelazione di un altro giocattolo la possibilità di prendere vita tramite l'affetto del bambino a cui appartiene. Si tratta di una possibilità che gli sarà realmente offerta qualche tempo dopo, quando il bambino smarrisce il suo giocattolo preferito e deve ripiegare su un sostituto. Instaurato un rapporto di affettuosa amicizia con il proprietario, il coniglietto vive un periodo di trasformazione fisica: l'usura ne altera i connotati estetici rendendolo consumato e irriconoscibile. Il coniglietto, però, non appare turbato da questo mutamento, giacché identifica questa trasformazione con il prendere vita, che tanto aveva desiderato. Quando il bambino contrae la scarlattina, il coniglietto rimane fedelmente al suo fianco, come avesse contratto con lui un vincolo matrimoniale che li unisce “nella buona e nella cattiva sorte”. La sua fedeltà non è, però, ripagata: nel momento della guarigione, tutti gli oggetti del bambino, ormai infetti, devono essere distrutti. Nell'attesa di essere bruciato insieme agli altri giocattoli, il coniglietto piange lacrime vere che danno vita a una fata, la quale, per magia, lo trasforma in un vero animale.

Già dalla trama del romanzo, appare evidente come l'intera esistenza del giocattolo sia vincolata al legame con il giovane proprietario a cui è stato regalato. La funzione con cui il dono è stato offerto è evidentemente quella di essere utilizzato come oggetto di conforto.

Sebbene l'inizio della relazione tra giocattolo e bambino sia casuale, la mansione del coniglietto è esplicitata senza lasciare spazio a dubbi:

One evening, when the Boy was going to bed, he couldn't find the china dog that always slept with him. Nana was in a hurry, and it was too much trouble to hunt for china dogs at bedtime, so she simply looked about her, and seeing that the toy cupboard door stood open, she made a swoop. "Here," she said, "take your old Bunny! He'll do to sleep with you!" And she dragged the Rabbit out by one ear, and put him into the Boy's arms. That night, and for many nights after, the Velveteen Rabbit slept in the Boy's bed.³⁷⁴

L'incarico del coniglietto è quello di fare compagnia al bambino ed essergli di conforto durante la notte. È proficuo osservare che questo compito non è affidato esclusivamente al narratore, ma che è un onore attribuito a tutti i giocattoli. Dal punto di vista degli umani – bambino e adulti in modo eguale –, il coniglietto non è, dunque, contraddistinto rispetto agli altri giocattoli per una caratteristica o un valore unico. L'idea suggerita è che i giocattoli siano tutti sostituibili perché tutti conformi a soddisfare il bisogno di confortare il bambino.

Il coniglietto è, quindi, scelto casualmente per subentrare a un cagnolino in porcellana; allo stesso modo, attraverso lo stesso processo di selezione casuale e senza alcun indizio di rimostranza o predilezione del bambino, il coniglietto sarà, alla fine del romanzo, sostituito da un altro pupazzo animale. Cercando di interpretare la trama di *The Velveteen Rabbit* secondo le teorie psicoanalitiche di Melanie Reizes Klein (1882-1960), Steven V. Daniels nel saggio "*The Velveteen Rabbit: A Kleinian Perspective*" (1990) suggerisce che l'interscambio tra i giocattoli nell'interesse affettivo del personaggio ne testimonia la maturazione e la crescita, incarnando il rinnovato senso di indipendenza del bambino rispetto ai vincoli materni. I continui legami con nuovi oggetti di conforto suggeriscono, infatti, "the emotional and intellectual growth of the child which enable him to find other objects of interest and pleasure, [and] result[s] in the capacity to transfer love, replacing the first loved person by other people and things."³⁷⁵

In "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics" (2012), Kirsten Jacobson osserva, inoltre, che la tendenza costante manifestata dal coniglietto a investigare la propria natura e il rapporto con il mondo sociale circostante

³⁷⁴ Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (or How Toys Became Real)*, cit., pp. 16-17.

³⁷⁵ Steven V. Daniels, "*The Velveteen Rabbit: A Kleinian Perspective*," cit., p. 27.

testimonia le difficoltà sperimentate dai soggetti umani durante la crescita. L'esperienza del giocattolo nel romanzo offre dunque un tangibile esempio da seguire per i lettori.³⁷⁶

Nonostante le capacità maturative che l'interscambio tra i giocattoli garantisce al bambino, è importante osservare come esso avvenga senza tenere in minima considerazione sia il rapporto instaurato tra pupazzo e proprietario, sia i sentimenti dell'oggetto. Nella sua analisi del romanzo, Kuznets osserva in proposito che il punto più basso del romanzo è toccato proprio nel momento in cui il giocattolo viene allontanato dal suo amato proprietario. "At the nadir of his experience, the Velveteen Rabbit is thrown into the trash while the Boy, recuperating from a fever through which Rabbit was his constant companion, goes off to the seashore with a new bedmate."³⁷⁷

In quanto giocattolo, la vita del coniglietto è completamente assoggettata ai desideri del bambino a cui appartiene. L'essere scelto per diventare il fedele compagno del suo proprietario umano è vissuto senza dubbio dal coniglietto come un onore e il rapporto con il bambino non si rivela privo di vantaggi, a cominciare dalla possibilità del giocattolo di prendere vita. Questi vantaggi non sono, però, esenti da controparti negative, per le quali il coniglietto mostra insoddisfazione e disagio, ma verso cui non agisce attivamente per porvi rimedio, come da convenzione letteraria. Interrogando il cavallo di cuoio circa la possibilità che i giocattoli prendano vita, il coniglietto chiede se questa trasformazione sia dolorosa; gli viene risposto che talvolta accade. In questo modo, Williams profetizza al suo personaggio/vittima un'esperienza dalle connotazioni eroiche di intraprendenza, ambizione, autoaffermazione e perseveranza.³⁷⁸ Questo aspetto è reso evidente sin dalla notte in cui il protagonista è scelto per dormire insieme al bambino; essere di conforto al proprio proprietario si rivela un'attività non sempre comoda e piacevole.

At first [the Velveteen Rabbit] found it rather uncomfortable, for the Boy hugged him very tight, and sometimes he rolled over him, and sometimes he pushed him so far under the pillow that the Rabbit could scarcely breathe. And he missed, too, those long moonlight hours in the nursery, when all the house was silent, and his talks with the Skin Horse.³⁷⁹

³⁷⁶ Kirsten Jacobson, "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics," cit., p. 8.

³⁷⁷ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 60.

³⁷⁸ Ellen Handler Spitz, "Reality by Enchantment," *American Imago* 65.4, winter 2008, pp. 585-591; p. 588.

³⁷⁹ Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (or How Toys Became Real)*, cit., p. 17.

L'unico atto di protesta manifestato dal giocattolo nei confronti della sbilanciata relazione con il bambino a cui appartiene è, di fatto, una conferma della supremazia umana sull'universo degli oggetti e della centralità della funzione di conforto attribuita ai giocattoli. Sul finire dell'opera, quando il coniglietto è destinato alla distruzione perché ormai non più conforme ai fini che gli umani gli hanno imposto, il protagonista piange lacrime vere e si lamenta della situazione. Si tratta, dunque, di una riflessione personale che enfatizza le sofferenze del giocattolo, volta a smuovere i sentimenti del lettore e a guidarne i comportamenti nel relazionarsi ai suoi possedimenti, piuttosto che a un atto di ribellione concreta. Per quanto il pianto offra al coniglietto la possibilità magica di trasformarsi in animale, nel mondo reale del romanzo, dominato dagli umani, i giocattoli sono interscambiabili tra loro finché possono essere utilizzati come strumenti di conforto; quando questa capacità viene a mancare, i giocattoli non possono fare altro che accettare l'inevitabile fine: essere gettati via o prendere vita; rimanere giocattoli non sembra una possibilità praticabile.

È opportuno osservare, però, che proprio in questo modo si manifesta la maturazione del personaggio umano in *The Velveteen Rabbit*. Kirsten Jacobson osserva, infatti, che all'inizio del romanzo il giocattolo è utilizzato dal bambino come oggetto transizionale con cui prendere confidenza con il mondo reale, pur non riconoscendo la natura inanimata del coniglietto.

The boy begins in the realm of toys and demands that reality conform itself to his imagination. The boy ends in the realm of objective reality, comparing his sighting of a live rabbit to a toy rabbit he once owned. This process is mediated by his history with the velveteen rabbit. The boy treats the velveteen rabbit as having some form of agency. [...] But the boy also clearly manipulates the situation according to his own desires, not caring, for instance, if the rabbit is squished.³⁸⁰

L'esperienza del gioco con il coniglietto ha permesso al bambino di conoscere il mondo circostante e di attribuirgli la giusta misura di realtà. Proprio attraverso questa prospettiva deve essere interpretata la scena finale del romanzo, in cui il bambino riconosce in un vero coniglio il giocattolo posseduto in precedenza. "It is precisely through the mediation of the toy that [the boy] has become able to experience real things *as* real."³⁸¹

³⁸⁰ Kirsten Jacobson, "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics," cit., p. 15.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 16.

Winnie-the-Pooh di A. A. Milne mette in scena un diverso tipo di situazione attraverso cui i giocattoli possano essere interpretati come strumenti di conforto per il pubblico infantile. Nella raccolta di racconti, infatti, l'omonimo celebre orsetto prende vita e dimostra un'esistenza autonoma rispetto al bambino a cui appartiene nella realtà: abita da solo nel Hundred Acre Wood, ha un gruppo di amici animali e giocattoli, si cimenta in attività indipendenti. Christopher Robin sembrerebbe, dunque, una presenza non necessaria nell'universo vitale del giocattolo. Un'interpretazione più approfondita del testo, però, suggerisce una versione differente, che si evince sia dall'introduzione realistica alla narrazione, sia dalla caratterizzazione del bambino offerta all'interno del racconto.

A prescindere dai contenuti fantastici della storia narrata, l'incipit di *Winnie-the-Pooh* è caratterizzato da una connotazione realistica. Non solo il testo si apre con un'"Introduction" che descrive il giocattolo e le motivazioni per le quali gli è stato attribuito il celebre nome di Winnie-the-Pooh, ma il primo capitolo "In which we are introduced to Winnie-the-Pooh and some Bees, and the stories begin" è allestito in un'ambientazione tutt'altro che fantastica, che descrive un padre – l'autore – nell'atto di raccontare al figlio una fiaba, con protagonista il suo pupazzo preferito, prima di andare a dormire. Si tratta di una situazione quotidiana, visto che, come osserva Francesca Gorini in "A. A. Milne: Tea (and lots of honey) in the Hundred Acre Wood" (2016), Milne nella propria produzione letteraria insiste nel descrivere la routine giornaliera dei bambini.³⁸² Le scelte linguistiche di questa cornice introduttiva sono poste in evidente contrasto con la narrazione favolistica successiva e, nel mezzo dei racconti seguenti, Milne interviene anche in modo diretto con commenti e riflessioni, come in questo caso:

[Winnie-the-Pooh] crawled out of the gorse-bush, brushed the prickles from his nose, and began to think again. And the first person he thought of was Christopher Robin.

("Was that me?" said Christopher Robin in an awed voice, hardly daring to believe it. "That was you.")

Christopher Robin said nothing, but his eyes got larger and larger, and his face got pinker and pinker.)

So Winnie-the-Pooh went round his friend Christopher Robin, who lived behind a green door in another part of the Forest.³⁸³

³⁸² Francesca Gorini, "A. A. Milne: Tea (and lots of honey) in the Hundred Acre Wood," in Francesca Orestano, Michael Vickers, eds., *Not Just Porridge*, Oxford, Archaeopress, 2016, pp. 135-143; p. 136.

³⁸³ A. A. Milne, *Winnie-the-Pooh*, cit., p. 7.

Questa scelta stilistica ha incontrato la disapprovazione di più critici che hanno evidenziato come l'intrusione dell'autore diminuisca le potenzialità espressive dell'universo fantastico abitato da Winnie-the-Pooh e i suoi amici.³⁸⁴ Ciononostante, l'interferenza di Milne nel corso della narrazione garantisce anche alcuni evidenti vantaggi. Attraverso il realismo che contraddistingue la cornice delle avventure di Winnie-the-Pooh, l'autore evidenzia come quest'ultime non siano altro che la narrazione di eventi fantastici e irreali. L'individualità e l'autonomia d'azione del giocattolo è, di conseguenza, solo un espediente narrativo, privo di alcuna influenza sulla, o corrispondenza nella realtà.



Figura 25:
Illustrazione di E. H. Shepard in *Winnie-the-Pooh*, p. 141

Tramite i commenti dell'autore che si insinuano nell'arco della narrazione favolistica, quindi, il lettore è riportato alla realtà fattuale in un mondo dominato dagli umani; si tratta di un mondo in cui i giocattoli non prendono vita né iniziative autonome e in cui gli umani hanno il completo controllo su di loro. Attraverso le intrusioni dell'autore nel contesto favolistico, inoltre, viene riportata l'attenzione sul personaggio umano di Christopher Robin:

³⁸⁴ In proposito, si vedano le posizioni di Peter Hunt e Barbara Wall, sintetizzate in Niall Nance-Carroll, "Not Only, But Also: Entwined Modes and the Fantastic in A. A. Milne's Pooh Stories," *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 63-81; pp. 64-65.

il vero interlocutore di Milne. L'autore si sofferma, infatti, nel descrivere le reazioni del bambino al racconto e al sentirsi coinvolto nelle avventure del suo giocattolo preferito. Per quanto il protagonista della narrazione sia l'orsetto, viene tuttavia ricordato al lettore che l'unico personaggio veramente indispensabile nel testo è Christopher Robin, giacché egli è sia il motivo per cui i racconti sono narrati, sia l'intermediario che permette la comunicazione tra i giocattoli inanimati e le loro controparti in carne e ossa nell'universo dell'immaginazione, sia il vero amministratore del mondo fantastico del Hundred Acre Wood.

Kuznets suggerisce che a Winnie-the-Pooh è delegato il ruolo di mediatore nella comunicazione tra l'autore/padre e l'ascoltatore/figlio.³⁸⁵ Questa funzione che l'orsetto è chiamato a soddisfare implica che il giocattolo ricopra una posizione ulteriormente subalterna rispetto alla caratterizzazione autorevole che gli viene imposta attraverso una lettura superficiale del testo, visto che il suo ruolo corrisponde esclusivamente al soddisfacimento dei bisogni umani. Da un lato, le avventure del giocattolo sono narrate allo scopo esclusivo di intrattenere, confortare e conferire autorità al bambino umano; dall'altro, la produzione di racconti incentrati su un giocattolo permette il compiersi del “quality time, shared by the child and the middle-class adult (especially the father), with the child invading, with permission, the adult territory.”³⁸⁶

A prescindere dalle apparenze, inoltre, anche nel mondo fantastico in cui Winnie-the-Pooh è caratterizzato da libertà e autonomia d'azione, il suo rapporto con Christopher Robin si rivela vincolante e sbilanciato, permettendo al personaggio umano di affermare la sua indiscussa autorità sul regno dei giocattoli traendone un evidente conforto.³⁸⁷ In *Not in Front of the Grown-Ups! Subversive Children's Literature* (1991), Alison Lurie sostiene che nel contesto favolistico del bosco Christopher Robin crea un regno su misura sul quale governare, in contrasto con la sottomissione alle prescrizioni imposte a ogni bambino dagli adulti nella realtà.³⁸⁸

Nell'approfondire la questione nel saggio “Back to Pooh Corner” (1973), Lurie paragona Winnie-the-Pooh a un bambino per via della sua caratterizzazione nel testo. Secondo la critica letteraria, infatti, l'orsetto è semplice e affettuoso di natura. Possiede, inoltre, vizi tipicamente infantili: è tanto ghiotto da mangiare il miele che avrebbe dovuto

³⁸⁵ Lois Rostow Kuznets, *When Toys Come Alive*, cit., p. 49.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ Robert Hemmings, “A Taste of Nostalgia: Children's Books from the Golden Age-Carroll, Grahame, and Milne,” *Children's Literature* 35, 2007, pp. 54-79; p. 72.

³⁸⁸ Alison Lurie, *Not in Front of the Grown-Ups! Subversive Children's Literature*, cit., p. 145.

regalare all'amico Eeyore ed è un "Bear of Very Little Brain" che cade spesso in ingenui errori e incomprensioni; si tratta di pecche che suscitano la simpatia del lettore. Nel contrapporre il giocattolo a Christopher Robin, però, Lurie suggerisce

If Pooh is the child as hero, Christopher Robin is the child as God. He is also the ideal parent. He is both creator and judge—the two divine functions shared by mortal parents. He does not participate in most of the adventures, but usually appears at the end of the chapter, sometimes descending with a machine (an umbrella, a popgun, etc.) to save the situation. In a way the positions of child and adult have been reversed—the people around Christopher Robin are merely animals and his old toys.³⁸⁹

La posizione autorevole ricoperta da Christopher Robin nel mondo fantastico sui suoi "sudditi" permette al bambino di implementare la propria individualità. Il fatto che il bambino si colto nel fare comunque ritorno al mondo reale implica la sua accettazione della posizione subalterna. In "Not Only, But Also: Entwined Modes and the Fantastic in A. A. Milne's Pooh Stories" (2015), Niall Nance-Carroll suggerisce che questo costante ritorno sia un elemento di indubbia rilevanza, in quanto testimonia in modo inequivocabile la crescita del bambino e la rinuncia ai valori infantili. "Christopher Robin exits the Hundred Acre Wood to enter the normative or 'real' world, upholding a tradition in which characters return to reality, coinciding with their increased maturity and affirming the values of adulthood and reality over those of fantasy and childhood."³⁹⁰

Queste possibilità di crescita sono garantite dalla sicurezza che il bambino acquisisce tramite il suo rapporto con il giocattolo. In questo modo, Winnie-the-Pooh si configura ulteriormente come un mezzo di conforto; facendo cieco affidamento sull'appoggio dell'orsetto, infatti, Christopher Robin affronta le difficoltà della vita reale e impara a gestire il ruolo autorevole che ricoprirà nel mondo reale da adulto.

Anche la striscia di fumetti *Calvin & Hobbes* di Bill Watterson descrive il caso in cui i giocattoli vengano utilizzati dai bambini come mezzo di conforto. Nel capitolo precedente è stata analizzata l'ambigua caratterizzazione del personaggio Hobbes nel fumetto, la cui interpretazione non è vincolata allo *status* di giocattolo né a quello di vero animale.

³⁸⁹ Alison Lurie, "Back to Pooh Corner," *Children's Literature* 2, 1973, pp. 11-17; p. 14.

³⁹⁰ Niall Nance-Carroll, "Not Only, But Also: Entwined Modes and the Fantastic in A. A. Milne's Pooh Stories," cit., p. 77.

L'indeterminatezza che gli è attribuita non può, però, limitarne il ruolo di amico fidato e mezzo di conforto per il protagonista umano nel racconto, Calvin.

La filosofia è sicuramente uno degli argomenti principali che sono discussi nel fumetto, a cominciare dai nomi dei due protagonisti, ispirati rispettivamente a John Calvin (1509-1564) e Thomas Hobbes (1588-1679). Le questioni filosofiche sono uno strumento narrativo utilizzato dall'autore per evidenziare il rapporto tra i due personaggi, che si ritrovano spesso a discutere di temi "alti" come l'assurdità dell'esistenza umana e pongono questioni dirette sulla vita e sulla morte. A dispetto dell'apparente ingenuità incarnata dal genere "basso" del fumetto e dalla caratterizzazione dei due protagonisti – un bambino di sei anni e un animale/giocattolo –, infatti, *Calvin e Hobbes* tratta la morte in modo aperto, osservata con gentile ironia, discutendo del significato intrinseco all'esistenza umana e della possibilità di una vita ultraterrena.

Calvin, per esempio, interroga con frequenza la tigre circa la sua opinione sulla vita oltre la morte e l'esistenza di un paradiso. A seconda delle occasioni, Hobbes paragona l'Eden a Pittsburgh, compara la vita ultraterrena a suonare il sassofono in un cabaret a New Orleans e stabilisce che il vero significato dell'esistenza degli uomini sia racchiuso nel mangiare di gusto frutti di mare.³⁹¹

La morte ha sempre avuto una forte connotazione religiosa, come un'importante fase dell'esistenza umana. Ciononostante, in un'epoca secolare come quella descritta nel fumetto e come quella che sperimentiamo nella contemporaneità, la morte viene essenzialmente considerata come l'opposto della "vita". Di conseguenza, quando siamo costretti a confrontarci con questo argomento scabroso nella quotidianità, il risultato è quello di attribuire un valore maggiore alla nostra esistenza e impegnarsi a viverla al meglio prima dell'inevitabile fine.

Questa riflessione è pienamente rappresentata nel fumetto di Watterson quando, tra il 9 e il 18 marzo 1987, l'autore dedica nove strisce di *Calvin & Hobbes* a un'estesa meditazione sulla morte, concretamente trasposta nell'opera tramite l'incontro dei due protagonisti con un procione in fin di vita. Malgrado i tentativi di tutti i membri della famiglia di Calvin di salvarlo, l'animale muore durante la notte. Il bambino protagonista si dimostra particolarmente turbato dall'evento e inizia a riflettere sui motivi per cui un procione, pur essendo giovane e innocente, sia destinato a morire. Nonostante l'emozione, Calvin ammette

³⁹¹ Strisce pubblicate rispettivamente il 20 dicembre 1985, l'8 gennaio 1986 e il 16 ottobre 1986.

anche di essere felice di aver avuto la possibilità di incontrare e conoscere il procione. Nella striscia che conclude l'episodio, infatti, il bambino accetta l'inevitabilità della morte e trasforma il tragico evento in un'occasione per rafforzare il suo rapporto con Hobbes; i due si abbracciano, promettendosi di rimanere amici finché ne avranno la possibilità.³⁹²

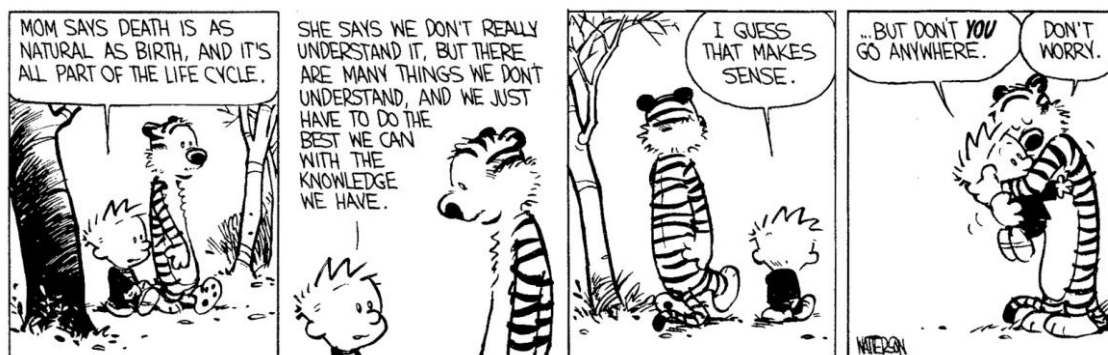


Figura 26:
Striscia di fumetti di Bill Watterson per la serie a fumetti *Calvin & Hobbes*,
pubblicata il 18 marzo 1987

Dunque, è proficuo osservare il ruolo fondamentale ricoperto da Hobbes nell'esperienza quotidiana di Calvin. La presenza del giocattolo consente al bambino di superare situazioni difficili e, attraverso il dialogo con lui, di riflettere su tematiche problematiche, come possono essere appunto la morte e la mancanza di un senso nell'esistenza umana. Quest'aspetto è reso ulteriormente evidente nell'ultima striscia mai pubblicata di *Calvin & Hobbes*, apparsa il 31 dicembre 1995.

La conclusione apparentemente improvvisa del fumetto dopo appena dieci anni di pubblicazione deve essere contestualizzata in una serie di incessanti diatribe tra Watterson e la Universal Press, che si occupava degli aspetti editoriali e commerciali del fumetto. Il problema principale consisteva nell'insistenza della Universal Press per la produzione di prodotti di merchandising ispirati ai personaggi di *Calvin & Hobbes*, approfittando della crescente popolarità del fumetto; una proposta a cui Watterson si opponeva fermamente, convinto che questa scelta avrebbe pregiudicato l'indipendenza e l'integrità della sua opera. Come prova di questi timori, Watterson cita l'esempio di *Peanuts* (1950-2000) di Charles Monroe Schulz (1922-1950), in cui la creazione di prodotti ispirati al fumetto aveva, secondo

³⁹² Bill Watterson, *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*, cit., pp. 37-41.

la sua opinione, comportato un declino qualitativo dell'opera, trasformandola in un'attività priva di valore e significato, se non dal punto di vista dei proventi economici.³⁹³

Approfondendo la questione, in “A Few Thoughts On Krazy Kat” (1994), Watterson scrive “We seem to have forgotten that a comic strip can be something more than a launch pad for a glut of derivative products. When the comic strip is not exploited, the medium can be a vehicle for beautiful artwork and serious, intelligent expression.”³⁹⁴ L'autore di *Calvin & Hobbes* ha rifiutato proventi milionari per proteggere la sua opera artistica; oggi, escludendo le raccolte in volumi dei fumetti pubblicati, esistono pochi prodotti autorizzati ispirati a *Calvin & Hobbes*. Ciononostante, l'immensa popolarità riscossa dal fumetto ha generato la comparsa di numerose versioni contraffatte, non autorizzate e violazioni di copyright.

Nell'ultima striscia del fumetto, Watterson rappresenta Calvin e Hobbes mentre stanno scivolando giù da una collina innevata su uno slittino; si tratta di un'attività ricorrente nel fumetto che rappresenta in modo metaforico l'assenza di controllo umano nelle questioni che regolano la nostra esistenza e, in questo modo, conferma la prospettiva di fatalismo e determinismo da cui *Calvin & Hobbes* è caratterizzato. In contrasto con la cupa atmosfera che di solito contraddistingue le discese dei personaggi, in questa occasione in particolare la caratterizzazione della scena sembra suggerire un clima differente. Circondati dalla natura, Calvin e Hobbes constatano che la neve ha coperto completamente il mondo a loro conosciuto, trasformandolo in un luogo magico. Di conseguenza, la rinnovata ambientazione somiglia a “a fresh clean start” e a “a big white sheet of paper to draw on”. Riponendo la loro fiducia nelle molteplici possibilità che questo nuovo mondo sembra dischiudere, i due protagonisti intraprendono la loro ultima discesa giù per la collina. La striscia si conclude con un ottimistico invito di Calvin rivolto alla tigre – e, implicitamente, ai lettori del fumetto: “It's a magical world, Hobbes, ol' buddy... let's go exploring!” Un'esplorazione che si prospetta senza dubbio ancora più piacevole grazie al supporto del “confortevole” amico Hobbes.

³⁹³ Andrea Fiamma, “Fumettisti che (non) si svendono: Charles Schulz vs. Bill Watterson,” *Fumettologica*, 29 settembre 2015, <http://www.fumettologica.it/2015/09/charles-schulz-vs-bill-watterson/> (ultimo accesso: settembre 2018).

³⁹⁴ Bill Watterson, “A Few Thoughts On Krazy Kat,” in George Herriman, *The Complete Kolor Krazy Kat: 1935-1936*, Abington, PA, Remco Worldservice Books, 1994, pp. 7-11; p. 9.

4.3

Rinunciare ai giocattoli come sintomo di maturazione

In diversi casi letterari, i giocattoli sono utilizzati come manifestazione tangibile della giovane età dei personaggi descritti. Rifacendosi alle teorie psicopedagogiche principali, già analizzate nel primo capitolo di questo lavoro, si tratta di bambini la cui immaturità e incapacità ad affrontare la vita in modo autonomo li spingono a fare costantemente riferimento e affidamento a un *comfort toy*. Di conseguenza, in letteratura e nella realtà culturale contemporanea, la rinuncia al gioco e ai giocattoli viene interpretata come un sintomo di maturazione: il bambino sente improvvisamente di essere diventato autosufficiente e trova altri mezzi, esterni all'universo ludico, per affermare la propria identità. Nell'ambito di questo lavoro, quest'aspetto è trattato in modo rivelante nei romanzi *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett e *Coraline* (2002) di Neil Gaiman.

Nel romanzo *A Little Princess*, Frances Hodgson Burnett descrive la maturazione della giovane protagonista che si manifesta attraverso una tragica caduta di livello sociale ed economico: iniziando il romanzo come una giovane ereditiera, amatissima dal padre, Sara Crewe si ritrova all'improvviso orfana e nullatenente. In questo momento di crisi, la bambina si rivolge con frequenza alla bambola Emily, che il capitano Crewe le aveva regalato all'arrivo a Londra, prima di fare ritorno in India.

Come si è osservato nel capitolo precedente, la caratteristica principale che connota la bambola, esplicitata ancora prima che il giocattolo sia effettivamente selezionato e acquistato, è la sua verosimiglianza: Sara Crewe desidera una bambola che somigli a una bambina vera sia nella caratterizzazione estetica, sia nell'atteggiamento amicale. Al primo incontro con Miss Minchin, l'istitutrice che gestisce il collegio londinese dove Sara studierà, la bambina parla di Emily in modo tanto appassionato che la donna adulta non comprende immediatamente che si tratta di un giocattolo, tanto più di un giocattolo che deve ancora essere acquistato. L'arduo processo di selezione a cui le bambole sono sottoposte prima che una sola di esse sia prescelta suggerisce l'importanza che sarà attribuita al giocattolo nel costruire un rapporto affettivo con la giovane protagonista e di cui la bambina è già pienamente consapevole prima ancora che Emily sia trovata. Parlando della bambola, infatti,

Sara suggerisce “Dolls ought to be intimate friends. Emily is going to be my intimate friend.”³⁹⁵

Il legame amicale tra la bambina e la sua bambola è, dunque, inaspettatamente già in atto nonostante le due non si siano ancora incontrate. Ne consegue che la scena che descrive il loro primo incontro sia di grande rilevanza narrativa. Burnett descrive l'evento non come un freddo incontro tra sconosciute, ma piuttosto come se si trattasse di un ritrovarsi tra vecchie amiche che non si vedono da tempo. Sara intravede la bambola in una vetrina e immediatamente reclama l'attenzione del padre:

Sara suddenly started and clutched her father's arm.
“Oh, papa!” she cried. “There is Emily!”
A flush has risen to her face and there was an expression in her green-grey eyes as if she had just recognized someone she was intimate with and fond of.
“[...] I knew her the minute I saw her – so perhaps she knew me, too.”³⁹⁶

Emily è, quindi, introdotta nel romanzo con una funzione ben chiara e definita: quella di essere amica e confidente della protagonista che per la prima volta si troverà da sola in una città sconosciuta. In proposito, è interessante notare il ricorrente uso dell'aggettivo “intimate”.

Nonostante le grandi aspettative di Sara nei riguardi della sua bambola, però, il giocattolo manifesta immediatamente la sua natura di oggetto inanimato. Appena la bambina si trova da sola con Emily, inizia a chiacchierare con lei, raccontando della sua nuova vita londinese e della nostalgia che prova nei confronti del padre, ormai tornato in India. Non si tratta di una conversazione reciproca: Sara si rivolge con insistenza al giocattolo, che rimane muto a fissarla. Al termine del suo monologo, la protagonista riflette su questo aspetto e, indirizzandosi al giocattolo, afferma: “We must be very great friends to each other and tell each other things. Emily, look at me. You have the nicest eyes I ever saw – but I wish you could speak.”³⁹⁷

Si tratta di una schizofrenica negazione dell'evidenza: Sara desidera che la bambola sia sua amica e le parli; istruisce, dunque, Emily sulle sue intenzioni. Eppure, nonostante la solitudine e la giovane età, la bambina è perfettamente cosciente che il giocattolo non può

³⁹⁵ Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess*, cit., p. 10.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 20.

risponderle: le sue ambizioni sono, dunque, semplici desideri che non saranno esauditi, come suggerisce l'uso del verbo "wish". Per conciliare queste antitetiche tendenze – speranza e ineluttabile realtà –, Sara imbastisce una fantasiosa teoria secondo cui i giocattoli siano effettivamente creature vive, ma che possano manifestare la loro anima solo lontano dall'indiscreto sguardo umano. Secondo questa riflessione, Emily è, dunque, viva: capace di comprendere i sentimenti della bambina e di prendersi cura di lei. A causa delle convenzioni nella società delle bambole, però, non può manifestare attivamente queste attenzioni.



Figura 27:
Illustrazione di Tasha Tudor in *A Little Princess*, p. 62

All'inizio del romanzo, quando Sara è una bambina innocente e la sua situazione socioeconomica è ancora ottimale, la protagonista accetta di buon grado che il rapporto con Emily sia limitato e basato sull'apparente inattività e insensibilità della bambola. La situazione

cambia radicalmente nel momento della caduta in disgrazia, ovvero del tracollo economico e della conseguente dipartita del capitano Crewe.

Quando la bambina è informata della morte del padre ha una giustificata reazione isterica: corre nella sua stanza, sbattendosi alle spalle la porta; cammina avanti e indietro per la camera, borbottando tra sé e sé. In questo momento critico, il suo sguardo ricade sul giocattolo, che la osserva immobilmente seduta su una sedia. Sara è infastidita da questa insensibilità e si rivolge dunque alla bambola urlando selvaggiamente: “Once she stopped before Emily, who sat watching her from her chair, and cried out wildly, ‘Emily! Do you hear? Do you hear – papa is dead?’.”³⁹⁸ È ovvio sospettare che in questo momento di grave lutto, Sara desideri che la bambola abbandoni le convenzioni sociali a cui è soggetta e manifesti, invece, in modo tangibile ed evidente il suo supporto nei confronti della cara amica umana.

Questa prima manifestazione di insofferenza verso il giocattolo sembra giustificata dalla momentanea condizione di crisi. Poco dopo la scena descritta, infatti, Sara è convocata da Miss Minchin per discutere della sua situazione futura. All’incontro si presenta con la bambola stretta tra le braccia, come evidente strumento di conforto in questo momento tragico. All’insensibile richiesta dell’istitutrice di lasciare da parte il giocattolo, suggerendo che, data la sua nuova posizione di orfana nullatenente, non sarà più trattata come una bambina di riguardo presso il collegio, Sara rifiuta di abbandonare la bambola e con fermezza glaciale risponde alla donna che non lascerà il giocattolo perché ormai è tutto quello che le è rimasto. È utile osservare che la bambina qualche pagina dopo non manifesterà lo stesso tipo di reazione nei confronti dell’ultima bambola, che viene abbandonata senza rimpianti poiché tra le due non si è instaurato nessun tipo di legame affettivo. La risolutezza con cui Sara reagisce e rifiuta di dire addio a Emily suggerisce, dunque, come, nonostante abbia già notato delle mancanze nel suo rapporto con la bambola, la giovane protagonista sia ancora disposta a lottare per mantenere intatto il loro legame.

Ciononostante, in seguito a questo evento, *A Little Princess* contiene varie scene in cui Sara manifesta insofferenza e dolore per l’apatia del giocattolo. Già nell’immediato momento in cui termina il suo incontro con Miss Minchin, la bambina, stringendo al petto Emily, mormora implorante tra sé e sé “I wish she could talk. [...] If she could speak – if she could speak!”³⁹⁹ Nei mesi seguenti, in cui Sara è impiegata come serva presso il collegio di cui prima

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 107.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 111.

era l'allieva trattata con più considerazione, la bambina manifesta con crescente insofferenza l'insoddisfazione per il suo limitato legame con il giocattolo. La bambola, infatti, permane nel suo stato di apatia e immobilità di fronte al dolore, ai soprusi e alla solitudine della giovane protagonista. Considerata la tragicità della situazione, però, Sara si rifiuta di credere che la sua unica fidata compagna non sia altro che un oggetto inanimato e cerca di insistere nella sua teoria di "vita in segreto" dei giocattoli. Malgrado ciò, il dubbio si insinua nella sua mente:

There had grown in her mind rather a strange feeling about Emily, who always sat and looked on at everything. It arose in one of her moments of great desolateness. She would have liked to believe or pretend to believe that Emily understood and sympathized with her. She did not like to own to herself that her only companion could feel and hear nothing. She used to put her in a chair sometimes and sit opposite to her on the old red footstool, and stare and pretend about her until her own eyes would grow large with something which was almost like fear – particularly at night when everything was so still, when the only sound in the attic was the occasional sudden scurry and squeak of [the mouse] Melchisedec's family in the wall. One of her "pretends" was that Emily was a kind of good witch who could protect her. Sometimes, after she had stared at her until she was wrought up to the highest pitch of fancifulness, she would ask her questions and find herself *almost* feeling as if she would presently answer. But she never did.⁴⁰⁰

La tragicità della situazione descritta nella citazione precedente è racchiusa nell'avverbio "almost", evidenziato dalla stessa autrice tramite l'uso del corsivo. La bambina è tanto sola e disperata da illudersi che la bambola sia una creatura magica che, pur nella sua apparente immobilità, sia in grado di vegliare su di lei e di proteggerla in qualche modo. Si tratta, però, di un tipo di illusione a cui neppure Sara crede pienamente. All'apice della sua capacità immaginativa, la bambina pone domande al giocattolo; eppure, neppure in questo momento di creatività, la giovane protagonista è completamente convinta che Emily possa risponderle; la realtà conferma l'illusorietà delle sue aspettative.

L'exasperazione di Sara arriva al culmine durante una delle tante sere in cui, infreddolita, stanca e affamata, la bambina si trova a riflettere sulla sua attuale situazione e con sconforto ammette di essere sola al mondo.

One of these nights, when she came up to the attic cold and hungry, with a tempest raging in her young breast, Emily's stare seemed so vacant, her

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 160.

sawdust legs and arms so inexpressive, that Sara lost all control over herself. There was nobody but Emily – no one in the world. And there she sat. [...]

She looked at the staring glass eyes and complacent face, and suddenly a sort of heartbroken rage seized her. She lifted her little savage hand and knocked Emily off the chair, bursting into a passion of sobbing – Sara who never cried.

“You are nothing but a *doll*!” she cried. “Nothing but a doll – doll – doll! You care for nothing. You are stuffed with sawdust. You never had a heart. Nothing could ever make you feel. You are a *doll*!”⁴⁰¹

La reazione violenta di Sara testimonia l'insofferenza infantile alla scoperta inevitabile che i giocattoli finora considerati come fidati compagni non sono altro che oggetti inanimati. La scena descritta da Burnett acutizza questa situazione, dato che la protagonista aveva fatto affidamento esclusivo sulla bambola ed è ora rimasta completamente sola. La rabbia della bambina non è, dunque, limitata alla scoperta dell'innegabile apatia del giocattolo, ma anche alla sua condizione di sfruttamento e povertà; si tratta di una condizione che sembra ineluttabile e destinata a permanere fino alla morte.

Compresa la natura materiale e insensibile di Emily, Sara decide di accettare la situazione e di non dire ancora addio alla sua amata bambola. Dopo il momento di crisi violenta, la bambina prova rimorso per la rabbia dimostrata nei confronti del giocattolo: raccoglie la bambola da terra; si scusa con lei, evidenziando che non è colpa del giocattolo se non è altro che un oggetto; si convince che nonostante la condizione materiale, Emily faccia del suo meglio per prendersi cura della bambina a cui appartiene; la bacia e la reinstalla nella sua posizione sulla sedia.

La riappacificazione con cui si conclude la scena non implica, però, che la bambina non tragga delle conseguenti riflessioni circa il suo rapporto con Emily e non ne modifichi le connotazioni. La bambola, infatti, ora colta nella sua natura materiale, scompare gradualmente dalla narrazione. Le apparizioni e i riferimenti prima frequenti diventano man mano sempre più brevi e sporadici. Un esempio evidente è fornito durante la celebre scena in cui Ram Dass, il servitore indiano del vicino di casa, entra nella spoglia e misera soffitta della bambina e la trasforma in una camera delle meraviglie: calda, piena di cibo e accogliente. La presenza stessa del personaggio indiano sembra introdurre una caratterizzazione magica nell'episodio, dato che Ram Dass è descritto con termini stereotipici, assecondando quelle rappresentazioni di tipo orientalistico che associavano l'India a un Paese misterioso, esotico

⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 161-162.

e suggestivo, come rappresentato nelle *Arabian Nights* (X secolo).⁴⁰² Analizzando la frequenza con cui l'orientalismo trova posto nella letteratura per l'infanzia, Perry Nodelman ha identificato delle affinità tra le due categorie.

Said works to reveal that what we call "The Orient" has little to do with actual conditions in the East – that it is more significantly a European invention that has had a powerful influence of how European have not only thought about but also acted upon the East. [...] According to European, European must describe and analyze the Orient because Orientals are not capable of describing or analyzing themselves. [...] Orientalism was and still mostly is a study pursued by Europeans; its representation of the Orient is therefore for the benefit of European interests. As Orientalism is primarily for the benefit of Europeans, child psychology and children's literature are primarily for the benefit of adults.⁴⁰³

Nonostante Burnett descriva l'episodio nel dettaglio, richiamando l'attenzione dei lettori sull'atmosfera magica, sulle sorprese introdotte nella stanza della bambina e sulla sua reazione di stupore e gioia, nella lunga scena, Emily non viene neppure citata, né come spettatrice della trasformazione, né come silenziosa interlocutrice dell'entusiasmo di Sara; la bambina, infatti, non si cura di cercare la bambola in questo momento di giubilo per osservarne un'eventuale reazione o esprimerle la sua esaltazione.

La conferma dell'abbandono del giocattolo si ha, infine, verso la conclusione del romanzo, quando Sara è finalmente riconosciuta e adottata da Mr. Carrisford, un amico e collega di affari del capitano Crewe, che l'aveva cercata a lungo dopo la morte del padre. Neppure nel momento in cui gli equilibri sono ristabiliti, Emily viene richiamata all'attenzione della sua giovane proprietaria. La bambola anzi viene citata solo quando la bambina cerca di stilare una comparazione tra la situazione di povertà e abbondanza che ha sperimentato e il suo ridente futuro con Mr. Carrisford. "She was thinking of the cold, hungry hours she had spent alone with Emily and Melchisedec in the attic."⁴⁰⁴

Il giocattolo appare, dunque, vincolato a un momento infantile passato; la sua scomparsa nel testo testimonia in questo modo la maturazione manifestata dalla giovane

⁴⁰² Mavis Reimer, "Making Princesses, Re-making *A Little Princess*," in Roderick McGillis, ed., *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, New York, NY, Routledge, 2000, pp. 111-134; p. 116.

⁴⁰³ Perry Nodelman, "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature," *Children's Literature Association Quarterly* 17.3, spring 1992, pp. 29-35; pp. 29-30.

⁴⁰⁴ Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess*, cit., p. 304.

protagonista, che ha ora sviluppato delle sane relazioni nel mondo reale e non deve più fare affidamento alla bambola come unica fonte di affetto e comprensione.

Un altro caso letterario in cui l'evoluzione del rapporto tra il protagonista e i giocattoli è utilizzato come chiaro sintomo di maturazione e crescita è offerto da *Coraline* di Neil Gaiman. Nel romanzo, Coraline, una bambina di undici anni, scopre che una misteriosa porta nella sua nuova casa conduce in un altro mondo, del tutto simile all'ambiente in cui vive, se non per piccoli ma sconcertanti dettagli. In "Same Old 'Other' Mother?: Neil Gaiman's *Coraline*" (2012), Vivienne Muller suggerisce che il semplice passaggio fisico di Coraline dal mondo reale a quello oltre la porta suggerisce l'inizio di un processo edipico, che testimonia come la bambina stia mettendo in discussione il suo rapporto con i genitori e il suo crescente desiderio di autonomia.⁴⁰⁵ Inizialmente attratta da questo universo affascinante, creato su misura sui suoi desideri dall'altra madre, Coraline rischia di rimanervi intrappolata e di non poter più far ritorno al suo reale mondo familiare.

Il percorso che Coraline deve affrontare per fare ritorno dall'altro mondo è arduo e complesso. Esso inizia con una sfida alla sua altra madre. Emblematicamente, la sfida che la bambina propone alla megera è quella di un gioco tradizionale: la caccia al tesoro. L'altra madre è immediatamente tentata dalla proposta del gioco, nonostante cerchi di dissimulare l'entusiasmo: "‘You like games,’ [Coraline] said. ‘That’s what I’ve been told.’ The other mother’s black eyes flashed. ‘Everybody likes games,’ was all she said."⁴⁰⁶ La posta in palio è, però, troppo allettante per rifiutare. La bambina, infatti, promette che se fallirà nella sfida, rimarrà per sempre prigioniera dell'altro mondo. In questo modo, la protagonista mette a rischio la sua esistenza, ma, metaforicamente, anche la propria indipendenza e la possibilità di crescere, abbandonare l'infanzia e diventare adulta.

L'obiettivo che Coraline propone è quello di ritrovare le anime di tre bambini intrappolati dietro lo specchio e il nascondiglio in cui sono imprigionati i suoi genitori. In modo piuttosto significativo, anche la soluzione di due parti di questo enigma è legata alla sfera ludica: un'anima è, infatti, nascosta nella cesta dei giocattoli animati di Coraline, mentre i suoi genitori sono chiusi in una palla di vetro con neve, un giocattolo tipicamente natalizio. In questo modo viene dimostrato praticamente come i giocattoli per Coraline non abbiano

⁴⁰⁵ Vivienne Muller, "Same Old 'Other' Mother?: Neil Gaiman's *Coraline*," *Outskirts: feminisms along the edge* 26, May 2012, pp. 1-6; pp. 3-4.

⁴⁰⁶ Neil Gaiman, *Coraline*, cit., p. 107

più esclusivamente un valore ludico. Al contrario i giocattoli hanno assunto una valenza più ampia e sono diventati la chiave decisiva per il successo – o l'insuccesso – della sua missione.

Proprio i giocattoli sono la chiave della vittoria definitiva di Coraline sull'altra madre, in particolare sulla sua mano destra. Quando la mano segue la bambina nel mondo reale per sottrarle la chiave che regola l'accesso tra i due mondi, Coraline escogita un astuto espediente per intrappolarla, utilizzando delle bambole.



Figura 28:
Illustrazione di Dave McKane in *Coraline*, p. 104

Un mattino, Coraline manifesta alla sua vera madre l'intenzione di organizzare un picnic con le sue bambole. La madre appare dubbiosa e afferma "I didn't think you played with your dolls anymore."⁴⁰⁷ Appare a questo punto evidente che il picnic con le bambole è solo all'apparenza una tipica situazione di gioco infantile: Coraline esplicita che non si tratta di un semplice gioco e che i giocattoli hanno ora assunto una valenza ulteriore rispetto a quella di semplice intrattenimento infantile. Le bambole in questo caso sono diventate

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 175.

“protective coloration.”⁴⁰⁸ Si tratta di un termine che la bambina aveva scoperto quando all’inizio del romanzo, nel tentativo di sfuggire alla noiosa routine, aveva guardato un programma di scienze naturali, scoprendo che alcuni animali mettono in atto alcuni diversivi di mimetizzazione per sfuggire ai loro predatori; ripetendo questa espressione, Coraline dimostra di aver preso confidenza con il suo habitat e di non essere più una bambina ingenua e bisognosa. In “‘Something Called Protective Coloration’: The Uncanny in Children’s Literature. A Case Study of Neil Gaiman’s *Coraline*” (2016), Joni Schers approfondisce la questione, evidenziando come l’intero genere della *children’s literature* possa essere interpretato come una “mimetizzazione protettiva”. I giovani lettori, infatti, imparano dai romanzi paurosi con cui entrano in contatto il modo migliore con cui approcciare le difficoltà reali.⁴⁰⁹

Gaiman descrive in dettaglio l’attuazione della trappola di Coraline.

She spread out the tablecloth and laid it, carefully, over the top of the well. She put a plastic doll’s cup every foot or so, at the edge of the well, and she weighed each cup down with water from the jug. She put a doll in the grass beside each cup, making it look as much like a doll’s tea party as she could. Then she retraced her steps, back under the hedge, along the dusty yellow drive, around the back of the shops, back to her house. She reached up and took the key from around her neck. She dangled it from the string, as if the key were just something she liked to play with.⁴¹⁰

Il *tea party* organizzato dalla bambina con tanta meticolosità per le sue bambole ha, in realtà, un significato più profondo di quello che si potrebbe cogliere a prima vista. La tavola imbandita attorno a cui sono disposti i giocattoli è, infatti, un’insospettabile esca per la mano destra dell’altra madre. Non appena Coraline appoggia sulla tavola sospesa la chiave che regola il passaggio tra i due mondi dimensionali, la mano ci si avventa trionfalmente. Non ha, però, fatto i conti con l’astuzia e la maturità che Coraline ha acquisito nel suo percorso:

And then, in a skittering, chittering rush, it came. The hand, running high on its fingertips, scabbled through the tall grass and up onto a tree stump. It stood there for a moment, like a crab tasting the air, and then it made one triumphant, nail-clacking leap onto the center of the paper tablecloth.

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ Joni Schers, “‘Something Called Protective Coloration’: The Uncanny in Children’s Literature. A Case Study of Neil Gaiman’s *Coraline*,” BA Thesis, Utrecht University, November 2016, p. 33.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 177.

Time slowed for Coraline. The white fingers closed around the black key. [...] And then the weight and the momentum of the hand sent the plastic dolls' cups flying, and the paper tablecloth, the key, and the other mother's right hand went tumbling down into the darkness of the well.⁴¹¹

In questo modo, la mano dell'altra madre rimane intrappolata nel profondo pozzo, mentre Coraline può tranquillamente tornare alla normalità. È proficuo a questo punto osservare il velo che oscura il lieto fine con cui si conclude l'opera: l'apparente ritorno alla normalità è basato sulla speranza che la mano dell'altra madre non trovi il modo di fare ritorno alla realtà. In caso contrario, essa sarebbe anche in possesso della chiave che regola il passaggio tra i due universi nel romanzo e potrebbe, quindi, avere libero accesso al mondo reale, con tutte le tragiche conseguenze del caso. In questo modo Gaiman allude all'imprevedibilità della vita umana e al precario equilibrio che vige tra bene e male nel mondo reale – quello di Coraline, così come quello dei suoi lettori.

Analizzando il romanzo appare evidente il climax da cui è caratterizzato il processo di maturazione della protagonista. Nell'opera, Coraline è costantemente in cerca. Da una parte, cerca divertimento e intrattenimento; dall'altra cerca riconoscimento sociale e un mezzo per definire la propria identità in base al confronto e al rapporto con i personaggi che la circondano.⁴¹² All'inizio del romanzo, nel mondo reale non trova nessuna delle due cose; per esempio, si irrita quando i vicini di casa sbagliano a pronunciare il suo nome – chiamandola “Caroline” anziché “Coraline” – perché si sente ignorata e incompresa, e vorrebbe che la madre le comprasse un paio di guanti unici e originali per distinguersi dai futuri compagni di classe. Data l'incapacità del mondo reale di accontentare Coraline in questi due bisogni, la bambina cerca di soddisfarli nell'altro mondo; l'iniziale soddisfazione si rivela, però, illusoria e pericolosa.

Grazie all'esperienza nell'altro mondo, Coraline matura e acquista una maggiore fiducia nelle sue capacità e nel suo essere indipendente e autosufficiente. Questa crescita è testimoniata anche dall'evolversi del suo rapporto con i giocattoli. All'inizio del romanzo, Coraline è una comune bambina che occupa (o almeno vorrebbe occupare) il suo tempo libero con giochi e giocattoli. Si annoia perché i suoi giocattoli sono vecchi e noiosi; se avesse un nuovo gioco si divertirebbe senza problemi e indugi. Nell'altro mondo, infatti, si fa subito

⁴¹¹ Neil Gaiman, *Coraline*, cit., p. 181.

⁴¹² Lisa K. Perdigo, ““Transform, and twist, and change”: Deconstructing *Coraline*,” cit., p. 110.

entusiasmare dalla novità dei giocattoli animati e dalla presenza di compagni di giochi a sua disposizione.

Le necessità del momento costringono, però, l'inizialmente immatura bambina a confrontarsi con problemi da adulti. Il gioco e i giocattoli diventano allora un valido strumento per difendersi. Al ritorno – e soprattutto cercando di fare ritorno – dall'altro mondo, Coraline rifiuta i giocattoli animati, propone un gioco per sfuggire alle grinfie dell'altra madre, usa le sue vecchie bambole per sconfiggere definitivamente la sua antagonista. I giocattoli non sono più un mezzo di divertimento e intrattenimento, ma un legittimo espediente con cui Coraline può dimostrare la sua crescita.

4.4

Giocattoli come strumenti di critica socioculturale

Osservati nella loro connotazione metaforica, i giocattoli possono essere utilizzati come strumenti per esaminare in modo critico la società in cui sono letterariamente inseriti. I significati che emergono da questo tipo di osservazione mostrano spesso risvolti negativi, enfatizzando e criticando alcune ambiguità da cui la società umana è caratterizzata. Questi aspetti sono resi evidenti nelle opere *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard H. Horne, *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens, *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden e *Barbie Unbound* (1997) di Sarah Strohmeyer.

Già nel primo capitolo di questo lavoro, *Memoirs of a London Doll* di Richard Henry Horne era stato utilizzato come valido esempio per analizzare l'applicazione delle *it narratives* alla letteratura per l'infanzia. Questo perché il romanzo si conforma in modo lineare alle direttive da cui questo sottogenere letterario è caratterizzato; in particolare, la bambola protagonista nel testo dimostra una profonda attenzione per osservare non solo le varie bambine a cui le capita man mano di appartenere, ma l'intera società che la circonda. Alla

semplice osservazione, che il lettore può interpretare come un giudizio oggettivo e imparziale, si aggiungono talvolta dei commenti e delle reazioni del giocattolo, che impongono, dunque, una valutazione su ciò che Maria Poppet ha potuto vedere durante il suo pellegrinaggio londinese.⁴¹³

Il romanzo si apre con la descrizione delle condizioni in cui verte il laboratorio artigianale in cui la bambola è creata. Nelle ombrose stradine di High Holborn a Londra, la famiglia Sprat utilizza la stanza in cui vivono anche come spazio lavorativo. Si tratta di un luogo spoglio e povero.

This poor family had but one room, which was at the top of the house. It had no ceiling, but only beams and tiles. It was the workshop by day, and the bedroom at night. In the morning, as the children lay in bed, looking up, they could see the light through the chinks in the tiles; and when they when to bed in the evening, they could often feel the wind come down, and breathe its cool breath under their night-caps.⁴¹⁴

La descrizione dello stato di povertà in cui sono costretti a vivere gli Sprat contrasta con l'ottima reputazione di cui il loro lavoro gode tra i clienti. L'artigiano nel controllare il pregio della bambola appena creata, frutto del suo lavoro, osserva che si tratta un giocattolo adatto a inserirsi tra i membri più raffinati della società. In una scena successiva, un bambino cerca di contrattare con un giocattolaio l'acquisto della bambola; per esprimere appieno il valore del giocattolo, l'uomo adulto afferma con orgoglio che esso è al di sopra della portata economica – e probabilmente sociale – del bambino perché è stato fabbricato da “one of the first makers. The celebrated Sprat, the only maker, I may say, of this kind of jointed dolls.”⁴¹⁵

L'affermazione dell'uomo suscita delle immediate domande circa la struttura sociale in cui il romanzo si svolge. Da un lato, il lettore attento non può fare a meno di ricordare che, nonostante in questo momento si stia facendo riferimento specifico al maestro Sprat, l'intera famiglia dell'artigiano sia attivamente coinvolta nel processo di produzione di giocattoli, compresi i giovani figli. La bambola nel momento della creazione descrive, infatti, come una bambina si dedichi a disegnare i lineamenti del volto dei giocattoli, che – è lecito supporre – si limita a decorare, senza poter giocare con oggetti tanto preziosi per il sostentamento dell'intero gruppo familiare. Dall'altro lato, si può osservare che il romanzo

⁴¹³ Lois Rostow Kuznets, “Two Newbery Medal Winners and the Feminine Mystique: *Hitty, Her First Hundred Years* and *Miss Hickory*,” *The Lion and the Unicorn* 15.2, December 1991, pp. 1-14; p.p. 8-9.

⁴¹⁴ Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll*, cit., p. 2.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

si apre immediatamente con un'ambiguità che mette in discussione l'ordine sociale vigente. Se la famiglia Sprat è tanto celebre e prestigiosa nel proprio mestiere, non sarebbe logico supporre che dovrebbe avere a disposizione i migliori strumenti per realizzare il proprio lavoro, uno spazio adatto come laboratorio e un ambiente dignitoso in cui vivere? Queste ambiguità sono ulteriormente enfatizzate in altre situazioni che la bambola vive e descrive.

Passato nelle mani della giovane Ellen Plummy, il giocattolo sperimenta un momento di amore incondizionato: la bambina dimostra un innato istinto materno nei confronti della bambola, testimoniato anche dall'attribuzione di un nome: Maria Poppet. L'iniziale idillio di spensieratezza sperimentato nella convivenza con Ellen Plummy cambia radicalmente registro, quando la bambina è costretta a lasciare la propria casa per trasferirsi dalla zia Sharpshins, probabilmente per problemi economici. La bambola si dimostra entusiasta perché questo cambio di ambientazione le garantisce la possibilità di osservare qualcosa di nuovo e sconosciuto; quest'entusiasmo scompare, però, quando si definisce la situazione sociale in cui Ellen si trova a vivere.

Ellen Plummy was sent to be a milliner to her aunt, who employed a great number of girls in making ladies' dresses. Ellen was only seven years old, and she cried at leaving her kind grandfather's. [...]

Now this tall Aunt Sharpshins, with the parrot's nose, made her fifteen little milliners all work together in the same room, all seated upon small chairs without backs, so that they could not lean backwards to rest themselves. And she made them work the whole day, from six o'clock in the morning till eight o'clock at night, with only about half an hour's rest at one o'clock, when they were all called downstairs to dinner in the back parlor of the house. Some of the poor girls often cried, or fell asleep and tumbled off their chairs, they were so tired. If this misfortune happened to them, Mrs. Sharpshins used to give them only bread and water for dinner; and sometimes she was so cruel as even to give them a loud slap on the shoulders.⁴¹⁶

La descrizione che introduce i lettori a questa nuova situazione che bambola e proprietaria sono chiamate a sperimentare è ulteriormente enfatizzata dal legame che unisce Ellen al suo giocattolo. La bambina è tanto legata a Maria Poppet dal volerle realizzare un abito, giacché la bambola è stata fabbricata nuda e nessuno ha ancora provveduto a fornirle qualcosa da indossare. Insieme a una collega sartina, Ellen elabora nel dettaglio il tipo di abito da cucire. Le condizioni di sfruttamento lavorativo a cui entrambe le bambine sono costrette,

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 36-37.

però, impediscono di portare a conclusione il progetto entro i tempi sperati: le sartine sono sempre troppo esauste per poter continuare a lavorare in modo autonomo anche nel loro limitato tempo libero. Inizialmente le bambine progettano di svegliarsi prima al mattino, ma per diversi giorni questa speranza si rivela irrealizzabile perché sono entrambe troppo stanche per alzarsi dal letto e, appena sveglie, finiscono immediatamente per riaddormentarsi. La sorte cambia quando, nel tentativo di svegliare l'amica, Ellen si riaddormenta sul pavimento, contraendo, quindi, un forte raffreddore. Approfittando di una breve pausa per la malattia, la bambina ha finalmente la possibilità di realizzare uno stupendo abito per la sua amata bambola.

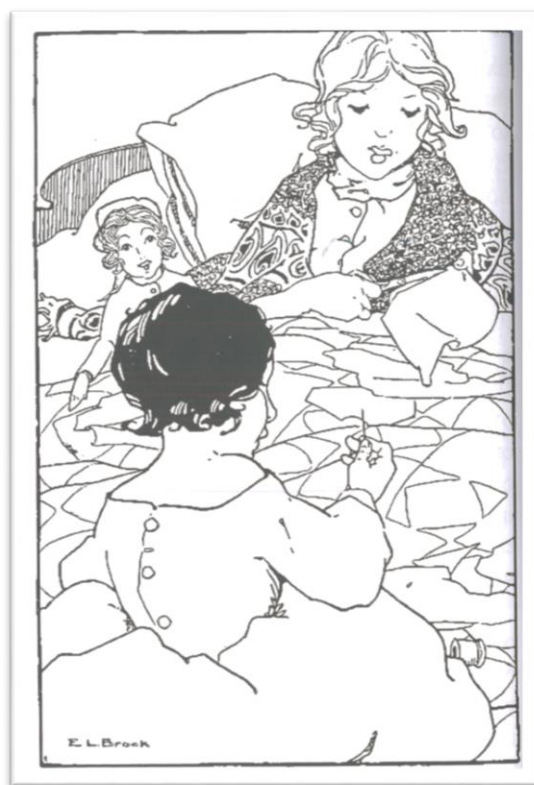


Figura 29:
Illustrazione di Emma L. Brock in *Memoirs of a London Doll*, p. 49

La difficoltà con cui l'ambito abito è realizzato testimonia, dunque, le estreme condizioni di vita a cui le bambine sono costrette. È tristemente ironico constatare che l'esecuzione del vestito non si configura nel romanzo come un traguardo, ma come piuttosto un punto di non ritorno nel rapporto tra Ellen Plummy e Maria Poppet. Mentre la bambina sta passeggiando nel parco, accompagnata dalla zia e dall'amata bambola, il giocattolo attira

le attenzioni della nobile e viziata Lady Flora, che pretende di fare uno scambio: Ellen dovrà cedere Maria Poppet poiché la sua pregiata fattura, ulteriormente sottolineata dalla bellezza del suo abbigliamento, l'hanno resa una bambola troppo al di sopra delle sue condizioni socioeconomiche. Questo aspetto è confermato dalla reazione della zia, che, per quanto è lecito supporre, non ha intenzione di interrogare Ellen circa le sue intenzioni, ma non è neppure nelle condizioni di negare alla bambina nobile una richiesta tanto significativa. La zia Sharpshins, infatti, cede immediatamente il giocattolo, conscia che da questo scambio potranno derivare nuovi ordini lavorativi dalla famiglia di Lady Flora, affezionata cliente della sartoria.

Maria Poppet si ritrova, dunque, a dire addio a Ellen. Il cambio di proprietà sottende un mutamento radicale anche nell'ambientazione socioeconomica che la bambola avrà modo di osservare mentre sarà il giocattolo di Lady Flora. La residenza della bambina si trova in Hanover Square, una piazza prestigiosa nel distretto nordorientale di Mayfair a Londra. Le ricchissime possibilità economiche della bambina sono testimoniate non solo dallo sfarzo e dalla posizione della sua abitazione, ma anche dal modo in cui Lady Flora si pone nei confronti del giocattolo. Appena ottenuto il possesso della bambola, infatti, Lady Flora programma una passeggiata nel distretto commerciale londinese in modo da poter offrire un ricco corredo a Maria Poppet.

La bambina si dimostra molto amorevole nei confronti del giocattolo; gli agi in cui è abituata a vivere la rendono, però, una madre disattenta e la spingono ad avanzare richieste insensate e a inscenare capricci per questioni di poco conto. Le tristi condizioni di lavoro di Ellen Plummy sono, quindi, immediatamente poste in contrasto allo sfarzoso stile di vita di Lady Flora; si tratta di un confronto ulteriormente sbilanciato, giacché quest'ultima proprietaria, a causa della sua giovane età e travagliata dalle sue limitate e ovattate esperienze biografiche, risulta incapace di attribuire il giusto valore alle cose. Ellen Plummy e la collega sartina avevano sfruttato gli unici momenti di libertà per realizzare un abito attraverso cui dimostrare il loro affetto alla bambola; Lady Flora spedisce il proprio valletto in tutti i negozi di Regent Street alla fallimentare ricerca di un letto in piume d'oca in miniatura.

We drove to a toy-shop in Oxford Street, and there the little Lady Flora bought me a cradle of delicate white basket-work, with a mattress and pillow covered with cotton of pale pink and lilac stripes. She wanted a feather-bed; but they had not got one. [...]

We next went to Regent Street, and sent the very tall footman with the gold-headed cane and powdered hair into every shop that seemed likely,

to ask if they had a doll's feather-bed. But none of them had. One young person, however, dressed in black, with a pale face, and her hair very nicely plaited, came out to the carriage window and said, "They would be most happy to make a feather-bed for the doll, if her ladyship would allow them that honor!" My little lady mamma, however, said, "Certainly not – I thank you."⁴¹⁷

L'insensata ricerca di un materasso in piume d'oca per la bambola si coordina a una serie di disattenzioni che Lady Flora manifesta nel prendersi cura del giocattolo. L'attenzione della bambina per il benessere materiale di Maria Poppet non corrisponde allo stesso interesse per la sua condizione generale. La bambina dimentica spesso la bambola in giro o nella carrozza; in gita allo zoo, rischia di lasciare il giocattolo alla mercé degli animali selvatici in due occasioni; tornata a casa, durante un gioco incauto con il fuoco del camino, incendia Maria Poppet che, rovinata, viene gettata via. Le condizioni di benessere in cui Lady Flora vive sono, dunque, osservate con criticità dal giocattolo, che suggerisce ai suoi lettori come la ricchezza della bambina, testimoniata dai beni materiali propri e offerti in dono alla bambola, si riveli inutile, laddove messa a confronto con la bontà di persone meno abbienti, ma più meritevoli.

In questo modo, *Memoirs of a London Doll* sottolinea e conferma la propria appartenenza alla categoria letteraria delle *it narratives* non solo per la centralità delle descrizioni delle condizioni sociali in cui la storia si svolge, ma anche nel fine pedagogico di educare i giovani lettori al trattamento appropriato con cui rivolgersi ai loro oggetti e averne cura.

Le opere di Charles Dickens sono di solito ricordate per la meticolosa attenzione nei confronti della polifonia della società a lui contemporanea. Come suggerito da Andrzej Diniejko, i romanzi afferenti al tema della *Condition of England Question* "engage directly with the contemporary social and political issues with a focus on the representation of class, gender, and labour relations, as well as on social unrest and the growing antagonism between the rich and the poor in England."⁴¹⁸ Come un attento commentatore sociale, Dickens utilizza la letteratura per osservare con criticità le ingiustizie di tipo economico, sociale e morale da cui è caratterizzata l'età vittoriana.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁴¹⁸ Andrzej Diniejko, "Condition-of-England Novels," *The Victorian Web*, February 22, 2010, <http://www.victorianweb.org/genre/diniejko.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

Commentando il realismo da cui è caratterizzata la letteratura prodotta da Dickens, Marah Gubar osserva come i suoi romanzi dimostrino un'attenzione particolare nei confronti della posizione vulnerabile dei bambini nell'età vittoriana. Quest'interesse è forse dovuto all'esperienza personale dell'autore come bambino lavoratore, ma anche alle abilità pratiche ottenute tramite il ruolo di padre di dieci figli; ad ogni modo, la produzione letteraria di Dickens discute costantemente e con crescente attenzione il tema dell'infanzia.⁴¹⁹

La raccolta *A Holiday Romance* rappresenta, però, un caso eccezionale nella raffigurazione dell'infanzia nella produzione di Dickens. Nei suoi romanzi, i bambini sono di solito descritti come creature infelici e passive vittime della società in cui sono inseriti, spesso costretti a lavorare per sopravvivere. In questa raccolta, invece, Dickens offre ai suoi giovani personaggi la possibilità di descrivere il mondo dal loro personale punto di vista, per quanto alcuni critici non trovino l'esperimento soddisfacente;⁴²⁰ il linguaggio è persino adeguato allo stile solitamente utilizzato dai bambini coetanei dei narratori.⁴²¹ I bambini in *A Holiday Romance*, infatti, si esprimono mostrando le caratteristiche del "baby talk", un registro sociolinguistico utilizzato dai bambini nella realtà, contraddistinto, per esempio, dall'uso idiosincratico di ripetizioni lessicali e di sintassi semplice ed essenziale.

Talvolta, il "baby talk" confluisce in un'imitazione dello stile linguistico utilizzato dagli adulti; cercando di riprodurre il linguaggio dei loro genitori, i bambini utilizzano termini specifici in modo scorretto o tendono a esagerare l'enfasi del discorso, con risultati quasi comici. Quest'aspetto è evidente nelle pagine introduttive dell'opera, in cui il narratore William cerca di convincere i lettori della sua attendibilità e delle sue capacità in quanto curatore della raccolta.

THIS beginning-part is not made out of anybody's head, you know. It's real. You must believe this beginning-part more than what comes after, else you won't understand how what comes after came to be written. You must believe it all; but you must believe this most, please. I am the editor of it. Bob Redforth (he's my cousin, and shaking the table on purpose) wanted to be the editor of it; but I said he shouldn't because he couldn't. HE has no idea of being an editor.⁴²²

⁴¹⁹ Marah Gubar, "The Victorian Child, c. 1837-1901," *Representing Childhood*, <http://www.representingchildhood.pitt.edu/victorian.htm> (ultimo accesso: settembre 2018).

⁴²⁰ F. J. Harvey Dalton, Brian Alderson, eds., *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. New York, NY, Cambridge University Press, 1982, pp. 50.

⁴²¹ Si veda di chi scrive, "Charles Dickens and Baby Talk in the Victorian Age: Sociolinguistic Reflections on *A Holiday Romance* (1868)," *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 56.4, 2018, pp. 38-45.

⁴²² Charles Dickens, "A Holiday Romance," cit., p. 399.

Un altro esempio di questa specializzazione linguistica è inserito nella quarta parte della raccolta. Nel racconto di Nettie Ashford, i bambini abitano in un mondo “al contrario” in cui sono investiti dei ruoli decisionali e di potere, mentre gli adulti sono chiamati “children”, considerati fastidiosi e relegati in collegi in modo che i protagonisti possano vivere in pace e armonia. In questa ambientazione particolare, Nettie descrive le vicende di due bambine a cui sono attribuiti i titoli adulti di “mistress” e “madam”; si tratta di Mrs. Orange e Mrs. Lemon. Chiamate a ricoprire le funzioni sociali delle loro madri, le bambine ne imitano le caratteristiche linguistiche. Lo scontro circa le peculiarità di un collegio presso cui Mrs. Lemon intende mandare i genitori a studiare abbonda nell’uso del polisindeto, facendo frequente uso di frasi esclamative e ripetendo con insistenza la parola “madam”.

‘Good-morning. Fine day. How do you do? And how is little Tootleumboots?’
 ‘Well, she is but poorly. Cutting her teeth, ma’am,’ said Mrs. Lemon.
 ‘O, indeed, ma’am!’ said Mrs. Orange. ‘No fits, I hope?’
 ‘No, ma’am.’
 ‘How many teeth has she, ma’am?’
 ‘Five, ma’am.’
 ‘My Emilia, ma’am, has eight,’ said Mrs. Orange. [...] ⁴²³

Il conciso ed essenziale insieme di nomi, aggettivi e verbi utilizzato dalle bambine rivela l’attenzione di Dickens nei confronti dello stile sociolinguistico infantile. Allo stesso modo, testimonia il costante interesse dimostrato dai bambini stessi per il modo di esprimersi degli adulti, che tendono poi ad imitare nel tentativo di sentirsi maturi e importanti.⁴²⁴

In *A Holiday Romance*, dunque, Dickens arricchisce la narrazione dei bambini protagonisti con peculiarità linguistiche che afferiscono allo stile del “baby talk”. In ciascun racconto, Dickens dota i suoi personaggi di una voce personale e di autonomia, testimoniata dalle avventure fantastiche che i narratori immaginano di vivere nel loro racconto. Le avventure consistono in imprese fantastiche, ovviamente al di fuori della portata dei giovani personaggi, ma rese inaspettatamente possibili tramite l’utilizzo della fantasia.⁴²⁵

⁴²³ *Ibidem*, p. 430.

⁴²⁴ Claudia Bacile Di Castiglione, “‘*Holiday Romance*’: Children’s Dreams of Omnipotence in Dickens’s Last Fiction,” in Rossana Bonadei, Clotilde De Stasio, Carlo Pagetti, Alessandro Vescovi, eds., *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 153-165; 162.

⁴²⁵ Francesca Orestano, “Dickens’s Vocal Quartet in *Holiday Romance* and E. Nesbit’s *Treasure Seekers*: Notes on Post-Victorian Children’s Literature,” in Norbert Lennartz, Francesca Orestano, eds., *Dickens’s Signs, Readers’ Designs*, Ariccia, Aracne Editrice, 2012, pp. 363-387; p. 375.

Inoltre, i personaggi dimostrano una grande conoscenza letteraria, dato che ciascun racconto riproduce i tropi narrativi tipici di diversi generi letterari; duplica anche le convenzioni socioculturali dimostrate dagli adulti nella società e nella letteratura vittoriana. In questo modo, i bambini corroborano la loro ambizione educativa nei confronti degli adulti facendo leva proprio sugli schemi e tradizioni prodotti dagli adulti stessi, e rielaborandoli con la fantasia. In questo modo, come sostiene Marah Gubar, “Since adults have already established their primacy and power as the producers of fiction, the children must use the tools of the master to dismantle the master’s house.”⁴²⁶

La scelta di Dickens di offrire ai suoi giovani narratori una voce, e quindi una capacità di osservazione del mondo, riflette le innovazioni della società vittoriana nel definire il ruolo dei bambini. Durante il lungo regno della Regina Vittoria, infatti, in Inghilterra si sviluppa un innovativo interesse sociale per i bambini e il loro punto di vista. Per la prima volta la prospettiva infantile diventa argomento di discussione in diversi contesti: dai rapporti giornalistici, ai resoconti governativi, fino alla letteratura.⁴²⁷ La posizione dell’infanzia all’interno della cultura vittoriana contribuisce all’insorgere di richieste per una rinnovata serie di tutele dei diritti; si tratta di un interesse che contrasta, e al tempo stesso supporta, l’evidente pessima situazione sociale in cui molti bambini erano costretti a vivere durante quegli stessi anni.⁴²⁸

Il rapporto di *A Holiday Romance* con la società vittoriana non è limitato al riferimento realistico della figura del bambino nella società. Anche il mondo fantastico creato dai giovani narratori è posto in costante rapporto con i dettami e le convenzioni che regolano il mondo reale; in questo modo, l’ambientazione fantastica si scontra e viene corrotta dal pragmatismo e dal materialismo che caratterizzano l’età vittoriana.⁴²⁹ La descrizione delle bambole nel quarto racconto offre un esempio di indubbio valore. Nella storia le protagoniste dimostrano affetto e attenzione nei confronti dei loro giocattoli, in contrasto con il fastidio provato verso gli sgradevoli adulti, di cui pure devono prendersi cura. La paradossale e ambigua mentalità vittoriana, però, condiziona anche l’apparentemente inviolabile rapporto tra le bambine e le

⁴²⁶ Marah Gubar, “Our Field: The Rise of the Child Narrator,” in *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children’s Literature*, New York, NY, Oxford University Press, 2009. 39-68; p. 51

⁴²⁷ Barbara Wall, *The Narrator’s Voice. The Dilemma of Children’s Fiction*, London, MacMillan, 1991, p. 151.

⁴²⁸ Anna Kérchy, “The Street Urchin as an Iconic Agent of Childish Imagination in Dickens’s Fiction and Its Victorian and Postmodern Visual Adaptations,” in Gabriella Hartvig, Andrew C. Rouse, eds., *Charles Dickens 200: Text and Beyond*, Martonfa, Spechel e-diction, 2014, pp. 73-84; p. 81.

⁴²⁹ Jan Susina, “Textual Building Blocks: Charles Dickens and E. Nesbit’s Literary Borrowings in *Five Children and It*,” in Raymond E. Jones, ed., *E. Nesbit’s Psammead Trilogy: a Children’s Classic at 100*, Oxford, Scarecrow Press, 2006, pp. 151-168; pp. 156-157.

loro amate bambole. La descrizione dei giocattoli, infatti, si limita ad osservare le qualità di fattura di entrambe le bambole, suggerendo una graduatoria a seconda del loro valore materiale. “Mrs. Orange’s baby was a very fine one, and real wax all over. Mrs. Lemon’s baby was leather and bran. However, when Mrs. Lemon came into the drawing-room with her baby in her arms, Mrs. Orange said politely, ‘Good-morning. Fine day. How do you do? And how is little Tootleumboots?’”⁴³⁰ Dato che le differenze sociali possono avere effetti sul comportamento, è utile prendere in considerazione i termini “however” e “politely” nella citazione precedente. Essi enfatizzano il fatto che Mrs. Orange si stia comportando con estrema educazione e gentilezza nei confronti di Mrs. Lemon, nonostante quest’ultima abbia una bambola più economica e di minor pregio, indice di una classe sociale inferiore. In questo modo, i giocattoli diventano l’implicito strumento attraverso cui dimostrare il materialismo che caratterizza la mentalità vittoriana, la cui attenzione per l’ostentazione superficiale contagia persino il rapporto bambino-giocattolo.⁴³¹

Neppure il romanzo *The Doll’s House* di Rumer Godden è privo di ambiguità nel rapportarsi alle convenzioni culturali della società in cui è ambientato. Nel secondo capitolo di questo lavoro, l’approfondimento sulla casa delle bambole ha permesso di evidenziare il parallelismo tra la condizione della famiglia di giocattoli Plantaganet e quella della popolazione britannica nel secondo dopoguerra: entrambi i gruppi lamentano, infatti, la mancanza di un’abitazione in cui risiedere e godere della propria privacy. La casa che nel romanzo viene fornita ai Plantaganet ha le caratteristiche tipiche delle abitazioni vittoriane, come di consuetudine ridotte in miniatura per adattarsi alle piccole dimensioni degli abitanti. La struttura tipicamente vittoriana dell’abitazione è testimoniata dallo stile architettonico, dagli arredi, ma anche dalle convenzioni a cui i giocattoli sembrano dover aderire per poterla abitare. La casa delle bambole, infatti, non è un giocattolo nuovo, ma il frutto di un’eredità culturale. In proposito, in “A Child’s Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls’ House* and *Impunity Jane*” (2010), Lucy Le-Guilcher suggerisce un’evidente corrispondenza tra il giocattolo ereditato e il Vittorianesimo e le sue consuetudini culturali riportate in auge durante la ripresa socioeconomica e le ricostruzioni attuate nel Regno Unito

⁴³⁰ Charles Dickens, “A Holiday Romance,” cit., p. 429.

⁴³¹ Claudia Bacile Di Castiglione, “‘Holiday Romance’: Children’s Dreams of Omnipotence in Dickens’s Last Fiction,” cit., p. 154.

postbellico – il periodo in cui il romanzo è scritto e si svolge.⁴³² Le-Guilcher approfondisce, inoltre, il ruolo simbolico che il rinnovamento della casa ha in questo contesto:

The renovation of the inherited dolls' house alludes to Labour's reconstruction of the domestic sphere within society. This would be an "urban reconstruction" that requires a return to Victorian certainty, enabling the boundaries between the public and private spheres destroyed in wartime to be resurrected. Although inheritance was only available to the middle and upper classes, the Labour government wanted to move away from a class system and make life better for all, and in this book Godden opens up the meanings of inheritance, highlighting other types of inheritance at work in postwar society. Rather than inheriting property, British society is inheriting the family values and gender roles of Victorian England.⁴³³

L'importanza dell'eredità culturale vittoriana è evidente sin dalle prime pagine del romanzo. Nell'introdurre il personaggio di Tottie, infatti, l'autrice indirizza l'attenzione del lettore sul fatto che le attuali proprietarie del giocattolo sono le bisnipoti delle sue detentrici originarie; la bambola così come la casa in miniatura sono, dunque, un'eredità familiare tramandata attraverso le diverse generazioni. Godden, in questo modo, rappresenta il valore della continuità e della tradizione familiare e culturale, senza porre particolari giudizi di merito sulla questione.

Il collegamento tra presente e passato nel romanzo non è limitato, però, al mero aspetto materiale degli oggetti ereditati: la casa delle bambole sembra, infatti, reintrodurre in uso alcuni modelli di genere superati, suscitando la perplessità e lo spirito critico della stessa autrice del romanzo. L'utilizzo dei giocattoli già appartenuti alla loro prozia e bisnonna sembra suggerire che Emily e Charlotte, le bambine nella contemporaneità cronologica del testo, debbano conformarsi allo stesso tipo di educazione basata sulla priorità dell'attività domestica, com'era in uso all'epoca delle loro ave. Il medesimo ragionamento può essere applicato ai giocattoli stessi quando entrano in contatto con l'abitazione ereditata: rimasti soli, con la porta di casa in miniatura chiusa a simboleggiare la ritrovata privacy familiare, le bambole svolgono attività differenti a seconda del genere di appartenenza.

While Birdie dusted and Apple somersaulted on the stairs and Darner lay in his kennel, Mr. Plantaganet sat in the sitting-room reading the little

⁴³² Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," cit., p. 99.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 99-100.

papers Emily made for him and thinking what it would be like when the new chairs and curtains came. For the moment he had to sit on one of the bedroom chairs. He was quite happy, sitting in the sitting-room, but he began to feel that, if he was a real master of the house he should, like Father, go to office. "I wish they would think of getting me an office," said Mr. Plantaganet. "I should like to go to the office very much."⁴³⁴

La bambola Birdie si conforma completamente al ruolo di moglie e madre, portando a termine i diversi lavori domestici; Mr. Plantaganet, al contrario, incarna la figura del *pater familias* ed è di indubbio rilievo il fatto che cerchi un'attività lavorativa al di fuori delle mura domestiche, confermando i modelli di genere tipicamente vittoriani.⁴³⁵ Quando Mr. Plantaganet realizza il suo sogno di avere un'occupazione – nello specifico, un ufficio postale –, questa conformazione sociale e di genere viene recepita pienamente da parte delle bambine cui il giocattolo appartiene. Aprendo il pacchetto che contiene l'ufficio postale e decidendo che uso farne, Emily e Charlotte fissano il loro sguardo esclusivamente su Mr. Plantaganet, stabilendo senza possibili cambiamenti che le attività lavorative esterne sono una prerogativa maschile.

Godden inserisce in *The Doll's House* una tangibile opposizione alla permanenza degli stereotipi di genere attraverso l'antagonista Marchpane. Sin dalla prima comparsa in scena, la bambola minaccia la struttura sociale vittoriana a cui i Plantaganet si sono abituati. Non appena entra in casa, Marchpane prende il controllo della situazione e dichiara sua la casa per diritti di precedenza. Il suo scopo non è semplicemente quello di sostituire Birdie nel ruolo di padrona di casa, ma quello più definitivo di distruggere la rivale e tutto ciò che essa rappresenta, ovvero il modello della femminilità vittoriana definito "angelo del focolare". Questo predominio è testimoniato dall'appropriarsi degli oggetti di Birdie: "[Marchpane] had Birdie's birdcage, and her feather broom. If Birdie's hat had fitted on her head, you can be sure Emily would have given it to her."⁴³⁶

Le-Guilcher suggerisce che, attraverso la sua rappresentazione contrapposta alla femminilità tradizionale di Birdie, Marchpane incarna lo stereotipo della trasgressiva donna moderna nel Regno Unito del dopoguerra. Si tratta di un personaggio femminile che viene percepito come innaturale e sgradevole a causa della sua indipendenza sfrontata e del suo disprezzo per i ruoli convenzionali di moglie e madre. Attraverso il suo atteggiamento snob,

⁴³⁴ Rumer Godden, *The Doll's House*, cit., p. 70.

⁴³⁵ Lucy Le-Guilcher, "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*," cit., p. 101.

⁴³⁶ Rumer Godden, *The Doll's House*, cit., p. 109.

Marchpane suggerisce, inoltre, il re-instaurarsi delle differenze sociali tra le classi di appartenenza.⁴³⁷

L'invasione messa in atto da Marchpane raggiunge il proprio apice nell'omicidio di Birdie. La bambola in porcellana, infatti, osserva sorridendo mentre il piccolo Apple si avvicina incautamente alla candela e lascia che a intervenire per salvarlo sia Birdie, nonostante la bambola sia composta di materiale infiammabile. Il tragico evento ha la conseguenza di scuotere le bambine dalla cieca fedeltà a Marchpane e di aiutarle a comprendere la vera natura della bambola: si tratta di un giocattolo inadatto alla vita domestica; viene, quindi, mandato in un museo. È necessario a questo punto osservare che non si tratta di fatto di una punizione nei confronti della “bambola cattiva” che viene allontanata, ma piuttosto di una rassegnata accettazione della sua vera indole. Marchpane, infatti, ha già sperimentato la vita museale durante l'esposizione a cui partecipa insieme a Tottie e appare evidente al lettore che questo tipo di attività esercita una discreta attrattiva sul giocattolo. Come osserva Le-Guilcher, infatti:

The reason why Marchpane does not belong in the dolls' house is because she is not prepared to be part of a family, nor is she prepared to give up her independence and sacrifice herself for others. Unlike Birdie and Tottie, Marchpane does not want to be a wife or a mother, and consequently she has to be removed from this space. [...] While Marchpane's rebellion is a move toward women's self-determination, she is an extreme example of which Godden shows the negative consequences.⁴³⁸

Allontanata l'estrema presenza moderna di Marchpane, ma anche la tradizionale femminilità vittoriana di Birdie, Tottie rimane come unico personaggio femminile nella casa delle bambole. La sua caratterizzazione di genere che non asseconda nessuno degli estremi incarnati dalle altre bambole sembra essere il modello intermedio e intermediario che Godden suggerisce alle sue lettrici.

Anche nella raccolta *Barbie Unbound* di Sarah Strohmeier il giocattolo viene utilizzato per criticare le convenzioni culturali della società in cui è situato. Le direttive letterarie del “new realism” nella letteratura per bambini e adolescenti permettono agli scrittori adulti di rivolgersi al giovane pubblico discutendo di tematiche precedentemente considerate inadatte

⁴³⁷ Lucy Le-Guilcher, “A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*,” cit., p. 104.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 106.

alla loro età. Questo nuovo approccio non si limita a discutere di argomenti innovativi e potenzialmente scabrosi, ma utilizza anche un linguaggio appropriato e specifiche forme narrative che permettono almeno in parte di superare i limiti in cui i bambini sono costretti nel loro contesto culturale.⁴³⁹ Nel suo articolo “Old and New Realism in Adolescents’ Literature” (1978), Jo Ellen Olivier suggerisce, infatti, che il “new realism” testimonia il crescente grado di sofisticazione dei giovani lettori nell’osservare e interpretare il mondo che li circonda. Così facendo, Olivier supera la loro caratterizzazione di ingenuità e innocenza; di conseguenza, la letteratura rivolta al giovane pubblico dovrebbe adeguare tematiche e modalità a questa evoluzione, che testimonia le capacità di decodificazione dimostrata dai giovani lettori.⁴⁴⁰ Il “new realism” permette di fatto agli autori di offrire dei personaggi con caratterizzazione realistica che si configurano come modelli di comportamento plausibili. Osservando le difficoltà affrontate dai giovani protagonisti letterari, bambini e adolescenti entrano in rapporto con modi di relazionarsi ai problemi quotidiani.⁴⁴¹ Adeguandosi alle direttive letterarie del “new realism”, Strohmeyer utilizza *Barbie Unbound* per mettere in atto una discussione formativa sulla caratterizzazione della bambola Barbie e sul ruolo sociale della donna nella contemporaneità. Attraverso le avventure di Barbie ciò si può attuare in modo oggettivo, quasi per implicito insegnamento impartito dal testo.

Innanzitutto, Strohmeyer analizza e contesta la rappresentazione che viene attribuita alle ragazze adolescenti nella letteratura *young adult* contemporanea. Negli anni Novanta del Novecento, i romanzi di solito rappresentavano le teenager come creature indifese e incapaci, facendo riferimento a citazioni pedagogiche di tipo storico e culturale. Nella maggior parte dei casi si trattava di personaggi di ragazze caucasiche appartenenti al ceto medio, i cui caratteri deboli incarnavano la vulnerabilità delle adolescenti nella realtà del tempo. Nella sua analisi dell’autobiografia di Susanna Kaysen *Girl, Interrupted* (1993), Elizabeth Marshall approfondisce questo aspetto.

This representation of adolescent girlhood as a period of crisis surfaces in different time periods in distinct ways in a variety of cultural texts written for or about young women. Materials for children and adolescents feature

⁴³⁹ Cathryn M. Mercier, “Realism,” in Philip Nel, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children’s Literature*, New York, NY, New York University Press, 2011, pp. 198-201; p. 201.

⁴⁴⁰ Jo Ellen Oliver, “Old and New Realism in Adolescents’ Literature,” *Journal of Reading* 21.4, 1978, pp. 335-338; pp. 337-338.

⁴⁴¹ Ulteriori approfondimenti sul tema possono essere osservati in Beatrice Moja, “*Barbie Unbound*: the satirical representation of Barbie doll as an exemplification of realism and crossover attitude in ‘young adult literature’,” in Justyna Deszcz-Tryhubczak e Barbara Kalla, eds., *Encounters of the Playful Kind: Children’s Literature and Intergenerational Relationships*, Palgrave Macmillan, di prossima pubblicazione.

different manifestations of this character, including Disney's filmic representations of fairy tale princesses, such as *Sleeping Beauty* (1959), or heroines in recent young adult novels, such as Patricia McCormick's *Cut* (2001). These representations make visible larger competing cultural lessons about the perceived educational and/or psychological needs of adolescent girls.⁴⁴²

Barbie Unbound rientra nel discorso riguardo alla rappresentazione stereotipata della femminilità ferita, in cui giovani ragazze, privilegiate e occidentali, presentano sintomi di bassa autostima, clinicamente rappresentati da depressione e disturbi dell'alimentazione. L'episodio "Overweight Outcast Adolescent Barbie" offre un appropriato esempio in proposito.

"Overweight Outcast Adolescent Barbie" mette in scena la trasformazione di Barbie da brutto e grasso anatroccolo alla figura di bellezza irrealizzabile per cui è universalmente riconosciuta. All'inizio dell'episodio, Barbie è derisa da alcuni compagni di scuola a causa del suo peso. Nonostante goda del supporto e della compagnia di amici altrettanto emarginati socialmente – i trolls – Barbie non può tollerare oltre la situazione e decide di dover cambiare. Non si tratta di una facile né immediata trasformazione: per realizzare il suo sogno di ottenere "an over-sized head with bleached blond hair, and breasts that stood out like torpedoes. A waist that could wear bracelets and legs that were longer than [her] torso,"⁴⁴³ Barbie decide di ricorrere ad alcune "pillole magiche", che come effetto collaterale la privano del sonno e abbassano i suoi livelli di attenzione a scuola. La bambola non sembra, però, accorgersi di questi aspetti negativi, troppo soddisfatta dalla nuova conformazione fisica raggiunta e dagli inaspettati risvolti positivi che questa ha promosso: contratti da modella e numerose proposte di matrimonio provenienti da Ken più che benestanti.

Con brutale ironia, Strohmeier insiste nel rappresentare il giocattolo come ingenuo e ignorante negli episodi in cui la protagonista adolescente non conosce il modo appropriato per affrontare i problemi di tutti i giorni. In questo modo, la raccolta mette in atto una parodia del ruolo sociale a cui sono solitamente destinate le adolescenti: quello di giovani inesperte e in cerca di supporto. La spaesata reazione del giocattolo indica, però, anche il ruolo doppiamente formativo sotteso dalla raccolta.

⁴⁴² Elizabeth Marshall, "Borderline Girlhood: Mental Illness, Adolescence, and Femininity in *Girl, Interrupted*", *The Lion and the Unicorn* 30.1, January 2006, pp. 117-133; p. 118.

⁴⁴³ Sarah Strohmeier, *Barbie Unbound*, cit., p. 6.

Nel testo, i membri della Mattel Corporation compaiono di frequente, ma si rivelano inadeguati al ruolo formativo che dovrebbero attuare nei confronti della loro “creatura-figlia” Barbie; in questo modo, incarnano la negligenza e l’inefficienza da cui sono affetti alcuni genitori, soprattutto in quei casi in cui si rifiutano di offrire utili consigli educativi ai loro figli. La crescente dipendenza di Barbie da droghe e pillole misteriose può suggerire ai lettori adulti la necessità di svolgere un ruolo di responsabile formazione nei confronti delle loro figlie adolescenti, per evitare che incorrano in gravi problematiche come quelle riscontrate dalla bambola protagonista. Al tempo stesso, le esperienze narrate e illustrate in *Barbie Unbound* si dimostrano ugualmente formative per le lettrici adolescenti e possono persino scatenare un’indagine sul rapporto tra maturazione e repressione. Le lettrici adolescenti sono lasciate libere di trarre le loro personali conclusioni dalle esperienze di Barbie. La bambola è, infatti, colta nel pieno della sua immaturità emotiva; di conseguenza, la sua ingenuità diventa un utile stimolo di riflessione e un potente strumento di guida per i lettori più giovani, nel caso si trovassero ad affrontare situazioni simili nella vita reale.

Questa possibilità di interpretazione didattica è ulteriormente rinforzata dalle “Instructions” e dalle “Discussion questions” poste alla fine di ogni episodio. Queste osservazioni conclusive sono caratterizzate da toni estremamente sarcastici per stimolare nei giovani lettori riflessioni più approfondite riguardo ai temi di grande rilevanza nella società contemporanea, che viene osservata con occhio critico. In “Overweight Outcast Adolescent Barbie”, Strohmeyer pone l’attenzione dei lettori sulla caratterizzazione estetica della bambola Mattel e sulle sue proporzioni fisiche impossibili in natura, suggerendo – e disapprovando – il modo in cui un giocattolo è in grado di forgiare l’immagine ideale del corpo femminile nella nostra cultura, ma anche l’eccessiva attenzione critica a cui quest’immagine è soggetta.

Instructions: Holding Barbie’s emaciated body in your left hand, wrap her thighs, middle (but not her breasts!) and butt in Silly Putty so for the first time she has the normal proportion of a 5’11” woman. Amazing, isn’t it? Now take Mom’s magnifying mirror and hold it to Barbie so she can see her new image. Do this while attempting to squeeze (sic) Barbie into her favorite Size 3 swimsuit, preferably under fluorescent lights in a communal changing room. For fun added, have Midge whisper behind her back.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

In questo modo, l'autrice stigmatizza i modi con cui la società odierna percepisce l'aspetto fisico femminile in generale: una concezione distorta e irrealistica, a cui le adolescenti ambiscono fervidamente a conformarsi. Significativamente, la stessa Barbie nella raccolta ricorre all'uso di pillole per perdere peso e adattarsi a questo modello di perfezione inarrivabile.

Le iperrealistiche fotografie di Geoff Hansen completano la descrizione di ciascun episodio in *Barbie Unbound*. Nelle immagini, le caratteristiche di Barbie sono adattate alla situazione narrata, coordinandone l'abbigliamento e la conformazione fisica e usando accessori evocativi. Nell'episodio della teenager sovrappeso, Barbie indossa gli abiti di Ken; nonostante questa scaltra mossa, gli indumenti risultano troppo attillati a causa del suo peso. La coordinazione di testo e immagini offre, quindi, un ulteriore spunto di riflessione nel guidare l'interpretazione del testo da parte di lettori adulti e giovani, e aiutarli a metabolizzare le tematiche realistiche discusse in *Barbie Unbound* e a sviluppare una posizione critica rispetto ai dettami della società contemporanea.

4.5

Giocattoli come mediatori tra innocenza e sessualizzazione infantile

Quando oggi pensiamo ai bambini, l'immagine immediata che ci salta in mente è connessa a innocenza e spensieratezza, concetti ritenuti opposti ed estranei alla configurazione dell'età adulta. Infanzia e innocenza non sono, però, sempre stati così inestricabilmente connessi. Al contrario, prima del diciannovesimo secolo, tenendo fede alla dottrina del peccato originale, la maggior parte della popolazione era convinta che tutti gli esseri umani fossero contaminati sin dalla nascita da una forma di depravazione ereditata dalle prime creature antropomorfe, Adamo ed Eva. L'unico modo per scampare a questa terribile macchia era quello di maturare e prendere coscienza del proprio peccato e degli strumenti necessari per

redimersene.⁴⁴⁵ I genitori, quindi, non ritenevano di gran valore l'infanzia come fase separata dalla “coscienziosa” età adulta, e cercavano in ogni modo di affrettare la crescita emotiva e fisica, così come spirituale, dei loro pargoli.⁴⁴⁶ Non si trattava, inoltre, solo di una questione religiosa: prima del diciottesimo secolo, le caratteristiche infantili che oggi possono apparirci adorabili, quali balbettare e gattonare, erano considerate come gravi limiti dei bambini rispetto alla completezza fisica e intellettuale degli adulti; limiti che li rendevano più simili ai membri del regno animale che a quelli della dignificata categoria degli uomini.⁴⁴⁷

Tra altri studiosi coinvolti nel mutamento socioculturale sulla caratterizzazione dell'infanzia, il filosofo svizzero Jean Jacques Rousseau (1712–1778) svolse un ruolo di indubbio rilievo. Mettendo in discussione le precedenti convinzioni riguardo all'infanzia, nei suoi scritti Rousseau suggerisce che i bambini vengano al mondo innocenti e puri, smentendo la credenza che li voleva afflitti dalla nascita dal peccato originale.⁴⁴⁸ Caratterizzati da uno stato di innocenza naturale, la corruzione dei bambini avviene durante la crescita nella società umana, che esercita un'influenza negativa. Per questo motivo, l'innata innocenza dei bambini deve essere preservata il più a lungo possibile e difesa attraverso un'attenta educazione.

Considerata questa interpretazione che ancora oggi condiziona la nostra concezione di infanzia, si rende evidente come l'innocenza infantile sia una costruzione culturale messa in atto dagli adulti, del tutto estranea alle reali caratteristiche dei bambini in carne e ossa. Essa, inoltre, si concretizza attraverso una serie di “mancanze” rispetto alla più completa esperienza adulta: mancanze di colpa, astuzia, conoscenza ed esperienza.

Nel suo *The Hidden Adult* (2008), Nodelman ricorda come quest'associazione tra innocenza e mancanza tragga origine dalla teoria della “sublimazione” di Freud, tracciando quindi un legame tra innocenza e inesperienza, in particolare in ambito sessuale. Secondo Nodelman – e implicitamente Freud –, la “sublimazione” consiste nella capacità di sostituire un discorso intrinsecamente sessuale con un altro discorso, che può essere considerato di maggior valore e rilievo, e che non è di carattere sessuale.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ F. J. Harvey Dalton, Brian Alderson, eds., *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*, cit., pp. 51-66.

⁴⁴⁶ Marah Gubar, “Innocence,” in Philip Nel, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children's Literature*, New York, NY, New York University Press 2011, pp. 121–127; p. 122.

⁴⁴⁷ *Idem*.

⁴⁴⁸ John Rowe Townsend, *Written for Children*. Sidney, Random Book, 1990, pp. 23-25.

⁴⁴⁹ Perry Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2008, p. 199.



Figura 30:
Shirley Temple in una immagine pubblicata in *Eco del cinema* 132, novembre 1934.

Anche James Kincaid, controverso⁴⁵⁰ accademico americano, nel suo *Erotic Innocence* (1998) ha approfondito l'associazione tra innocenza infantile e mancanza di erotismo e sessualità. Secondo Kincaid, l'etichetta di "innocenza" che applichiamo ai bambini li trasforma in contenitori vuoti, pronti a essere riempiti da proiezioni ed esperienze che riteniamo esclusivamente adulte e che, quindi, paradossalmente dovrebbero essere sconosciute agli "innocenti" bambini. Questo è dovuto al fatto che la nostra concezione di "innocenza" è implicitamente ma indissolubilmente legata al suo opposto, l'esperienza, anche di tipo sessuale. In questo modo, la nostra cultura tende ad attribuire connotazioni sessuali ai bambini, pur negando di farlo. A dimostrazione di quest'affermazione Kincaid cita la figura

⁴⁵⁰ Alcuni critici accusano Kincaid di legittimare la pedofilia nel suo manuale *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (1992). Secondo la loro interpretazione delle teorie esposte nell'opera, infatti, l'autore sosterebbe che i pedofili siano una necessità sociale, diventando i capri espiatori di un latente desiderio sessuale che l'intera comunità adulta proverebbe nei confronti degli "innocenti" bambini.

fortemente eroticizzata di Shirley Temple (1928–2014), sottolineando come le caratteristiche estetiche che contraddistinguono il nostro immaginario di “bambino innocente” – “among other things, sweet, innocent, vacant, smooth-skinned, spontaneous, and mischievous”⁴⁵¹ – coincidano con la contemporanea concezione di ciò che è ritenuto sessualmente attraente.

A ciò si coordinano le riflessioni di Joanne Faulkner, che nel suo *The Importance of Being Innocent* (2011) ricorda che l'innocenza è interconnessa alla vulnerabilità e al bisogno di protezione, che a loro volta sono caricati di connotazioni sessuali in una cultura come la nostra che dipinge le relazioni sessuali in termini di conquista del più forte sul più debole.⁴⁵² In questo modo finiamo implicitamente per supportare e promuovere la diffusione di un'immagine culturale in cui i bambini sono schizofrenicamente sia innocenti sia sessualizzati.

Ma se, come sostengono Kincaid e Faulkner, la nostra cultura e società sono tanto portate a sessualizzare i bambini, perché neghiamo l'evidenza e insistiamo nel definire i bambini innocenti? Nel suo volume *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction* (1984) Jacqueline Rose suggerisce una teoria secondo cui gli adulti si percepiscono come gli unici legittimi essere sessuali; la loro concezione dei bambini, quindi, osservati come esseri “altri” ed estranei alla categoria adulta, deve necessariamente essere priva di questo tipo di connotazioni. In questo ambito, la sessualità viene considerata quindi esclusivamente nel fisico atto sessuale e non come una parte integrante dell'identità di ciascun individuo. Di conseguenza, accettare la sessualità dei bambini costringerebbe gli adulti a riconsiderare tutte le concezioni che hanno sviluppato circa la loro stessa natura e la loro normalità, anche in ambito sessuale, minacciando direttamente la costruzione culturale promossa dagli adulti dell'età adulta stessa.

Freud is known to have undermined the concept of childhood innocence, but his real challenge is easily lost if we see in the child merely a miniature version of what our sexuality eventually comes to be. The child is sexual, but its sexuality (bisexual, polymorphous, perverse) threatens our own at its very roots. Setting up the child as innocent is not, therefore, repressing its sexuality – it is above all holding off any possible challenge to our own.⁴⁵³

⁴⁵¹ James R. Kincaid, *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 14.

⁴⁵² Joanne Faulkner, *The Importance of Being Innocent: Why We Worry About Children*, Melbourne, Cambridge University Press, 2011, p. 45.

⁴⁵³ Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, cit., p. 4.

Insistendo nel rappresentare i bambini come creature pure e innocenti, e persuadendo i bambini veri a seguirne l'esempio, gli adulti possono mantenere la percezione stereotipata, ma socialmente e comunitariamente accettabile, che hanno di sé, evitando di confrontarsi con quegli aspetti della loro sessualità che hanno represso o preferirebbero reprimere.

Concordando con la teoria espressa da Rose, Gubar cita una tendenza letteraria a sostegno. Scrivendo sull'improbabilità dell'assoluta innocenza infantile, Gubar sottolinea come l'avvento della maturità sessuale e la conseguente perdita dell'innocenza vengano rappresentati nella letteratura per bambini e adolescenti accompagnati da eventi catastrofici e potenzialmente irrimediabili. Nell'adattamento cinematografico di Brian de Palma (1976) del romanzo *Carrie* (1974) di Stephen King, il menarca della protagonista coincide con l'improvvisa scoperta che la sua mente possiede le sovranaturali capacità di distruggere e uccidere chiunque la maltratti o le si opponga.

Allo stesso modo, nella celebre serie *Twilight* (2005–2008) di Stephanie Meyer, alla prima esperienza sessuale della protagonista Isabella “Bella” Swan consegue la necessità di trasformarsi in un terrificante vampiro. Questa difficoltosa relazione tra esperienza sessuale e perdizione trae probabilmente origine da una radicata tendenza nei film horror, secondo cui le adolescenti rappresentate possono sopravvivere ai mostruosi antagonisti solo se ancora vergini e sessualmente pure.⁴⁵⁴ Riferendosi allo stesso tipo di dualismo sessualmente repressivo, Nodelman ricorda come la maggior parte degli esempi femminili rappresentati nella letteratura per l'infanzia possano avere un ruolo significativo nel testo solo quando asessuati, in particolare in qualità di sostituti materni.⁴⁵⁵ L'esperienza sessuale nella letteratura per l'infanzia sembrerebbe, quindi, un tabù insormontabile.

Negli ultimi anni si è verificato, però, un cambiamento nel modo di coordinare letteratura per l'infanzia e argomenti sessuali. Nonostante fino al secondo dopoguerra nella letteratura rivolta al giovane pubblico i contenuti esplicitamente sessuali fossero di norma banditi, e i bambini fossero rappresentati seguendo la stereotipata idea di innocenza e assoluta inesperienza sessuale, alcuni testi per l'infanzia contemporanei affrontano il tema della sessualità, pur con grande malcontento di molti lettori adulti. Come ricorda Kimberley Reynolds nel suo *Radical Children's Literature* (2008), sulla scia dell'epoca della liberazione sessuale, facilitata anche dalla crescente diffusione della pillola contraccettiva, dagli anni

⁴⁵⁴ Marah Gubar, “Innocence,” cit., p. 126.

⁴⁵⁵ Perry Nodelman, *The Hidden Adult*, cit., p. 276.

Settanta del Novecento la letteratura per bambini e adolescenti non solo riconosce che i giovani siano interessati al sesso, ma diventa addirittura testimonianza scritta dei cambiamenti sociali che sfidano gli stereotipi etero-normativi, esplorando un'ampia varietà di esperienze anticonvenzionali e orientamenti sessuali.⁴⁵⁶ Questa tendenza suggerisce che, in un'epoca dominata dalla larga diffusione di discussioni sessuali e pornografia, a cui, tramite internet, possono avere accesso anche i più giovani, la letteratura per l'infanzia debba svolgere anche il compito di educare alla sessualità e fornire indicazioni accurate, se non addirittura cliniche, che possano avvicinare in modo consapevole i giovani al sesso.⁴⁵⁷

Il cambiamento di tendenza non è però radicale e, nonostante la diffusione di questo nuovo approccio, va sottolineato che la maggior parte dei libri per l'infanzia continua a prefiggersi come scopo principale quello di proteggere la presunta innocenza infantile, tentando di dissuadere i giovani dallo sperimentare in modo diretto o indiretto la sessualità, e mantenendo in vita l'associazione tra esperienza sessuale e punizione esemplare.⁴⁵⁸ Molti dei testi che pur indirizzandosi a un pubblico infantile trattano la sessualità, infatti, tendono a far convergere l'attenzione sui problemi che non solo l'esperienza sessuale diretta, ma anche il semplice insorgere della maturità sessuale possono comportare, quali gravidanze indesiderate e stupri.

È particolare il modo in cui queste due attitudini antitetiche si manifestano nella raccolta *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession. With Photos by Geoff Hansen* (1997) di Sarah Strohmeyer. Attraverso l'uso della parodia, Strohmeyer ambisce a mettere in luce i limiti e le ipocrisie delle convenzioni socioculturali. Considerata questa aspirazione, la raccolta utilizza la bambola Barbie come strumento sessuale, strutturando il testo come un'anticonvenzionale guida all'educazione sessuale, che promuove anche discussioni di interesse attuale sulla libera scelta dell'aborto e sulla natura dell'amore omosessuale. Eppure, al tempo stesso, l'opera di Strohmeyer non è priva di criticità: la raccolta, infatti, non è sempre capace di sfuggire alla complicata rappresentazione adulta della sessualità preadolescenziale e adolescenziale; in *Barbie Unbound* l'autrice affronta questo genere di tematiche con un'ottica conservatrice e talvolta punitiva.

Come si evince chiaramente dal titolo, *Barbie Unbound* consiste in una serie di avventure di stampo parodico che usano come personaggi principali la celebre bambola

⁴⁵⁶ Kimberley Reynolds, *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fictions*, New York, NY, Palgrave Macmillan 2007, p. 115.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 115.

Barbie, l'inseparabile amica Midge e il fedele compagno Ken. Barbie, commercializzata dalla Mattel dal 1959, è la “fashion doll” più venduta al mondo; il suo successo è tale che nel corso degli anni il suo corredo è stato arricchito di numerose bambole a lei affiancate – tra gli altri, spiccano appunto Midge e Ken –, di accessori glamour per il suo stile di vita e carriera, di merchandising e di adattamenti transmediali, inclusi fotoromanzi, libri, film animati e videogiochi.

Nel corso degli anni, però, il successo commerciale di Barbie si è scontrato con una serie di accese critiche circa l'immaginario che questa bambola incarna, pur essendo indirizzata a un pubblico infantile. Il termine “Barbie” ha spesso assunto il significato dispregiativo di “ragazza di bell'aspetto ma priva di spessore e sostanzialmente stupida”. Il corpo della bambola è stato accusato di promuovere un'immagine femminile anatomicamente poco realistica, con il rischio conseguente che le bambine aspirino ad avere quel tipo di corpo e portarle a disturbi alimentari e psicofisici. Per tale motivo dal 1997 il corpo della Barbie è stato modellato affinché abbia un bacino più ampio e recentemente sono stati prodotti nuovi modelli che tengono in considerazione diverse caratteristiche e criteri estetici, dando vita alle nuove versioni di Barbie e Ken “alti”, “minuti” e “curvy”.⁴⁵⁹

Barbie e le bambole a lei simili sono, inoltre, giocattoli particolarmente sessualizzati. Come ricorda Lisa Cunningham, le specifiche qualità che Kincaid aveva identificato come caratteristiche comuni all'immaginario del bambino innocente e della femminilità sessualizzata e desiderabile, sono frequentemente riproposte nel modo con cui le bambole per bambine sono realizzate e pubblicizzate.⁴⁶⁰ Queste bambole, infatti, presentano un'esasperazione delle caratteristiche fisiche da cui sono caratterizzate e sono troppo sensuali per il giovane pubblico a cui sono commercialmente indirizzate. Questo dettaglio ha suscitato grande preoccupazione, dato che recenti studi hanno dimostrato che le bambole sono dei costanti modelli di riferimento per quanto riguarda il modo in cui le bambine percepiscono il mondo che le circonda e loro modalità di socializzazione.⁴⁶¹ L'obiettivo a cui queste bambole sembrano incitare le loro giovani proprietarie è quello di “essere viste” e, in modo ancora più preoccupante, di diventare “oggetti sessuali”. Cunningham commenta in

⁴⁵⁹ Hannah Ellis-Petersen, “Barbie finally becomes a real woman – with a more realistic figure,” *The Guardian*, January 28, 2016, http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jan/28/barbie-finally-becomes-a-real-girl-with-more-realistic-figure-and-skincolours?CMP=fb_gu (ultimo accesso: settembre 2018).

⁴⁶⁰ Lisa Cunningham, “Violent Nymphs: Vampire and Vigilante Children in Contemporary Cinema,” in Markus P. J. Bohlmann, Sean Moreland, eds., *Monstrous Children and Childish Monsters*, Jefferson, NC, McFarland, 2015, pp. 206–223; p. 209.

⁴⁶¹ Rebecca C. Hains, “An Afternoon of Productive Play with Problematic Dolls: The Importance of Foregrounding Children's Voices in Research,” *Girlhood Studies* 5.1, summer 2012, pp. 121-140; p. 122.

proposito: “[Girls] are to maintain a particular appearance, and their ‘precociousness’ and ‘cuteness’ are qualities that remain accessible only through observation. Their behaviours are rigidly policed, much more so than their male counterparts.”⁴⁶²

Prendendo spunto dalle controversie che l’immagine di Barbie ha dovuto affrontare e dalle critiche che, nonostante gli aggiornamenti, la bambola continua a ricevere, Strohmeyer ha creato una raccolta che presenta le avventure di questa bambola in un’ambientazione realistica. Lontana dal suo tipico mondo altolocato, patinato e ovattato, Barbie deve ora affrontare la normale vita quotidiana che le vere donne sperimentano ogni giorno, a tutti i livelli sociali e in tutte le ambientazioni storico-geografiche. Laddove l’ambientazione è realistica, l’indole di Barbie rimane però quella tratta dal suo immaginario stereotipato – ingenua, svampita, e inconsapevolmente sessualizzata; in questo modo la raccolta produce risultati surreali e spassosi.

Con grande sagacia e avvalendosi di strumenti integrativi – illustrazioni esplicative, istruzioni per l’uso e domande volte a stimolare la discussione tra i suoi lettori –, Strohmeyer intende accendere un dibattito intergenerazionale su temi quotidiani, trasformando Barbie da emblema del consumismo e della bellezza irraggiungibile in un utile strumento per l’insegnamento quotidiano del femminismo. A prescindere dalla serietà degli argomenti trattati, la raccolta si indirizza a un pubblico di adulti, adolescenti e bambini. Nell’“Introduction” alla raccolta, infatti, Strohmeyer suggerisce come l’opera intenda coinvolgere simultaneamente i genitori e le loro “Barbie–obsessed daughter[s],”⁴⁶³ in quanto l’universale successo di Barbie l’ha resa un’icona facilmente riconoscibile a un pubblico intergenerazionale.

Eppure, è opportuno sottolineare che la parodia di alcune peculiarità culturali offerta in *Barbie Unbound* potrebbe restare incomprensibile ai suoi lettori più giovani. Infatti, come suggeriscono Sandra Beckett e Sue Walsh discutendo del rapporto tra letteratura per l’infanzia e ironia, sebbene i bambini di oggi siano interpreti più esperti e recettivi dell’ironia e della parodia rispetto ai loro coetanei nel passato, a causa della loro giovane età, essi manifestano comunque un ristretto repertorio di riferimenti che sono in grado di cogliere e riconoscere.⁴⁶⁴ Di conseguenza, le parodie che aprono a più interpretazioni nella raccolta di

⁴⁶² Lisa Cunningham, “Violent Nymphs: Vampire and Vigilante Children in Contemporary Cinema,” cit., p. 212.

⁴⁶³ Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound*, cit., p. 2.

⁴⁶⁴ Sandra Beckett, “Parodic Play with Paintings in Picture Books,” *Children’s Literature* 29, 2001, pp. 175-195; p. 176.

Strohmeier sono utilizzate in modo da offrire diversi livelli di complessità e di intrattenimento a seconda dell'età dei lettori a cui l'opera è indirizzata.

In questo modo si evince anche il rapporto tra la *Barbie Unbound* e la categoria letteraria del “crossover”: un termine narrativo utilizzato per indicare quelle opere letterarie che non sono scritte né pubblicate indirizzandosi a un pubblico dall'età predefinita.⁴⁶⁵ Nell'approfondimento “Critical Cross-overs” (2012), Katharine Capshaw Smith suggerisce che uno dei meriti di questo sottogenere narrativo sia la capacità di dimostrare “how our attitude to childhood, adulthood, and the in-between space of adolescence are all shifting, becoming more flexible and porous, as we adapt to changing social condition in the developed world.”⁴⁶⁶

La letteratura intergenerazionale, infatti, ha l'indubbio pregio di superare i confini che delimitano due categorie di lettori tradizionalmente contrapposte; nel 1976, Myles McDowell aveva pubblicato un intero saggio per evidenziare le sostanziali differenze tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti.⁴⁶⁷ Le opere crossover dissolvono “the binaries and contraries that our culture has rigidified and fixed.”⁴⁶⁸ Come rovescio della medaglia, è, però, possibile che l'intergenerazionalità del pubblico a cui *Barbie Unbound* si rivolge sia il motivo per cui gli argomenti sessuali sono tratti in modo antitetico nella raccolta. Da un lato, il testo è volto a stimolare una discussione critica, ma teorica, sulle diverse forme in cui si manifesta la sessualità nella realtà quotidiana; dall'altro, la raccolta è atta a reprimere ogni velleità pratica, facendo costante riferimento alle terribili conseguenze a cui bambini e adolescenti andrebbero incontro se seguissero l'esempio di libertà sessuale di cui l'ingenua e svampita bambola si fa promotrice.

Oltre all'esplicita sessualizzazione, Barbie e le bambole a lei simili sono generalmente accusate di instillare stereotipi di genere nelle giovani bambine con cui entrano in contatto. Grazie alla sagacia di Strohmeier e alle iperrealistiche fotografie di Geoff Hansen, Barbie in *Barbie Unbound* sembra superare questo limite. Nella raccolta, infatti, la superficiale Barbie è costretta ad abbandonare il suo tradizionale mondo ovattato per confrontarsi con la vita vera.

⁴⁶⁵ Sandra Beckett, “Crossover Literature,” in Philip Nell, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children's Literature*, New York, NY, New York University Press, 2011, pp. 58-61; p. 58.

⁴⁶⁶ Katharine Capshaw Smith, “Critical Cross-overs,” *Children's Literature Association Quarterly* 37.1, spring 2012, pp. 1-3; p. 1.

⁴⁶⁷ Myles McDowell, “Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences,” in Geoff Fox, Graham Hammond, Terry Jones, Frederick Smith, Kenneth Sterck, eds., *Writers, Critics, and Children. Articles from Children's literature in education*, London, Heinemann educational Books, 1976, pp. 140-156.

⁴⁶⁸ U. C. Knoepfmacher, Mitzi Myers, “‘Cross-Writing’ and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies,” *Children's Literature* 25, 1997, pp. vii-xviii; p. viii.

La Barbie giocattolo, inoltre, è da sempre caratterizzata dal ricoprire variegati ruoli sociali e carriere lavorative; Strohmeier estremizza questo aspetto cosicché nel corso dell'opera, Barbie diventa un'adolescente isolata e sovrappeso, una teenager incinta, una hippie che vive in un collettivo femminista, una manager schiavista, nonché, in occasione del quarantesimo compleanno della bambola Mattel, una donna in menopausa, che combatte i segni dell'invecchiamento con la chirurgia plastica. Nella raccolta, Barbie veste, inoltre, i panni di grandi donne del passato, modelli e anti-modelli a cui le donne reali di ogni età possono fare riferimento: Giovanna d'Arco (1412-1431), la regina Maria Antonietta (1755-1793), Marie Curie (1867-1934), Eva Braun (1912-1945) e persino la ex-candidata alla presidenza degli U.S.A. Hillary Clinton (1947 –). Sviluppando le caratteristiche di Barbie attraverso tante caratterizzazioni diverse, Strohmeier intende cogliere appieno le diversificate sfaccettature da cui il genere femminile è caratterizzato nella realtà, superando gli stereotipi da cui da sempre donne e Barbie sono afflitte. Nell'“Introduction” alla raccolta, Strohmeier sostiene, infatti: “Barbie Unbound is here to the rescue. After nearly forty years in her pink plastic prison [Barbie] is on parole, exploring the roles REAL women have assumed for years. And, with this guide, she will take you with her.”⁴⁶⁹

In *Barbie Unbound* l'autrice intende anche superare gli stereotipi sessuali. È, quindi, senza dubbio interessante il fatto che tra le realtà sperimentate da Barbie in *Barbie Unbound* ci sia anche l'interpretazione di personaggi omosessuali; in questo modo, Strohmeier sostiene che l'omosessualità non sia altro che un altro legittimo aspetto dell'identità individuale. Come ha notato Kimberley Reynolds, il tema della sessualità è ormai tanto approfondito nella letteratura per bambini e adolescenti – pur con numerosi limiti e convenzioni conservatrici –, che ormai si descrivono anche aspetti meno tradizionali, come incontri con più partners o relazioni con amanti dello stesso sesso.⁴⁷⁰ In quest'ultimo caso, i romanzi sono per lo più “problem novels” in cui l'omosessualità è rappresentata come uno dei tratti principali della soggettività del personaggio. Di conseguenza, questi testi riservano grande attenzione non solo alle implicazioni sessuali, ma anche ad aspetti più privati e personali e ai risvolti in un più ampio contesto sociale, come l'accettazione della propria identità omosessuale e la paura del coming-out.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Sarah Strohmeier, *Barbie Unbound*, cit., p. 2.

⁴⁷⁰ Kimberley Reynolds, *Radical Children's Literature*, cit., p. 127.

⁴⁷¹ Victoria Flanagan, “Gender Studies,” David Rudd, ed., *The Routledge Companion to Children's Literature*, New York, NY, Routledge, 2010, pp. 26-38; p. 35.

In *Barbie Unbound* sono rappresentate diverse celebrità gay: Gertrude Stein (1874-1946), Alice B. Toklas (1877-1967), Ellen DeGeneres (1958 –) e k. d. lang (1961 –). L'episodio “midge d. lang and Barbie DeGeneres: A Love Story” si rivela particolarmente degno di analisi, dato che rappresenta in modo emblematico le difficoltà che persino un giocattolo deve affrontare nel momento di auto-identificarsi come bambola omosessuale. Dopo un'insoddisfacente esperienza eterosessuale, Barbie DeGeneres arriva alla conclusione di essere lesbica. Quest'idea non sminuisce minimamente l'autostima né l'identità di “bambola” di Barbie DeGeneres. I problemi sorgono, invece, quando la sua saggia autoanalisi deve scontrarsi con il mondo esterno; ottenuto l'immediato supporto dall'amica midge – simbolo delle conoscenze più intime di Barbie –, è specialmente in ambito lavorativo che la bambola teme di essere discriminata. “midge, I know 10 percent of Barbies are lesbians and I am one of them,’ [Barbie DeGeneres] sobbed. ‘But if I let everyone know that, Mattel will throw me back in the closet. They’ll accuse me of causing market losses and of being inappropriate for family viewing’.”⁴⁷²

Le preoccupazioni di Barbie DeGeneres si rivelano fortunatamente immotivate. Il direttivo Mattel, da sempre attento ai risvolti commerciali di ogni azione delle loro Barbie, simpatizza con le tendenze omosessuali della protagonista, nella consapevolezza che i recenti studi hanno indicato che una considerevole fetta del mercato è adatta alla distribuzione di un giocattolo gay. L'inattesa conclusione dell'episodio, che assoggetta l'accettazione dell'omosessualità alle leggi del mercato – come anche accade talvolta nel mondo reale –, è posta nel testo con tanta ironia da non sminuire minimamente il vero messaggio su cui Strohmeyer vuole porre l'accento, suggerendo che l'omosessualità sia di fatto una condizione considerevolmente meno grave della sessualizzazione di cui il giocattolo si fa promotore. Quando Barbie DeGeneres teme di essere bollata come “bambola inappropriata”, l'amica midge ricorda immediatamente l'abbigliamento eccessivamente sensuale di cui tutte le Barbie sono dotate.

Inoltre, nella “Discussion Question” inserita alla fine dell'episodio, l'autrice suggerisce un dibattito intergenerazionale sull'omosessualità, domandando “Which is more morally offensive – a ‘well-developed’ doll that over stimulates a young girl’s prepubescent sexual curiosity while closing her mind to alternative female images or a doll who prefers other dolls?”⁴⁷³ In questo modo, Strohmeyer sottolinea i limiti da cui la bambola Barbie è

⁴⁷² Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound*, cit., p. 46.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 47.

caratterizzata in realtà: non una possibile identità omosessuale, ma la sua promozione e caratterizzazione come proiezione dei desideri maschili.



Figura 31:
Fotografia di Geoff Hansen dall'episodio "midge d. lang and Barbie DeGeneres:
A Love Story" nella raccolta *Barbie Unbound*, p. 45

L'accettazione dell'identità omosessuale di Barbie DeGeneres diventa, simbolicamente, la celebrazione dell'"Unbound-ness" del giocattolo, ovvero della libertà della bambola da tutti gli stereotipi di genere che ne hanno condizionato l'immaginario sin dalla sua prima apparizione sul mercato nel 1959. Barbie colta negli aspetti femminili meno convenzionali diventa finalmente an "ultimate feminist teaching tool."⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 2.

Nella monografia critica *Disturbing the Universe* (2000), Roberta Seelinger Trites approfondisce il modo in cui lo stupro è trattato nella letteratura per bambini e adolescenti. Secondo Trites, gli adulti considerano la sessualità come una fonte di potere. Proprio per questo motivo nei romanzi per adolescenti scritti da adulti, la sessualità dei teenagers è descritta in modo da poter reprimere quella dei lettori loro coetanei. Nella maggior parte dei romanzi adolescenziali in cui sono inclusi episodi di stupri, le vittime esprimevano un crescente desiderio sessuale prima che la violenza avesse luogo; lo stupro diventa quindi lo strumento per limitare e punire il desiderio sessuale che si contrappone alla presunta innocenza di bambini e adolescenti. Questa tendenza è tanto radicata che, persino quando le intenzioni degli autori sono quelle di offrire una rappresentazione della libertà sessuale femminile, il modo in cui la tematica è affrontata è comunque implicitamente repressivo.⁴⁷⁵

Le teorie di Trites si coordinano alle riflessioni di Aiyana Altrous sulla caratterizzazione degli stupri nella letteratura per il giovane pubblico. Nell'articolo "Rape Scripts and Rape Spaces" (2016), Altrous analizza il modo in cui lo stupro e le sue conseguenze fisico-psichiche sono descritti in quattro romanzi per un pubblico adolescenziale,⁴⁷⁶ sostenendo che "All of the texts exhibit a tension around social controls of the female body, particularly by punishing female sexual desire and through gendered social rules relating to clothing and food."⁴⁷⁷

Anche in *Barbie Unbound* viene affrontato il tema della violenza sessuale. L'episodio "Anita Hill Barbie" trae ispirazione, parodizzandolo, da uno scandalo sessuale avvenuto negli Novanta del Novecento. Anita Hill, brillante avvocato e accademica afroamericana, accusò di molestie sessuali il giudice della Corte Suprema degli U.S.A., Clarence Thomas, che era stato il suo superiore presso il *Department of Education* e presso la Commissione per le Pari Opportunità. Secondo l'accusa di Hill, durante i due anni in cui aveva lavorato come assistente di Thomas, in seguito a un rifiuto di frequentarlo, l'uomo aveva iniziato a utilizzare situazioni lavorative per imbarazzarla con argomenti di carattere sessuale.⁴⁷⁸ Nonostante alcuni testimoni e prove supportassero la versione di Hill, Thomas ottenne il supporto di diversi sostenitori che misero in dubbio i motivi e le accuse della donna.

⁴⁷⁵ Roberta Seelinger Trites, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, IA, University of Iowa Press, 2000, p. 116.

⁴⁷⁶ Si tratta di *You against Me* (2010) di Jenny Downham, *The Mockingbirds* (2012) di Daisy Whitney, *What Happens Next* (2012) di Colleen Clayton e *All the Truth That's in Me* (2013) di Julie Berry.

⁴⁷⁷ Aiyana Altrous, "Rape Scripts and Rape Spaces: Constructions of Female Bodies in Adolescent Fiction," *International Research in Children's Literature* 9.1, July 2016, pp. 50-64; p. 53.

⁴⁷⁸ Eric Fassin, James Swenson, "Sexual Events: From Clarence Thomas to Monica Lewinsky," *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13. 2, summer 2002, pp. 127-158; pp. 132-139.

In *Barbie Unbound*, Strohmeier rappresenta una “Anita Hill Barbie” e ne prende le parti, sottolineando come le insinuazioni mosse contro le sue accuse fossero profondamente sessiste. Nel testo di Strohmeier, Anita Hill Barbie è sarcasticamente accusata di essere “troppo Barbie” perché possa rappresentare una fonte attendibile. Nelle “Discussing Questions” al termine dell’episodio, l’autrice propone anche una riflessione a partire da questa controversa vicenda per stimolare un dibattito intergenerazionale e incentivare un cambiamento nella percezione del ruolo femminile nella società contemporanea. Strohmeier, infatti, chiede ai suoi lettori:

What’s the point of working hard, getting a scholarship to college, a degree from a prestigious law school and a job as a law professor if, in the end, society will think of you only in terms of being a sexual object? Now do you see why Barbie skipped all that tough stuff and went straight to the sexual object part?⁴⁷⁹

Eppure, nonostante il palese supporto dichiarato nei confronti della “vittima” Hill, Strohmeier inserisce nella narrazione dell’episodio costanti riferimenti all’abbigliamento di Barbie, quasi come se i vestiti eccessivamente sexy della bambola fossero una giustificazione per le molestie subite. Nella descrizione dell’episodio, Barbie è descritta come perfettamente coscia e soddisfatta della sessualizzazione a cui è soggetta tramite gli abiti sexy che indossa. Ciò che disturba Barbie non è essere considerata un oggetto sessuale, ma piuttosto che questo pensiero sia tradotto in parole. “Even Barbie knows that while boys are supposed to notice pretty dresses, they’re not allowed to talk about them (Ken never does). That’s called sexual harassment and it’s a violation of Barbie’s civil rights.”⁴⁸⁰

Non solo: il “body-shaming” and “clothing-shaming” a cui è soggetta la bambola riguardo alla sua sessualizzazione e ai suoi abiti eccessivamente sexy sono un argomento ricorrente, che è diffusamente trattato nell’intera raccolta. L’episodio “Let’s Go Navy! Barbie Gets Her Tail Hooked” rappresenta un altro scandalo sessuale. Nel 1991, durante il trentacinquesimo simposio dell’associazione Tailhook a Las Vegas, più di un centinaio di membri della Marina Militare Americana e dell’Aviazione furono accusati di molestie sessuali nei confronti delle loro colleghe. Questa volta Strohmeier crea una versione giocattolo del tenente Paula Coughlin, la donna che aveva denunciato e reso pubbliche le molestie durante l’evento, dando il via all’inchiesta. A dispetto del suo atto coraggioso, Paula Coughlin aveva

⁴⁷⁹ Sarah Strohmeier, *Barbie Unbound*, cit., p. 113.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 112.

rassegnato le dimissioni nel 1994, sostenendo di aver subito pressioni e ulteriori molestie in seguito alle accuse.

In *Barbie Unbound*, il tenente Barbie Coughlin partecipa all'infesta convention e diventa l'ingenua vittima della condotta sconveniente dei suoi compagni di lavoro. I capi a cui denuncia i soprusi, però, non prendono seriamente le sue accuse. “‘Was that a mini-skirt you were wearing?’ the Pentagon investigators asked, their lower jaws dropping in shock. ‘Now how could these men have pulled down your underwear when Barbies don’t wear underwear? [...] Everyone knows that.’”⁴⁸¹ Le accuse di Barbie non sono considerate perché i suoi abiti sexy sono percepiti come una legittimazione allo stupro e, al tempo stesso, rendono la violenza inverosimile. Alla fine del racconto, Barbie è l'unica ad essere punita e viene licenziata. L'episodio di Strohmeyer rappresenta dunque un giocattolo per bambini che viene punito e condannato per la sua intrinseca sessualizzazione.

Nell'episodio “Teenage Pregnant Barbie”, Strohmeyer sostiene che l'adolescente Barbie protagonista si vesta inconsciamente per il sesso e, per questo motivo, diventa la facile preda sessuale del “Hormonally-Overcharged Ken”. La giovane Barbie protagonista non ha mai avuto un'appropriata educazione sessuale: di conseguenza, la bambola non capisce le intenzioni di Ken, passa la notte con lui, non prendendo precauzioni, e resta incinta.

L'intenzione sottesa dall'episodio è quella di suggerire a genitori e figli l'importanza dell'educazione sessuale come forma di prevenzione; si tratta di un concetto riproposto anche nell'episodio “Safe Sex Barbie” in cui Strohmeyer sottolinea come il preservativo sia un insostituibile strumento di protezione contro la trasmissione delle malattie veneree. Eppure, nonostante il lodevole intento che l'episodio “Teenage Pregnant Barbie” sottende, quando si diffonde la notizia della gravidanza di Barbie, le altre bambole anziché compatirla per le conseguenze della sua ingenuità e inesperienza sessuale, sentenziano che la colpa è da attribuire al suo abbigliamento. “‘Meanwhile, the American Girls dolls started pointing their pudgy fingers at her. ‘That’s what you get for parading around in those clothes,’ sniffed Felicity Merriman. ‘Twentieth century slut.’”⁴⁸² Ancora una volta la sessualizzazione del giocattolo è condannata a causa e attraverso il suo abbigliamento provocante.

L'associazione tra abiti sexy e sgargianti e una sessualità eccessiva non è limitata al personaggio di Barbie: anche l'abbigliamento di Ken è messo in discussione in “Safe Sex Barbie”.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 10.

And how come he was so concerned with his tan and what about those clothes? Matching faux leather loafers and briefcase, please! But when [Barbie] confronted him about his experimentations in the seventies, Ken was mum. He just lay there with that stupid grin on his face.⁴⁸³

L'allusione all'omosessualità di Ken in *Barbie Unbound* ricorda ai lettori lo scandalo provocato dal lancio sul mercato della bambola "Earring Magic Ken" della Mattel nel 1993. La nuova versione del giocattolo prevedeva degli aggiornamenti in linea con le tendenze del periodo: delle mèche bionde tra i capelli tradizionalmente castani di Ken, un curioso abbigliamento costituito da una maglietta viola a rete e gilet in finta pelle color lavanda, un orecchino al lobo sinistro e un discutibile ciondolo al collo; si trattava di un gioiello la cui forma ricordava quella di un giocattolo sessuale.⁴⁸⁴ Per il suo stile particolare, "Earring Magic Ken" fu acquistato in numeri da record tra la comunità omosessuale maschile, diventando il Ken più venduto mai prodotto. L'abbigliamento indossato dal Ken nell'episodio di *Barbie Unbound* richiama quello indossato dalla bambola reale "Earring Magic Ken", entrambi con un guardaroba stereotipato, quello con cui venivano identificati i membri della comunità gay degli anni Novanta del Novecento.

Le affermazioni di Strohmeier sostengono così l'associazione tra abbigliamento provocante ed esperienza sessuale. Sebbene il frequente uso di questa dicotomia possa essere interpretato come una parodia della tristemente diffusa accusa "andarsela a cercare", sembra difficile che i lettori più giovani a cui la raccolta si rivolge siano in grado di decodificare l'ironia con cui l'autrice tratta l'argomento. Di conseguenza, questa allusiva connessione, intesa secondo il suo significato più immediato e letterale, offre una pratica testimonianza della sessualizzazione infantile e della sua repressione. Anche nel caso di Ken, la sessualità dei giovani – e dei loro giocattoli – non è priva di conseguenze terribili: laddove Barbie viene sedotta e abbandonata, o diventa vittima di molestie, Ken rischia la salute. Strohmeier nell'episodio insinua, infatti, che un bambolotto vestito in modo tanto appariscente debba per forza avere avuto comportamenti sessuali anticonvenzionali e trasgressivi (forse omosessuali?); si tratta di comportamenti che non aderiscono né all'immaginario di giovane-giocattolo innocente, né alle norme sessuali stabilite dalle convenzioni adulte. Ken è punito

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁸⁴ Dan Savage, "Ken Comes Out. Barbie's boyfriend sports a cock ring," *The Chicago Reader*, July 22, 1993, <https://www.chicagoreader.com/chicago/ken-comes-out/Content?oid=882402> (ultimo accesso: settembre 2018).

per la sua esperienza e, quindi, rischia di essere contagiato da diversi virus a trasmissione sessuale, incluso l'AIDS.



Figura 32:
Fotografia di Geoff Hansen dall'episodio "Safe Sex Barbie" nella raccolta *Barbie Unbound*, p. 21

In conclusione, si può osservare come la cultura e la letteratura contemporanee diffondano una schizofrenica caratterizzazione dei bambini, in cui innocenza e inesperienza si contrappongono inconsciamente a una forte sessualizzazione. Per mantenere in equilibrio queste due forze opposte, *Barbie Unbound* di Sarah Strohmeyer, rivolgendosi anche ai giovani lettori, tratta la sessualità con modalità che possono essere poste a contrasto.

L'iper-sessualizzata Barbie in *Barbie Unbound* paventa di istruire il giovane pubblico sugli argomenti sessuali. E tuttavia nel manuale si discutono con grande ironia e sagacia argomenti di interesse anche attuale, come l'accettazione dell'omosessualità e la prevenzione. L'istruzione promulgata da Strohmeyer è, però, connotata in senso positivo solo in quegli

episodi in cui il sesso rimane inespresso e teorico. È infatti interessante notare che l'accezione positiva della sessualità di Barbie DeGeneres – la bambola lesbica – non entra in contrasto con l'atteggiamento repressivo cui bambini-adolescenti e sesso sono solitamente associati nei testi per un pubblico di giovani. Per quanto si riveli omosessuale, infatti, Barbie DeGeneres non esprime mai in modo pratico la propria sessualità, ma si limita a condividere l'appartamento con Midge D. Lang e tutt'al più a passeggiare nuda nel portico, ma solo durante i fine settimana!

Attraverso le sue descrizioni parodiche, Strohmeier evidenzia anche i valori morali intrinseci alla società contemporanea e la loro doppia interpretazione a seconda del genere sessuale a cui sono accostati. La bambola Barbie, chiamata a interpretare il ruolo di un'adolescente, è punita per il suo abbigliamento provocante e fallisce nell'ottenere la simpatia e il supporto degli altri personaggi nel racconto, inclusi i personaggi femminili, che perpetuano i faziosi giudizi morali, accusandosi a vicenda. Quando Ken indossa abiti sensuali, la sua mascolinità è messa in discussione, suggerendo che possa aver avuto esperienze omosessuali; di conseguenza, il giocattolo con caratterizzazione maschile è punito esattamente come quello di genere femminile.

Rappresentando in modo satirico una famosa icona della cultura materiale di bambini e adolescenti, com'è la bambola Barbie, Strohmeier indirizza l'attenzione dei suoi lettori verso la prospettiva conservatrice e talvolta punitiva con cui viene descritto il difficile rapporto tra giovani e sessualità. L'autrice sembra supportare un punto di vista di eteronorma maschile e adulta nel discutere di argomenti sessuali, ma questo orientamento è bilanciato e contrastato dal tono satirico e dai commenti sagaci.

Tuttavia, come suggerisce Walsh, i lettori più giovani potrebbero non avere le competenze e gli strumenti per decodificare le ironiche allusioni di Strohmeier, dato che la raccolta apre a diversi livelli di complessità interpretativa attraverso il suo pubblico crossover. Laddove i lettori adulti sono soddisfatti dalle descrizioni parodiche della cultura e degli indici di moralità contemporanei, i bambini e gli adolescenti che leggono la raccolta ne colgono soprattutto il significato letterale. In questo modo, l'ambigua descrizione della relazione di Barbie con il sesso – tollerata quando teorica, punita quando messa in pratica – incarna la schizofrenia dimostrata dagli autori adulti quando si trovano a discutere in letteratura di giovani e sessualità.

Al fianco di un atteggiamento apparentemente istruttivo, Strohmeier strizza l'occhio ai lettori adulti, mantenendo un atteggiamento conservatore e repressivo che permette il

perdurare dell'ideale rappresentazione dell'"innocenza" infantile. Seguendo la diffusa associazione tra sessualità giovanile e punizione esemplare analizzata da Gubar e Trites, le bambole di Strohmeier sono sempre punite per la loro promiscuità. Il tenente Barbie Coughlin e Barbie Anita Hill diventano vittime di violenze sessuali, l'adolescente incinta diventa una madre single. Persino Ken, un giocattolo di genere maschile, rischia di contrarre l'AIDS per la sua eccessiva esperienza sessuale. In questo modo, *Barbie Unbound* diventa una testimonianza tangibile della sessualizzazione infantile e dell'opposizione ad essa mossa dagli adulti.

Conclusione

Toy stories: i giocattoli come simulacri di umanità

L'analisi letteraria proposta da questo lavoro mette a fuoco la caratterizzazione e il ruolo dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia in lingua inglese, ponendo in risalto le differenze e le analogie nei contesti culturali ove i giocattoli hanno un ruolo primario.

Nonostante vengano considerati come oggetti materiali, i giocattoli sono depositari di valori e connotazioni profonde attribuite loro dalla società umana. Attraverso le prospettive critiche offerte da *material culture studies*, *thing theory* e memoria culturale, il presente lavoro ha posto in rilievo l'utilità dei giocattoli nelle dinamiche di maturazione individuale. Essi possono, per esempio, innescare nel tempo ricordi ed esperienze personali o condivise, influenzando i sentimenti e le riflessioni attraverso diversi contesti e presupposti socioculturali, con conseguenze imprevedibili.

Marcel Mauss (1872-1950), attraverso lo studio del "dono", identifica il rituale dello scambio come uno degli elementi fondamentali all'interno delle dinamiche antropologiche; il giocattolo, offerto in dono dagli adulti ai bambini, si inserisce in questo contesto, dal momento che favorisce la comunicazione intergenerazionale, promuovendo, attraverso lo scambio, anche la diffusione di informazioni socioculturali per quanto concerne la definizione dell'età, del genere sessuale, della classe sociale. Il giocattolo è, inoltre, un elemento essenziale nell'analisi del rapporto tra infanzia e cultura materiale sin dalle origini della letteratura per l'infanzia: il primo testo britannico rivolto esplicitamente al pubblico infantile, *A Little Pretty Pocket-Book* (1744) di John Newbery (1713-1767), era venduto con alcuni giochi, specificatamente affini all'età e al genere dei lettori. Osservati in questa prospettiva, i giocattoli non sono semplici oggetti, ma rientrano, invece, nella definizione di "cosa" offerta dal filosofo Martin Heidegger (1889-1976) e, in seguito, da Bill Brown, teorizzatore della *thing theory*.

Nell'ambito letterario, questa riflessione è approfondita nel sottogenere delle *it narratives*: opere in cui l'attenzione è incentrata sulla presenza di un narratore non umano.

L'iniziale diffusione del sottogenere tra il pubblico adulto presentava una forte connotazione satirica; quando le *it narratives* vengono applicate alla letteratura per l'infanzia, invece, lo scopo principale è quello didattico, per insegnare ai giovani lettori come comportarsi nella società. *Memoirs of a London Doll* (1846) di Richard Henry Horne offre un'eccellente testimonianza in tal senso, laddove la bambola protagonista è utilizzata come asse della narrazione.

Le riflessioni introduttive hanno trovato applicazione pratica in una scelta di testi letterari, che sono stati analizzati da varie prospettive nell'ambito di questo lavoro. In modo specifico, si è posto l'accento su tre aspetti fondamentali del giocattolo: la caratterizzazione estetica, l'animazione e il significato metaforico che esso suggerisce.

La descrizione fisica dei giocattoli è una componente narrativa essenziale, dato che i giocattoli in letteratura sono principalmente identificati per la loro presenza fisica e materiale, approfondita in modo maggiore rispetto alla caratterizzazione dei personaggi umani. La fisicità non deve, però, prendere il sopravvento nell'analisi: la caratterizzazione dei giocattoli è stata completata da un'interpretazione psicologica e attitudinale, dato che le capacità intellettive e comportamentali di questi personaggi risultano spesso essere antropomorfizzate.

Lo studio offriva un approfondimento su bambole, giocattoli animali e case in miniatura. Le bambole, indirizzate principalmente al pubblico femminile, segnalano un approccio materno al gioco, imitando la relazione che le bambine hanno con le loro madri. La descrizione fisica delle bambole in letteratura evidenzia questa duplice aspettativa; si rivela, inoltre, un utile stratagemma per guidare i lettori nell'interpretazione del testo e suggerire considerazioni più articolate. Un caso interessante è offerto da *The Dolls' House* (1947) di Rumer Godden, laddove la caratterizzazione materiale delle bambole ne influenza l'indole e il comportamento.

I giocattoli con tratti fisici animaleschi sono stati esaminati attraverso le prospettive critiche offerte dagli *animal studies* e dal *posthumanism*. La cultura occidentale, da sempre sviluppata secondo una sistema di opposizioni binarie, permette di proporre un'analogia tra la posizione subalterna di bambini, animali e giocattoli. Il giocattolo con tratti fisici non antropomorfizzati propone un duplice tipo di scarto rispetto alla definizione standard di umanità: da un lato, evidenzia una distinzione tra essere umano e animale; dall'altro, propone una sensibilità umana all'interno di un corpo realizzato artificialmente. È il caso della raccolta *Winnie-the-Pooh* (1926) di A. A. Milne, in cui la descrizione dell'omonimo orsetto è quella di un giocattolo intrinsecamente animale.

La casa delle bambole, che riproduce nei minimi particolari un'abitazione umana in miniatura, è, invece, spesso utilizzata in letteratura come manifestazione tangibile dello *status* sociale ed economico di coloro a cui appartiene. Nella produzione letteraria per l'infanzia, le abitazioni giocattolo incarnano anche le dinamiche delle vere "case" e offrono un'interpretazione in merito a domesticità, ruolo familiare e identità d'appartenenza. Quest'aspetto è evidenziato in *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban, in cui il degrado estetico della casa in miniatura è bilanciato dal significato affettivo più profondo incarnato dal giocattolo e testimonia un'accettazione dei limiti dell'età adulta.

In *When Toys Come Alive* (1994), Lois Rostow Kuznets suggerisce che l'analisi dello *status* vitale dei giocattoli rappresenti un aspetto fondamentale per la loro definizione letteraria. La presenza o l'assenza di un'anima nel giocattolo, infatti, si presta a diverse interpretazioni e prerogative: prendere vita rappresenta il concretizzarsi delle speranze umane, trasformando oggetti inanimati in solidali compagni di avventura. Il tema si interseca, però, con le caratteristiche del "perturbante" di Freud (1856-1939), portando alla luce ansie escatologiche e costringendo gli uomini a confrontarsi con la definizione del vero significato di realtà e vita.

Questo lavoro ha esaminato, quindi, i giocattoli dal punto di vista dell'animazione o dell'assenza di questa. Quando i giocattoli prendono vita, i lettori sono invitati a immedesimarsi con personaggi *posthuman*: una situazione che permette loro di esaminare la condizione umana da una prospettiva esterna. Nell'ambito della letteratura per l'infanzia, l'anima dei giocattoli è osservata principalmente nel momento in cui permette un maggiore coinvolgimento affettivo con i bambini cui essi appartengono. In *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922) di Margery Williams, per esempio, i giocattoli possono prendere vita grazie all'amore del bambino che li possiede.

In risposta alle riflessioni sull'anima dei giocattoli quando questi non prendono vita, il tema è affrontato come un grave limite e messo a confronto di situazioni di grande interazione e vivacità. Quest'aspetto è evidente in *The Tale of Two Bad Mice* (1904) di Beatrix Potter, in cui l'apatia e la sterilità delle bambole e sulla loro casa in miniatura sono poste in contrasto alla vitalità dei due "cattivi" topolini. Per completare l'analisi si è proposto anche un approfondimento sui casi di animazione *sui generis* proposti nel fumetto *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson e nel romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman. In entrambi i testi, infatti, i giocattoli presenti sono descritti a fasi alterne come animati e inanimati, per

riflettere sulla duplice rappresentazione letteraria dei giocattoli, ma anche per giocare con gli stereotipi narrativi.

In conclusione, lo studio ha voluto approfondire i ruoli metaforici incarnati dai giocattoli nella letteratura per l'infanzia. A seconda dei casi e delle intenzioni autoriali, i giocattoli possono diventare simulacri di umanità, simboli dei diversi gradi di autonomia umana e della crescente maturazione dei bambini cui appartengono. Il rapporto con la società degli esseri umani rimane, dunque, l'asse portante per tutte le declinazioni metaforiche offerte dalla caratterizzazione dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia.

Diversi critici della *children's literature* hanno riscontrato un parallelismo tra i personaggi nelle opere indirizzate al giovane pubblico e i bambini nella realtà; si tratta di un parallelismo che è ulteriormente enfatizzato laddove i testi suggeriscono un'identificazione con personaggi non umani, come animali e giocattoli, che condividono con i bambini una posizione socialmente subalterna e una connotazione culturale di vulnerabilità e innocenza. Il romanzo *The Mouse and His Child* (1967) di Russell Hoban segnala la crescente libertà di azione e autonomia dei bambini, rappresentati nel testo dai due giocattoli protagonisti, attraverso la ricorrente ambizione dei personaggi che vogliono ottenere l'autocaricamento; la perdita di questo suggerisce l'accettazione dei limiti umani e dell'imperfezione dell'età adulta.

In diverse opere letterarie, i giocattoli sono utilizzati come prova evidente dell'immaturità dei personaggi. Rifacendosi alle teorie psicopedagogiche, infatti, i bambini sono portati a fare costante riferimento a un *comfort toy* nei momenti di insicurezza. In questi casi, i giocattoli sono impiegati come mezzi di incoraggiamento e supporto, adeguandosi completamente ai bisogni del bambino e favorendone la maturazione e l'accettazione delle convenzioni socioculturali proprie dell'imminente età adulta. Nella striscia di fumetti *Calvin & Hobbes* (1985-1995) di Bill Watterson, per esempio, la discussione con il giocattolo permette al bambino protagonista di confrontarsi con tematiche di profondità filosofica, come il senso della vita, l'inevitabilità della morte, l'imprevedibilità del futuro.

Di conseguenza, la rinuncia al gioco può essere interpretata come un'indicazione di crescita: il bambino diventa autosufficiente e afferma la propria identità senza bisogno di fare leva sul giocattolo infantile. In letteratura, quest'aspetto è evidente sia nella progressiva scomparsa della bambola Emily nel romanzo *A Little Princess* (1905) di Frances Hodgson Burnett, sia nell'uso alternativo dei giocattoli nel romanzo *Coraline* (2002) di Neil Gaiman.

I giocattoli possono, inoltre, essere utilizzati per osservare in modo critico la società e le dinamiche culturali in cui sono inseriti; il più delle volte in questi casi l'attenzione è rivolta

a enfatizzarne aspetti negativi e ambiguità. Nella quarta parte di *A Holiday Romance* (1868) di Charles Dickens la gerarchia di valori applicata ai giocattoli testimonia come gli interessi materiali nell'età vittoriana invadano anche l'apparentemente semplice mondo del gioco. La critica nei confronti delle convenzioni culturali si estende sino ai giorni odierni, quando il giocattolo può essere utilizzato come strumento anticonvenzionale per porre in risalto la stereotipica visione del mondo che i giocattoli stessi supportano e diffondono, tramite le modalità e gli scopi attraverso cui sono prodotti e pubblicizzati. La bambola Barbie, per esempio, è accusata di promuovere la sessualizzazione infantile; tenendo in considerazione queste accuse, la raccolta *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession. With Photos by Geoff Hansen* (1997) di Sarah Strohmeier mette in luce i limiti e le ipocrisie delle convenzioni socioculturali attraverso la rappresentazione parodica del celebre giocattolo.

La conclusione di questo lavoro ricorda il capitolo finale della favola filosofica *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759) di Samuel Johnson (1709-1784), non a caso intitolato "The Conclusion In Which Nothing Is Concluded." Questo lavoro è, infatti, da considerare un primo approccio a una tematica tanto vasta e poco approfondita come quella dell'analisi dei giocattoli nella letteratura per l'infanzia in lingua inglese. La frequenza e la complessità con cui questo argomento è discusso nell'ambito narrativo indirizzato al pubblico infantile non permettono, infatti, a una tesi dottorale di tracciarne in modo completo né adeguato la variegata caratterizzazione. Se il lavoro di vita non sarebbe sufficiente a coprire completamente il tema, il triennio del dottorato è appena capace di suggerire qualche riflessione embrionale. L'argomento rimane, dunque, aperto per studi e riflessioni future.

Schede di approfondimento

1. Richard Horne: *Memoirs of a London Doll* (1846)

Biografia dell'autore	<p>Richard Hengist Horne, nato Richard Henry Horne (1802 – 1884) è stato un famoso poeta e critico letterario britannico.</p> <p>Nato a Londra, Horne vive nella casa della nonna materna a Guernsey e frequenta la scuola militare, con l'intenzione di seguire le orme del padre, luogotenente dell'esercito. La carriera militare, però, si rivela un percorso inadatto alla sua indole: viene, quindi, congedato. Non volendo rinunciare all'esercito, nel 1825 Horne viene assunto come guardiamarina su una nave diretta in Messico per sedare una rivoluzione indipendentista in atto; preso prigioniero dai ribelli, decide di unirsi alla loro causa. In seguito, combatte al fianco dei messicani nella guerra contro la Spagna. Dopo aver viaggiato negli USA e nel Canada, fa ritorno in Inghilterra nel 1827 e si dedica alla letteratura, sia come giornalista, sia come drammaturgo.</p> <p>Come giornalista, Horne cura la pubblicazione della rivista <i>Monthly Repository</i> nel 1836-1837 e collabora con Charles Dickens a <i>Household Words</i> nel 1849.</p> <p>Verso la fine del 1840, Horne è incaricato come sottocommissario dalla "Royal Commission of Inquiry into Children's Employment" con il compito di indagare le condizioni di lavoro dei bambini nelle miniere e nelle industrie manifatturiere. Nello stesso periodo, pubblica la sua celebre poesia "Orion".</p> <p>Nel 1852 decide di emigrare in Australia, dove trova lavoro come capo di un sistema di controllo del trasporto dell'oro; si tratta di un'attività a cui successivamente accosterà quella di viticoltore, avviando con due amici la compagnia "Goulburn Vineyard Proprietary".</p> <p>Rimasto disoccupato, nel 1869 fa ritorno in Inghilterra, dove torna a dedicarsi attivamente alla letteratura, pubblicando anche la sua ricca corrispondenza con la poetessa Elizabeth Barrett Browning (1806-1861).</p> <p>Muore a Margate nel marzo del 1884.</p>
Trama	<p>La storia ripercorre l'esperienza autobiografica di una bambola nel corso di un anno.</p> <p>L'opera si apre con la creazione della bambola presso l'abitazione, utilizzata anche come laboratorio artistico, della celebre famiglia Sprat, che, seppur povera, gode di un'ottima nomea nell'ambito della produzione di giocattoli artigianali. La bambola è qui forgiata con il legno, levigata e arricchita di dettagli fisiognomici: alla piccola figlia della famiglia Sprat spetta il compito di disegnare occhi e labbra ed è, quindi, la prima bambina con cui la protagonista s'incontra. Tra le due, però, non si stabilisce alcun legame; la bambola, infatti, per quanto razionalmente pronta, può solo subire le azioni del mondo esterno e le è negato ogni tentativo di movimento e di parola. Ha, quindi, pieno controllo della sua mente, ma non del suo corpo.</p> <p>L'istruzione di Maria Poppet avviene nel negozio di giocattoli cui è venduta: relegata nel magazzino, ascolta con estremo interesse le letture e i racconti della piccola Emmy, figlia del proprietario. Anche questo legame, però, si rivela breve e poco interessante emotivamente: presto acquistata e allontanata dal negozio, Maria finisce col dimenticare questa bambina, sebbene abbia fortemente contribuito alla sua conoscenza del mondo.</p> <p>La prima effettiva figura materna all'interno della vicenda è rappresentata da Ellen Plummy. Piccola aiutante in una pasticceria a Bishopgate Street, riceve in regalo la</p>

splendida bambola dal fratello Thomas, che è riuscito a barattarla presso il negozio in cambio di un'appetitosa torta. Tra Ellen e la bambola è subito amore: la bambina è, infatti, immediatamente entusiasta di avere finalmente un giocattolo che le faccia compagnia e cui indirizzare tutto il suo affetto. L'atteggiamento materno di Ellen si manifesta in tanti piccoli accorgimenti: ad esempio, è lei la prima a sentire la necessità di battezzare la bambola, cui affida il nome di Maria, suscitandone sorpresa, ma anche tanta felicità.

Con Ellen, Maria assiste anche ai festeggiamenti londinesi della Dodicesima notte. Il ricordo di quella magica esperienza resterà per sempre nei ricordi di Maria, che lo userà come metro di paragone con le sue esperienze future. Il mondo del negozio di pasticceria, purtroppo, è tanto dolce e gioioso che difficilmente Maria troverà un luogo che lo eguagli.

Poco dopo questo momento di felicità, la sorte sembra cambiare e la piccola Ellen, con la fedele bambola al seguito, è costretta a trasferirsi presso la casa della zia Sharpshins; essa si rivela un piccolo laboratorio di sartoria, in cui numerose bambine sono sfruttate come sartine. Si tratta di vero lavoro minorile: i ritmi dell'impiego sono lunghi e onerosi, è prevista una pausa solo per pranzo, chi piange o si lamenta è severamente punito. In un luogo tanto ostile, il legame tra bambina e bambola cresce: Ellen approfitta di ogni attimo di libertà per occuparsi di Maria, rivolgendosi a lei come ad un'amata figlia. Nel frattempo, al gruppo si unisce anche Nanny Bell, una collega sartina che, in sintonia con le ambizioni di bambola e proprietaria, collabora alla preparazione di un abito adatto a Maria. È questa un'ulteriore dimostrazione di affetto, tanto più accresciuta di significato per il fatto che le due povere bambine, stremate dalle giornate di lavoro, devono attendere parecchi giorni prima di poter trovare il tempo e le energie necessarie all'opera.

Durante una passeggiata per il parco, la bambola, ancora più attraente ora che è finalmente ben vestita, riceve le attenzioni della nipotina della contessa Flowerdale, celebre nobildonna londinese che usufruisce dei servizi sartoriali della zia Sharpshins. Alla richiesta di compiere uno scambio di bambola, in modo che la piccola e viziata Flora possa impossessarsi di Maria, la zia accetta immediatamente, nonostante la ritrosia di Ellen. È così che la bambola deve dire addio alla sua prima, amata padroncina, per trasferirsi presso la sontuosa dimora di Hannover Square.

Ellen, però, è una madre tenace e tanto amorevole da non riuscire a sostituire nel suo cuore Maria con un'altra bambola: è così che, dopo poco tempo, scrive una lettera a Maria Poppet, in cui, ricordando i bei momenti trascorsi insieme, dichiara di pensarla ancora. È un pensiero tanto gentile da commuovere Maria, che spesso ripensa con affetto alla prima proprietaria; i genitori di Flora, però, intercettando la lettera, ne sono contrariati e decidono di scrivere a loro volta, facendo le veci della bambola. Questa risposta, composta con tono formale, è una dichiarazione di fedeltà alla nuova proprietaria, nonché un chiaro invito a non insistere nel rivolgersi a quella che ormai è "the doll of another."⁴⁸⁵ Maria è assolutamente scontenta di questa scortesie che non condivide, ma non potendo ribellarsi in alcun modo, deve subire le decisioni della nuova famiglia e dire perciò per sempre addio alla sua amata prima mamma.

La piccola Flora, d'altro canto, si rivela una proprietaria assolutamente ben disposta e piena di buone intenzioni: subito presa dalla bambola, come ogni bambina che abbia a disposizione denaro per ogni capriccio, si attiva immediatamente per creare un ricco corredo alla nuova arrivata. È così che passa i primi giorni in giro per la città in cerca di vestitini su misura, un braccialetto con inciso il suo nome, un armadio di legno di cedro e, addirittura, un lettino di piume. Purtroppo, Flora è anche una madre adottiva

⁴⁸⁵ Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll*, cit., p. 86.

	<p>incauta e incostante: è così che spesso dimentica in giro la bambola subito dopo averla a lungo vezzeggiata, o la pone in situazioni pericolose. Durante una gita allo zoo, ad esempio, Maria subisce l'aggressione sia di un pappagallo rosso, che tenta di beccarla, sia di una scaltra scimmia che, attratta dalla lucentezza del suo abito, cerca di strapparla via. L'episodio di maggior pericolo, però, avviene durante uno spettacolo teatrale, quando, a causa di un colpo di sonno, Flora lascia cadere la bambola dal pulpito, rischiando di romperla in mille pezzi. Solo il caso salva la povera Maria che, provvidenzialmente, atterra sul cappello dello spettatore sottostante. Dopo così tanti salvataggi estremi, la sorte è destinata, però, a cambiare: un pomeriggio, giocando davanti al camino, la bambina ventila il focolare, causando un ritorno di fiamma che investe sia lei sia la bambola. La servitù accorre in fretta ad aiutare Flora; Maria non è, invece, altrettanto fortunata: ormai rovinata, la bambola è gettata via.</p> <p>Raccolta da un cane e trasportata fortuitamente in un laboratorio artistico, il pittore Johnson riesce a rimettere Maria a nuovo. Decide, inoltre, di affidarla a una nuova proprietaria: Mary Hope, una sua giovane cliente. Mary, appena preso possesso della bambola, vorrebbe provvedere a ricostruirne gli abiti e farle visitare i luoghi più affascinanti della città; durante il primo giro in carrozza, però, il giocattolo cade e perde così la sua nuova amica.</p> <p>Passando attraverso le mani di un marionettista e di un venditore ebreo, Maria trova finalmente una nuova mamma in Brigitta, giovane ambulante italiana che, con il fratello Marco, gira per le strade londinesi suonando l'organo. Si tratta di un incontro molto piacevole per la bambola, perché, nonostante le scarse possibilità economiche, la nuova proprietaria si prodiga per accudirla, sia cucendole una divisa in miniatura, che riproduce quella che indossa durante i suoi turni "lavorativi", sia introducendola al mondo urbano finora sconosciuto.</p> <p>Marco e Brigitta usano visitare abitualmente le case di alcuni bambini che apprezzano le loro sonate all'organetto; durante una di queste visite, i due sono invitati nella casa della piccola Lydia Thomson perché si riscaldino vicino al camino, si rificillino e ricevano in dono degli indumenti più caldi da indossare. Commossa da tanta generosità, Brigitta dona la sua bambola come ringraziamento.</p> <p>Lydia si rivela una madre buona e amorevole: subito si prodiga per migliorare l'aspetto della bambola, creandole un nuovo guardaroba, e la invita a partecipare al celebre concerto natalizio della città. In quest'occasione, Maria rivede tutti i personaggi che ha conosciuto durante la sua esperienza di "bambola itinerante". Perde, però, la sua nuova amica: in un eccesso di gioia durante lo spettacolo la piccola Thomson fa cadere la bambola, che è presto raccolta da un'attrice di passaggio. Quest'ultima offre Maria Poppet a un'amica cui doveva un favore, Miss Ashbourn.</p> <p>Il racconto si conclude con questa nuova proprietaria appena incontrata, ma già molto affettuosa. Il giocattolo manifesta la speranza che questo legame duri a lungo, dato che ha la sensazione di avere finalmente trovato una casa stabile e una madre degna che si occupi di lei.</p>
<p>Tipo di pubblicazione</p>	<p>Romanzo per bambini, pubblicato sotto lo pseudonimo femminile di Mrs. Fairstar</p>
<p>Giochi e giocattoli presenti</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Maria Poppet: bambola londinese.
<p>Adattamenti transmediali</p>	<p>/</p>

Paragrafi in cui l'opera è approfondita	1.5 <i>It Narratives</i> : giocattoli che narrano 2.1 Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole 3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi) 4.4 Giocattoli come strumento di critica sociale
--	--

2. Charles Dickens: *A Holiday Romance* (1868)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Charles John Huffam Dickens (1812 – 1870) è stato uno scrittore, giornalista e reporter di viaggio britannico.</p> <p>Secondo di otto figli, Dickens nasce a Portsmouth. La famiglia, però, sperimenta vari trasferimenti negli anni successivi: prima a Londra nel 1815, poi nel Kent nel 1817. Qui, Dickens riceve la prima istruzione alla scuola finché nel 1823, la famiglia Dickens, assai impoverita, è costretta a trasferirsi a Camden Town, allora uno dei quartieri più poveri di Londra. Quando il padre viene imprigionato per debiti, Charles interrompe gli studi per intraprendere un lavoro in una fabbrica di lucido da scarpe; si tratta di una situazione profondamente traumatica per il bambino, che si sente abbandonato dai genitori e umiliato. Quando il padre viene rilasciato, Dickens non viene immediatamente riaccolto dalla famiglia e questa incomprensione acuisce il trauma dell'autore. Infine, nel 1825, Dickens riprende il suo posto all'interno della famiglia e può finalmente proseguire i suoi studi.</p> <p>All'età di 15 anni, inizia a lavorare come praticante presso uno studio legale; nel frattempo studia stenografia e frequenta i teatri londinesi. Non avendo interesse per diventare avvocato, Dickens nel 1828 abbandona lo studio e inizia a lavorare come stenografo presso alcuni tribunali e uffici legislativi. In questo periodo medita di diventare cronista parlamentare.</p> <p>Lavora per diverse agenzie e quotidiani, finché non pubblica alcuni bozzetti umoristi sotto lo pseudonimo Boz, pubblicati nel 1836. A questo successo seguono diverse opere, per lo più romanzi pubblicati a puntate. Nel frattempo, sposa Catherine Hogarth, figlia del direttore del giornale con cui collabora.</p> <p>Il successo letterario lo spinge a cimentarsi in nuove attività, come la pubblicazione dei periodici <i>Master Humphrey's Clock</i> (1840, edito da Chapman and Hall) e <i>Household Words</i> (1850), o viaggi all'estero (in Scozia nel 1841, negli USA nel 1842, in Italia nel 1844-1845).</p> <p>Nel 1858 si separa dalla moglie; in questo periodo, decide di realizzare delle letture teatrali di alcuni dei propri scritti: si tratta di un vero e proprio successo, tanto che l'autore britannico darà il via a delle tournée in tutta la nazione, in Europa, fino ad approdare, infine, in America riscontrando sempre una considerevole approvazione.</p> <p>Nel 1859 fonda il periodico <i>All the Year Round</i>, che ottiene uno strepitoso successo.</p> <p>Il 9 giugno 1865 viene coinvolto nell'incidente ferroviario di Staplehurst, nel corso del quale sei carrozze del treno sul quale Dickens viaggia cadono da un ponte in riparazione; l'unica carrozza di prima classe a rimanere sul ponte è proprio quella in cui si trova lo scrittore. Dickens assiste i feriti e ritorna nella sua carrozza a salvare i manoscritti dell'opera incompiuta <i>Our Mutual Friend</i>. Nonostante esca illeso dalla vicenda, non sarà mai in grado di dimenticare il trauma di questo infausto episodio. Dickens cerca di evitare le inchieste sul disastro per non far scoprire il motivo del suo viaggio: l'autore era, infatti, di ritorno dalla Francia dove si era incontrato con l'attrice Ellen Ternan, sua amante già prima della separazione dalla moglie Catherine.</p> <p>Nel 1865 si reca nuovamente in America per un giro di letture delle sue opere. In questo periodo, la sua salute degenera sensibilmente; alla fine gli viene diagnosticato un attacco di paralisi. Interrotto il tour le sue condizioni sembrano migliorare, finché nel 1870 non lamenta frequenti fastidi ad un piede; l'8 giugno è colto da uno svenimento causato da un'emorragia cerebrale; il giorno successivo muore. Viene sepolto nell'abbazia di Westminster.</p>
-------------------------------------	--

Trama	<p><i>A Holiday Romance</i> è una raccolta di quattro racconti, fittiziamente scritti da quattro bambini: il “curatore” William Tinkling, il “Tenente-Colonnello” Robin Redforth e le loro “mogli” Miss Nettie Ashford e Miss Alice Rainbird.</p> <p>La prima parte della raccolta, “Introductory Romance. From the Pen of William Tinkling, Esquire (Aged eight.)”, introduce i protagonisti della storia, le relazioni tra loro e lo scopo principale che è prefisso dagli autori dell’opera. William sostiene di essere un narratore oggettivo e invita i suoi lettori a credergli ciecamente. Nel suo racconto, i bambini sono umiliati dagli adulti, quando questi interrompono un “serio” processo militare, considerandolo solo un gioco. Di conseguenza, i bambini stabiliscono di scrivere <i>A Holiday Romance</i> per insegnare gli adulti l’importanza del gioco e della fantasia.</p> <p>La seconda parte “Romance. From the Pen of Miss Alice Rainbird (Aged seven.)”, conosciuta anche come “The Magic Fishbone”, è una fiaba descritta dal punto di vista ingenuo di una bambina. La storia combina la struttura tipica del genere della narrazione fantastica con un’ambientazione di tipo urbano e del ceto medio. Nel racconto, il padre di Princess Alicia, un re borghese, si scontra con costanti problemi economici, finché la figlia non lo aiuta utilizzando uno strumento magico: una miracolosa lisca di pesce che può esaudire i desideri.</p> <p>La terza parte “Romance. From the Pen of Lieutenant-Colonel Robin Redforth (Aged nine.)”, anche nota come “Captain Boldhead and the Latin-grammar master”, è il resoconto delle avventure marinairesche del pirata Boldhead. Attraverso una strategia metanarrative, Robin si identifica con l’eroe del suo racconto e realizza la sua ambizione di esplorazione del mondo e di lotta contro il suo acerrimo nemico: il maestro di grammatica latina.</p> <p>Infine, nella quarta parte, “Romance. From the Pen of Miss Nettie Ashford (Aged half-past six.)”, la narratrice descrive un ipotetico mondo parallelo in cui i bambini sono al comando. In quest’ambientazione fantastica Mrs. Lemon e Mrs. Orange, le bambine protagoniste, nonostante la loro giovane età, si comportano come donne adulte e si lamentano di doversi occupare dei genitori: creature viziose e fastidiose che identificano con il termine “children”.</p>
Tipo di pubblicazione	Raccolta in quattro racconti, fittiziamente scritti da quattro bambini. <i>A Holiday Romance</i> è stata pubblicata per la prima volta in parti come fascicoli allegati alle riviste <i>Our Young Folk</i> e <i>All the Year Round</i> tra gennaio e maggio del 1868.
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Duchess: bambola parzialmente animata che svolge il ruolo di confidente della principessa Alicia (part II); ▪ Bambole inanimate (part IV).
Adattamenti transmediali	/
Paragrafi in cui l’opera è approfondita	3.1 Giocattoli con un’anima (o quasi) 3.2 Giocattoli che non prendono vita 4.4 Giocattoli come strumento di critica sociale

3. Beatrix Potter: *The Tale of Two Bad Mice* (1904)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Helen Beatrix Potter (1866 – 1943) è stata un'illustratrice, scrittrice e naturalista britannica.</p> <p>Nata a Londra, Beatrix Potter cresce in una tipica famiglia vittoriana benestante. L'infanzia di Potter è solitaria: relegata nella <i>nursery</i>, trascorre la maggior parte del suo tempo disegnando e dipingendo, incoraggiata dai genitori, grandi estimatori delle arti. Alla nascita del fratello Walter Bertran, Beatrix ha finalmente uno stimolo per osservare meglio il mondo circostante: i due fratelli, infatti, condividono la passione per gli animali e per la natura in generale; osservano con attenzione, riproducono in disegno e studiano i dettagli anatomici di qualunque creatura rientri nel loro interesse.</p> <p>Quando il fratello inizia la carriera scolastica nel Sussex, Beatrix rimane sola con i genitori a Bolton Gardens, con la nuova governante Annie Carter, di soli tre anni più vecchia di lei. Con lei instaura un rapporto di profonda amicizia, che proseguirà tramite una ricca corrispondenza epistolare anche quando Annie concluderà il suo lavoro presso i Potter. Proprio queste lettere sono tra le fonti di ispirazione per le opere di Beatrix Potter, che più volte scrive all'amica disegni e racconti da offrire ai suoi figli.</p> <p>Tenta la carriera scientifica presentando un suo studio sulla micologia; nonostante l'accuratezza del saggio, le sue teorie vengono accolte con scetticismo poiché presentate da una donna. Dato l'insuccesso, Potter decide di assecondare i consigli dell'amica Annie e di dedicarsi alla letteratura per l'infanzia, mandando a diverse case editrici la lettera scritta per il piccolo Noel Moore, in cui raccontava la storia di quattro coniglietti, tra cui Peter Rabbit. Nonostante i rifiuti, Beatrix Potter decide di stampare a sue spese 250 copie dell'opera; il testo riscuote successo e viene, quindi, notato dalla Frederick Warne & Company, con cui Potter inizia a collaborare.</p> <p>Nel corso della collaborazione con la casa editrice, Potter conosce Norman Warne, uno dei figli del fondatore della società. Nonostante il disappunto dei genitori, Potter inizia a frequentarlo finché nel 1905 Norman muore a causa di una leucemia. In seguito a questo lutto, Potter decide di abbandonare la casa genitoriale e trasferirsi nel Lake District, in cui troverà ispirazione per nuove opere letterarie.</p> <p>Nel 1913, Potter sposa l'avvocato del paese, William Heelis, che curava i suoi interessi nella gestione della fattoria. Insieme i due si dedicano all'amministrazione di Hill Top, con particolare interesse verso i lavori manuali come l'agricoltura, l'allevamento delle pecore e la conservazione dell'ambiente.</p> <p>Muore al Castle Cottage il 22 dicembre 1943 a causa di una polmonite e di complicazioni cardiache. Lascia al National Trust quasi tutta la sua proprietà, ora inclusa nel National Park of Lake District, nonché la sua eredità letteraria e artistica.</p>
<p>Trama</p>	<p>Il racconto si apre con il classico incipit fiabesco “Once upon a time” e con la descrizione di una splendida casa in miniatura, che appartiene alla coppia di bambole Jane e Lucinda. In assenza delle padrone di casa, due topini chiamati Tom Thumb e Hunca Munca, uscendo dalla loro tana, scoprono la casa delle bambole e vi si avvicinano. Dalla finestra gli animali scorgono una tavola imbandita all'interno della casa e squittiscono di gioia; la loro gioia lascia presto spazio a una selvaggia rabbia, quando si rendono, però, conto che il cibo esposto è immaginabile perché non è altro che gesso colorato. Dopo aver distrutto la cucina, i due vandalizzano e saccheggiano la casa.</p> <p>Al loro ritorno, le bambole rimangono sbigottite per la devastazione subita; la bambina a cui appartengono propone di vestire un giocattolo da poliziotto; la sua tata suggerisce una soluzione più pratica e radicale tramite una trappola per topi. Il lieto fine non tarda ad arrivare: pentiti della violenza manifestata, i topini rimediano ai loro errori, dimostrando di non essere tanto cattivi quanto suggerito dal titolo del racconto.</p>

Tipo di pubblicazione	Racconto breve, accompagnato da disegni della stessa autrice. L'ispirazione dell'opera è realistica: nel settembre del 1904, Potter aveva visto in una trappola presso la casa della cugina due topini di campagna; la casa delle bambole è, invece, ispirata a un giocattolo identico costruito dall'editore e curatore del racconto Norman Warne per sua nipote Winifred. Durante la scrittura dell'opera, Potter e Warne si innamorarono e fidanzarono, con grande insofferenza da parte dei genitori di lei.
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Casa delle bambole, saccheggiata dai “cattivi” topini; ▪ Lucinda: bambola proprietaria della casa delle bambole; ▪ Jane: bambola con funzione di cuoca di Lucinda; ▪ Bambola travestita da poliziotto.
Adattamenti transmediali	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 1971: parte del film della Royal Ballet <i>Tales of Beatrix Potter</i>; ▪ 1992: parte della serie animata, prodotta e trasmessa dalla BBC, <i>The World of Peter Rabbit and Friends</i>.
Paragrafi in cui l'opera è approfondita	<p>2.3 Case di bambole: ambiti focalari domestici e <i>material culture</i></p> <p>3.2 Giocattoli che non prendono vita</p> <p>4.4 Giocattoli come strumento di critica sociale</p>

4. Frances Hodgson Burnett: *A Little Princess* (1905)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Frances Eliza Hodgson Burnett (1849 – 1924) è stata una commediografa e scrittrice britannica. Nata nei pressi di Manchester, appena quindicenne a seguito del decesso paterno emigra con la famiglia nel Tennessee. Negli Stati Uniti, dopo la morte della madre, l'autrice, appena diciottenne, deve iniziare a scrivere per mantenere il resto della famiglia, arrivando sin quasi a un esaurimento nervoso per i troppi impegni da sostenere. Grazie a questo sforzo immane, però, il suo talento viene notato dalla critica e i suoi testi sono richiesti per pubblicazioni regolari su più periodici, permettendo all'autrice di instaurare una notevole carriera letteraria.</p> <p>Nel 1873 sposa il Dottor Swan M. Burnett e con lui si trasferisce a Washington D.C., dove scrive e pubblica diversi romanzi. Il consolidamento del successo letterario arriva nel 1886 con l'uscita di <i>Little Lord Fauntleroy</i>, che vende più di mezzo milione di copie e permette all'autrice di specializzarsi nell'ambito della letteratura per l'infanzia. In seguito, Burnett trionfa in un processo per i diritti d'autore dell'opera, stabilendo un precedente che sarà citato nella legge britannica sul copyright nel 1911.</p> <p>Alla morte del figlio maggiore Lionel per tubercolosi nel 1890, Burnett affronta il riaffiorarsi di una sindrome depressiva che già si era manifestata nelle fasi precedenti della sua vita. Nel 1898 divorzia dal Dr. Burnett e, nel 1900, si risposa con Stephen Townsend, il suo business-manager. Questo secondo matrimonio sarà molto breve e si concluderà in meno di due anni. Questo periodo di difficoltà personali è bilanciato da una serie di successi professionali, come la pubblicazione di <i>A Little Princess</i> (1905) e <i>The Secret Garden</i> (1911).</p> <p>Muore a Plandome (New York) ed è sepolta nel cimitero di Roslyn, vicino al figlio Vivian.</p> <p>Probabilmente il merito per parte del suo successo è da attribuire al fortuito incontro tra sue origini britanniche e la sua formazione superiore avvenuta negli Stati Uniti; il contrasto tra queste diverse culture diventa un tema frequentemente riproposto nella sua produzione letteraria, a cominciare dai tre romanzi più celebri: <i>Little Lord Fauntleroy</i> (1886), <i>A Little Princess</i> (1905) e <i>The Secret Garden</i> (1911).</p>
<p>Trama</p>	<p>La vicenda ha avvio con l'arrivo della protagonista, Sara Crewe, a Londra, dove il padre, un facoltoso capitano dell'esercito inglese stanziato in India, ha deciso di farla istruire, presso l'austero istituto di Miss Minchin. Padre e figlia si dimostrano molto uniti e affiatati tra loro, e il capitano Crewe, scoprendosi particolarmente triste nel doversi allontanare dall'unica figlia, decide di lasciarle in dono una nuova bambola che lo sostituisca come figura affettiva, a cui viene dato il nome di Emily.</p> <p>Presso l'istituto di Miss Minchin, Sara viene trattata come una principessa e lasciata vivere tra lussi e privilegi. Nonostante questo trattamento di favore, la bambina rimane umile e amichevole nei confronti delle altre studentesse e dei membri della servitù. Per festeggiare il compleanno di Sara, il padre, seppur lontano, fornisce dettagliate indicazioni all'istitutrice per allestire una sfarzosa festa; tra i regali offerti, spicca una nuova bambola, completamente fornita di accessori. I festeggiamenti sono, però, interrotti dalla tragica notizia del dissesto finanziario e del conseguente decesso del capitano Crewe. L'avida direttrice, insensibile al lutto della bambina, si preoccupa solamente del peso economico che questa vicenda può implicare.</p> <p>Inizialmente tentata dall'abbandonare la bambina in mezzo alla strada, Miss Minchin si convince alla fine a tenerla nel collegio, convinta che un gesto del genere avrebbe causato un danno d'immagine al suo istituto. Inizia, quindi, una seconda fase nella vita della bambina che, ormai povera e sola, smetterà immediatamente di godere dei privilegi</p>

	<p>finora concessi, non seguirà più i corsi che avrebbero dovuto istruirla, ma si dedicherà esclusivamente alle faccende domestiche, unendosi al gruppo delle cameriere e delle sguattere del collegio e risiedendo in una squallida soffitta. Sara mette in atto una forma di resistenza al tragico cambiamento di situazione che sperimenta tramite l'uso della sua fervida immaginazione.</p> <p>Un giorno nella casa accanto al collegio si trasferisce Mr. Carrisford, la cui evidente ricchezza è connessa all'India come testimoniato dall'etnia del suo fedele servitore Ram Dass e dai numerosi mobili preziosi descritti durante il trasloco. Colta da nostalgia, Sara fa amicizia con Ram Dass, che, accortosi della triste condizione di vita della bambina, decide di aiutarla e rallegrarla, trasformando la sua stanza in una reggia accogliente e dotata di un caminetto acceso e cibo in abbondanza.</p> <p>Qualche giorno dopo, Sara scopre casualmente l'identità del suo nuovo vicino: Mr. Carrisford era un amico e socio d'affari del capitano Crewe, giunto a Londra appositamente per ritrovarne la figlia e prendersene cura. Da questo momento, Sara si trasferisce nella casa di Mr. Carrisford, insieme alla cameriera Becky che diventa la sua dama di compagnia.</p>
<p>Tipo di pubblicazione</p>	<p><i>A Little Princess</i> compare per la prima volta pubblicato a puntate tra il 1888 e il 1889 sul periodico <i>St. Nicholas Magazine</i> come una breve novella intitolata "Sara Crewe: Or, What Happened at Miss Minchin's". Il prototipo, più sintetico e grossolano, era un racconto semplice che introduceva alla vicenda in modo diretto, incentrando la narrazione esclusivamente sulla protagonista e sulla sua storia personale; il grande successo dell'opera, però, spinse Frances Hodgson Burnett a riscrivere l'opera in forma di romanzo, arricchendola di dettagli e ampliando la descrizione e il ruolo di personaggi precedentemente marginali</p>
<p>Giochi e giocattoli presenti</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Emily: bellissima bambola che somiglia a una bambina vera; ▪ "The Last Doll": lussuoso giocattolo, dotato di un ricco corredo.
<p>Adattamenti transmediali</p>	<p>Diversi adattamenti cinematografici e televisivi, tra cui:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1917: omonimo film muto, diretto da Marshall Neilan, in cui Mary Pickford interpreta Sara; ▪ 1939: omonimo film in technicolor, diretto da Walter Lang, in cui Shirley Temple interpreta Sara; il finale del film prevede il ritorno del capitano Crewe; ▪ 1985: la serie animata giapponese <i>Princess Sara</i>, prodotta da Nippon Animation e Aniplex, arricchisce la trama del romanzo di nuovi personaggi e dettagli narrativi; ▪ 1995: omonimo film, diretto da Alfonso Cuarón, in cui Liesel Matthews interpreta Sara. Il film è ambientato a New York durante la Prima guerra mondiale; Becky è interpretata da un'attrice afroamericana.
<p>Paragrafi in cui l'opera è approfondita</p>	<p>1.4 I giocattoli e la <i>thing theory</i> 2.1 Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole 3.2 Giocattoli che non prendono vita 4.3 Rinunciare ai giocattoli come sintomo di maturazione</p>

5. Margery Williams: *The Velveteen Rabbit* (*Or How Toys Became Real*) (1922)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Margery Williams Bianco (1881 – 1944) è stata una scrittrice angloamericana.</p> <p>Margery Winifred Williams nasce a Londra da una famiglia benestante e di successo: i genitori, un noto avvocato e una rinomata studiosa dei classici, incoraggiano Margery e la sorella nella lettura e nell'uso dell'immaginazione.</p> <p>Quando Williams ha appena sette anni, suo padre viene a mancare; si tratta di un evento traumatico che caratterizzerà la sua futura produzione letteraria, in cui l'autrice discuterà spesso i temi della morte e della perdita in generale.</p> <p>Nel 1890, Williams si trasferisce con la famiglia negli USA. La passione letteraria spinge, però, l'autrice a fare ritorno a Londra nel 1901 a diciannove anni, dove cerca di proporre a un editore il suo primo romanzo, <i>The Late Returning</i>. L'effettiva pubblicazione dell'opera nel 1902 non è accolta con particolare interesse dal pubblico; né lo sono i suoi romanzi successivi, <i>The Price of Youth</i> (1904) e <i>The Bar</i> (1906).</p> <p>Durante un incontro con il suo editore, Williams incontra Francesco Bianco, un italiano residente a Londra. I due si sposano nel 1904 e hanno due figli: Cecco e Pamela. Pamela, ad appena undici anni, diventa una rinomata artista, tanto da avere una propria esposizione a Torino e dallo spingere, in seguito, la famiglia a trasferirsi a New York per assecondarne la carriera.</p> <p>Nel 1907 la famiglia lascia l'Inghilterra per trasferirsi prima a Parigi, poi a Torino nel 1914, quando Bianco è richiamato dall'esercito per combattere durante la Prima guerra mondiale. Alla fine del conflitto, la famiglia decide di trasferirsi nuovamente negli USA, dove Williams torna a dedicarsi alla scrittura, questa volta rivolta ai giovani lettori, incontrando il successo di pubblico e critica. <i>The Velveteen Rabbit or How Toys Become Real</i> (1922) è il primo testo americano dell'autrice.</p> <p>Muore nel 1944, all'età di 63 anni.</p>
<p>Trama</p>	<p>Un bambino riceve per regalo a Natale un coniglietto di velluto. Inizialmente entusiastato dalla novità, il bambino presto dimentica il giocattolo, che finisce nella credenza. Qui il coniglietto di velluto è guardato con sufficienza dai giocattoli più tecnologici, ma fa amicizia con un cavallo in pelle, che gli rivela un segreto meraviglioso: i giocattoli, quando amati dai bambini, possono prendere vita. Per un caso fortuito, il coniglietto viene riscoperto dal bambino e diventa il suo giocattolo preferito. L'amore tra i due è testimoniato dal mutamento fisico del peluche, ormai tanto rovinato da essere irriconoscibile nelle fattezze. In questo modo, il coniglietto prende vita nelle modalità preannunciategli dal cavallo in pelle.</p> <p>Durante una gita in campagna, il coniglietto si incontra con due simili in carne ed ossa. Questo incontro suggerisce la possibilità di un'animazione ulteriore rispetto a quella sperimentata dai giocattoli quando sono amati. Questa possibilità lascia perplesso e sconvolto il coniglietto.</p> <p>Quando il bambino contrae la scarlattina, il dottore consiglia ai genitori di liberarsi di tutti i suoi beni, perché ormai infetti. Il coniglietto, rimasto accanto al bambino durante la malattia, finisce così nella spazzatura. Mentre piange per il suo destino avverso, il giocattolo versa vere lacrime, che danno vita a una fata. La creatura magica gli rivela che intende trasformarlo in un coniglio vero.</p> <p>Tempo dopo, il bambino scorge nel bosco un coniglietto che lo osserva e ne coglie la somiglianza con il suo vecchio peluche scomparso; si tratta proprio del coniglietto che, animato, è tornato a vedere il bambino che per primo lo ha reso vero.</p>

Tipo di pubblicazione	Racconto breve, illustrato da William Nicholson (1872-1949).
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Il coniglietto di velluto ▪ Il cavallo di pelle ▪ Svariati giocattoli meccanici nella credenza ▪ Un coniglietto bianco, con cui il protagonista viene sostituito
Adattamenti transmediali	<p>Dato il successo riscosso, l'opera è stata adattata diverse volte, tra cui:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1973: film in 16mm film realizzato da LSB Productions. Il film, della durata di 19 minuti, riscosse un successo inaspettato: vinse il Chris Plaque Award, il Silver Plaque Award e il Golden Babe Award; fu trasmesso al Columbus Film Festival, al Chicago International Film Festival e al Chicagoland Film Festival; fu persino finalista presso l'American Film Festival. ▪ 2007: corto cinematografico in live-action dal Horse Fly Studios, nominato per due Young Artist Awards. ▪ 2016: gioco da tavolo ispirato all'opera, realizzato da Winning Moves
Paragrafi in cui l'opera è approfondita	<p>1.1 Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi 2.2 Giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati: gli animali 3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi) 4.2 Giocattoli come conforto</p>

6. A. A. Milne: *Winnie The Pooh* (1926)

Biografia dell'autore	<p>Alan Alexander Milne, noto come A. A. Milne (1882 – 1956), è stato uno scrittore britannico.</p> <p>Nato a Londra, Milne frequenta una piccola scuola privata a Kilburn, diretta dal padre John Vine Milne e tra i cui insegnanti figura H. G. Wells. In seguito frequenta la Scuola di Westminster e il Trinity College di Cambridge, dove si specializza in matematica grazie a una borsa di studio. Nel periodo di studi trascorso al Trinity, si occupa della redazione della rivista scolastica <i>Granta</i>. I suoi scritti suscitano l'interesse della rivista umoristica inglese <i>Punch</i>, con la quale inizierà a collaborare come assistente di redazione.</p> <p>Suo figlio Christopher Robin Milne nasce nel 1920. Durante la Prima guerra mondiale, Milne entra nell'esercito, ma al termine del conflitto espone posizioni critiche in merito, poi riportate nel saggio “Peace with Honour” (1934); si tratta di una posizione ritrattata nel 1940, quando pubblica un nuovo saggio intitolato “War with Honour”.</p> <p>Nel 1925 acquista una villa di campagna nell'East Sussex. In questo periodo, Milne si dedica alla scrittura, cimentandosi con diversi generi, soprattutto romanzi e lavori teatrali. L'iniziale successo viene oscurato dal trionfo ancora maggiore riscontrato dalle sue opere indirizzate al pubblico infantile. Il testo di <i>Winnie-the-Pooh</i> consiste nella trascrizione delle storie che Milne è solito raccontare al figlio e che hanno come protagonisti, oltre allo stesso Christopher Robin, i suoi animali di pezza. Il primo romanzo è seguito da altri racconti incentrati sullo stesso soggetto. Nel 1927 Milne pubblica <i>Now We Are Six</i>, una serie di poesie per bambini, e nel 1928 la raccolta di storie <i>The House at Pooh Corner</i>.</p> <p>Alla morte dell'autore nel 1956, i diritti sui personaggi di Milne passano alla sua vedova Daphne, che li cede infine alla Walt Disney; l'azienda fa del personaggio Winnie Pooh uno dei suoi marchi di maggior successo, realizzando film d'animazione, cartoni animati, libri e merchandising di ogni tipo.</p>
Trama	<p>Il testo si apre con una breve introduzione, in cui il lettore conosce il personaggio di Winnie-the-Pooh, un orsetto di pezza posseduto da Christopher Robin, il figlio dell'autore. Nell'introduzione è spiegata la motivazione per cui al giocattolo sia attribuito questo nome, nonché il motivo che dà avvio all'intera raccolta: Milne sta raccontando delle storie al figlio prima di andare a dormire; il protagonista di queste storie è il suo giocattolo preferito.</p> <p>Ogni episodio della raccolta racconta le avventure dell'orsetto di pezza Winnie-the-Pooh. Nonostante il riproporsi dei personaggi, ciascun episodio può essere letto in modo indipendente poiché la trama di ognuno di essi non contiene riferimenti riproposti nelle storie successive.</p> <p>In “Chapter 1, In Which We Are Introduced to Winnie the Pooh and Some Bees and the Stories Begin”, Winnie-the-Pooh studia alcuni improbabili espedienti per rubare del miele alle api, chiedendo supporto logistico all'amico umano Christopher Robin; ognuna delle proposte suggerite termina con risultati disastrosi.</p> <p>In “Chapter 2, In Which Pooh Goes Visiting and Gets into a Tight Place”, Winnie-the-Pooh visita il coniglio Rabbit, ma, essendo un giocattolo molto goloso, mangia troppo durante la visita; rimane così incastrato nell'ingresso della tana dell'amico.</p> <p>In “Chapter 3, In Which Pooh and Piglet Go Hunting and Nearly Catch a Woozle”, Winnie-the-Pooh e Piglet esaminano le orme scoperte in una piccola radura.</p> <p>In “Chapter 4, In Which Eeyore Loses a Tail and Pooh Finds One”, Winnie-the-Pooh investiga sulla sparizione della coda dell'amico giocattolo Eeyore e scopre che, ritrovata da Owl, il gufo l'ha utilizzata come campanello per il suo nido.</p>

	<p>In “Chapter 5, In Which Piglet Meets a Heffalump”, Winnie-the-Pooh e Piglet vanno a caccia di una creatura mitologica, chiamata Heffalump.</p> <p>In “Chapter 6, In Which Eeyore has a Birthday and Gets Two Presents”, Winnie-the-Pooh e Piglet cercano un regalo adatto per il compleanno di Eeyore.</p> <p>In “Chapter 7, In Which Kanga and Baby Roo Come to the Forest and Piglet has a Bath”, Kanga e il figlio Roo fanno la loro comparsa nella foresta. I nuovi arrivati non sono accettati di buon grado e Rabbit cerca di convincere Winnie-the-Pooh e Piglet a rapire il piccolo canguro per costringere la madre ad andarsene.</p> <p>In “Chapter 8, In Which Christopher Robin Leads an Expedition to the North Pole”, tutti gli animali e i giocattoli della raccolta si uniscono per un’improbabile spedizione verso il Polo Nord.</p> <p>In “Chapter 9, In Which Piglet is Entirely Surrounded by Water”, Piglet è intrappolato nella sua tana da un’inondazione e cerca di richiamare aiuto mandando messaggi in bottiglia.</p> <p>In “Chapter 10, In Which Christopher Robin Gives Pooh a Party and We Say Goodbye”, Christopher Robin organizza una festa in onore di Winnie-the-Pooh, che ha il merito di aver salvato Piglet durante l’inondazione.</p>
Tipo di pubblicazione	Raccolta di racconti, illustrata da E. H. Shepard (1879-1976).
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Winnie-the-Pooh: giocattolo con forma di orsetto ▪ Piglet: giocattolo con forma di maiale ▪ Eeyore: giocattolo con forma di asino
Adattamenti transmediali	<p>Gli episodi che compongono la raccolta sono essi stessi adattamenti tratti da articoli pubblicati in precedenza da Milne su diverse riviste.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1966: <i>Winnie the Pooh and the Honey Tree</i>, cortometraggio d’animazione prodotto da Walt Disney Productions, che adatta i primi due capitoli della raccolta; ▪ 1968: <i>Winnie the Pooh and the Blustery Day</i>, cortometraggio d’animazione prodotto da Walt Disney Productions, che adatta il nono e il decimo capitolo della raccolta, introducendo anche elementi dell’opera successiva di Milne; ▪ 1977: <i>The Many Adventures of Winnie the Pooh</i>, lungometraggio d’animazione prodotto da Walt Disney Productions, distribuito da Buena Vista Distribution. Adatta alcuni capitoli della raccolta, ma introduce anche elementi dell’opera successiva di Milne; ▪ 1983: <i>Winnie the Pooh and a Day for Eeyore</i>, cortometraggio d’animazione, con introduzione e conclusione in <i>live action</i>, prodotto da Walt Disney Productions, che adatta il sesto capitolo della raccolta; ▪ 2003: <i>Piglet’s Big Movie</i>, film d’animazione prodotto da DisneyToon Studios, che adatta il settimo e l’ottavo capitolo della raccolta; ▪ 2011: <i>Winnie the Pooh</i>, film d’animazione prodotto da Walt Disney Animation Studios, che adatta il quarto capitolo della raccolta.
Paragrafi in cui l’opera è approfondita	<p>2.2 Giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati: gli animali</p> <p>3.1 Giocattoli con un’anima (o quasi)</p> <p>4.2 Giocattoli come conforto</p>

7. Rumer Godden: *The Dolls' House* (1947)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Margareth Rumer Godden (1907 – 1998) è stata una scrittrice, poetessa e sceneggiatrice inglese. Nata in Sussex, trascorre l'intera infanzia e giovinezza in India a Narayanganj, nell'attuale Bangladesh, stringendo un forte legame con il Paese, tanto da autodefinirsi scrittrice anglo-indiana.</p> <p>Come da tradizione consolidata per i “bambini dell’Impero”, torna nel Regno Unito nel 1920 per frequentare la scuola; durante il periodo prende anche lezioni come maestra di ballo, attività che manterrà negli anni e cimenterà aprendo una scuola di danza per bambini britannici e indiani a Calcutta nel 1925. Nel ventennio successivo, al fianco della sorella Nancy, Godden si occupa della scuola di danza e scrive il suo primo romanzo <i>Black Narcissus</i> (1939).</p> <p>Dopo un matrimonio infelice durato otto anni, si trasferisce nel 1942 nel Kashmir insieme alle due figlie. Un misterioso tentativo di avvelenamento nei confronti di Godden e delle figlie costringe la famiglia a far ritorno a Calcutta nel 1944. Il romanzo <i>Kingfishers Catch Fire</i> (1953) descrive l'esperienza biografica nel Kashmir.</p> <p>Al ritorno nel Sussex per concentrarsi sulla carriera letteraria segue un nuovo matrimonio nel 1949.</p> <p>Nel 1950, Godden inizia a manifestare interessamento nei confronti della religione cattolica, fino a convertirsi ufficialmente nel 1968; un evento senza dubbio rilevante per la sua produzione letteraria, visto che molti dei suoi romanzi contengono figure religiose, come preti o monache, costretti a conciliare le loro velleità mistiche religiose con le esperienze umane quotidiane.</p> <p>Visita l'India un'ultima volta nel 1994, quando con una troupe della BBC raggiunge il Kashmir per girare il documentario <i>Bookmark</i>, incentrato sulla sua vita e i suoi libri.</p> <p>Muore nel 1998 a 90 anni.</p> <p>La sua produzione letteraria si rivela ricca e piuttosto variegata per quanto riguarda le tematiche e il pubblico a cui si rivolge. Nell'ambito della letteratura per l'infanzia si possono ricordare i romanzi <i>The Doll's House</i> (1947), <i>Impunity Jane: The Story of a Pocket Doll</i> (1954), <i>The Story of Holly and Ivy</i> (1958) e <i>The Diddakoi</i> (pubblicato anche con il titolo <i>Gypsy Girl</i>, 1972), vincitore del Whitbread award.</p>
<p>Trama</p>	<p>In una casa londinese vive una variegata “famiglia” di giocattoli, chiamata Plantaganet. L'obiettivo che tutti i membri della famiglia e le loro proprietarie, Emily e Charlotte, si propongono è quello di trovare una casa in miniatura in cui abitare e in cui avere finalmente un momento di privacy. Tottie, la figlia maggiore dei Plataganet, che è anche la bambola più antica della famiglia, essendo appartenuta alla nonna delle attuali proprietarie, ricorda un tempo lontano in cui possedeva una casa; la narrazione del suo ricordo è accolta con entusiasmo da parte dei suoi parenti.</p> <p>Alla morte di una prozia, Emily e Charlotte ereditano la casa di bambole un tempo abitata da Tottie; l'abitazione, seppur di ottima fattura, verte, però, in pessimo stato. Per reperire il capitale per restaurare la casa, le bambine decidono di prestare Tottie a una mostra di bambole; la loro decisione è, però, fraincesa e i giocattoli si disperano, convinti che la Tottie sia stata venduta.</p> <p>Alla mostra di giocattoli, Tottie incontra bambole di svariata fattura e di diversa estrazione sociale; durante l'esposizione, la bambola esamina le reazioni di pubblico e giocattoli nell'osservarsi reciprocamente; per esempio, Tottie, seppur di semplice fattura, è notata e lodata dalla regina in visita. Nel frattempo, alcune bambole disdegnano il contatto con i bambini, che accusano di essere la possibile fonte del loro disfacimento</p>

	<p>estetico; tra quest'ultime, c'è una vecchia conoscenza, nonché nemesi, di Tottie: la bambola di porcellana Marchpane.</p> <p>Al termine della mostra, Tottie è riportata a casa e gode di un momento di felicità nell'abitare insieme alla sua famiglia nella casa delle bambole finalmente restaurata e riportata all'antico splendore. Il giorno di Natale, Emily e Charlotte ricevono, però, due nuovi pacchi facenti parte l'eredità già acquisita con la casa in miniatura; si tratta di un piccolo ufficio postale in cui far lavorare Mr. Plantaganet, ma anche dell'odiosa bambola Marchpane.</p> <p>Dato il pregio del giocattolo, Emily è subito conquistata dalla bellezza di Marchpane e, nonostante le ritrosie di Charlotte, permette alla bambola una rapida scalata sociale nella casa in miniatura: da coinquilina dei Plantaganet a padrona di casa, che relega il resto dei giocattoli al ruolo di servitù.</p> <p>Soddisfatta del ruolo conquistato, Marchpane deride gli altri giocattoli e come estremo atto di scherno decide di adottare Apple come figlio proprio. Si rivela, però, una madre indegna e, quando Apple, comportandosi come un bambino monello, si trova in pericolo di cadere su una candela accesa, Marchpane osserva la scena senza intervenire. In aiuto del bambolotto accorrono, invece, tutti i membri della famiglia Plantaganet, compresa Birdie, che si butta tra le fiamme per allontanare il figlio e muore così bruciata.</p> <p>Quando Emily e Charlotte aprono la casa delle bambole, si rendono immediatamente conto del dramma avvenuto e comprendono finalmente la natura maligna di Marchpane; decidono, dunque, di allontanarla, destinandola a un museo.</p> <p>Nella conclusione del racconto, i Plantaganet hanno ritrovato la serenità e ricordano con ammirazione il sacrificio coraggioso di Birdie.</p>
<p>Tipo di pubblicazione</p>	<p>Romanzo per bambini, accompagnato da illustrazioni</p>
<p>Giochi e giocattoli presenti</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Famiglia Plantaganet: <ul style="list-style-type: none"> - Tottie: antica bambola in legno e protagonista del racconto - Mr. Plantaganet: bambolotto di fattura delicata, traumatizzato da maltrattamenti subiti - Birdie/Mrs. Plantaganet: bambola in celluloidi - Apple: bambolotto in stoffa - Darner: cane puntaspilli ▪ Marchpane: bambola in porcellana e antagonista della storia ▪ Varie bambole di diverse pregio e fattura, esposte presso una mostra di bambole ▪ Casa delle bambole, ambita dai Plantaganet e da Marchpane
<p>Adattamenti transmediali</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 1984: serie animata <i>Tottie: The Story of a Doll's House</i> (1984), prodotta da Smallfilms, diretta e narrata da Oliver Postgate.
<p>Paragrafi in cui l'opera è approfondita</p>	<p>2.1 Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole 2.3 Case di bambole: ambiti focolari domestici e <i>material culture</i> 3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi) 4.4 Giocattoli come strumento di critica sociale</p>

8. Russell Hoban: *The Mouse and His Child* (1967)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Russell Conwell Hoban (1925 – 2011) è stato uno scrittore statunitense espatriato. Nato in Pennsylvania da genitori ebrei immigrati dall'attuale Ucraina, dopo aver frequentato brevemente la Temple University, Hoban si arruola nell'esercito e presta servizio nelle Filippine e in Italia durante la Seconda guerra mondiale ricevendo una stella di bronzo. In questo periodo conosce e sposa Lillian Aberman, che collaborerà col marito, diventando anch'essa scrittrice e illustratrice. I due hanno quattro figli, prima di divorziare nel 1975.</p> <p>Dopo la carriera militare, Hoban intraprende quella artistica come illustratore e pubblicitario e insegna disegno alla School of Visual Arts di New York; in seguito a queste brevi esperienze, si rivolge alla letteratura per l'infanzia, raggiungendo la popolarità nel 1960 con la serie di albi illustrati <i>Frances</i>. Seguono diverse opere letterarie in cui, autore molto prolifico e versatile, si cimenta con diversi generi, tra i quali fantascienza, fantasy, realismo magico, poesia e letteratura per ragazzi.</p> <p>Nel 1969 Hoban e la famiglia viaggiano a Londra dove intendono soggiornare brevemente; nel frattempo, il matrimonio con la Aberman si dissolve e Hoban decide di fermarsi nella capitale inglese, dove trascorre il resto della vita, dopo aver sposato la libraia Gundula Ahl, da cui ha tre figli. In questo periodo pubblica una serie di romanzi per adulti, tutti ambientati nella Londra contemporanea, tra cui occorre ricordare <i>Riddley Walker</i> (1980) per il quale nel 1982 vince il John W. Campbell Memorial Award.</p> <p>Il successo delle sue opere letterarie è tale che molte vengono adattate per il teatro e per il piccolo e il grande schermo. Dal romanzo <i>Turtle Diary</i> (1975), per esempio, è tratta una versione cinematografica la cui sceneggiatura è curata dal drammaturgo Harold Pinter.</p> <p>Muore nel dicembre del 2011.</p>
<p>Trama</p>	<p>L'opera si apre con una citazione del poeta britannico W. H. Auden (1907-1973), che suggerisce il coraggio dell'impresa e l'urgenza all'azione dei topini, descritti in dettaglio nel romanzo: "The sense of danger must not disapper: / The way is certainly both short and steep, / However gradual it looks from here; / Look if you like, but you will have to leap."⁴⁸⁶ Segue una mappa del percorso attraversato dai protagonisti nel corso della loro impresa.</p> <p>L'opera si apre in <i>medias res</i>; un vagabondo si muove per le strade di una città indefinita. All'improvviso viene attratto dalla luce di una vetrina; si tratta di un negozio di giocattoli. Al suo interno, una commessa sta estraendo dalla scatola un nuovo giocattolo: un topo adulto e un cucciolo di topo, uniti per le braccia, che, se caricati a molla, ballano in cerchio. Quando la commessa alza lo sguardo, scorge il mendicante; la sua reazione imbarazzata spinge l'uomo ad allontanarsi, ballando in cerchio con un cagnolino.</p> <p>La notte, quando il negozio è chiuso, i giocattoli prendono vita. I topini fanno la conoscenza degli altri oggetti esposti, rimanendo particolarmente impressionati da una casa di bambole e dalla sua auto-attribuita proprietaria: una elefantessa a molla. Sono, inoltre, informati delle regole dell'orologio: non si parla prima di mezzanotte e non si piange sul lavoro.</p> <p>Il giorno dopo, i topini sono venduti per diventare soprammobili natalizi. Dopo qualche anno trascorso in questo modo, il topino è preso dalla nostalgia del negozio di giocattoli e piange, attirando l'attenzione di un gatto, che fa cadere i protagonisti a terra, rompendoli. Gettati via, i topini sono riaggiustati dal vagabondo; risultano, però, imbruttiti a causa della permanenza tra la spazzatura e possono ora muoversi soltanto in linea retta.</p>

⁴⁸⁶ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., pagina non numerata.

Caricati e avviati verso il un nuovo inizio con l'invito "be tramps",⁴⁸⁷ la carica dei topini si interrompe lasciandoli soli su un marciapiede; qui, diventano la facile preda del ratto Manny Rat, che spadroneggia sulla discarica urbana e schiavizza giocattoli meccanici per i suoi scopi illeciti. Dopo aver assistito a diverse scene violente nella discarica ed aver osservato come Manny Rat distrugga i giocattoli che osano ribellarglisi, raccogliendo i loro pezzi da riciclo in un barattolo di cibo per cane Bonzo, i topini sono incaricati di rapinare una banca in miniatura.

Nel corso della missione, i topini sono interrotti dall'incontro con un ranocchio indovino, che, con parole nebulose, predice un lungo viaggio e un'ardua battaglia, che si concluderà con un immenso successo per i due e un'irrimediabile sconfitta per il ratto. Approfittando della distrazione causata dalle parole del ranocchio, i topini riescono a fuggire. Si tratta, però, di una fuga di breve durata: la loro carica limitata li fa fermare poco dopo, facendoli prendere prigionieri durante una guerra tra toporagni. In questa occasione, i giocattoli scoprono la nozione di "territorio", ovvero un luogo proprio in cui sentirsi al sicuro; i due identificano immediatamente questo luogo con la casa delle bambole osservata durante la prima notte al negozio di giocattoli.

Mentre i toporagni sono impegnati nella battaglia, i topini riescono a fuggire. Entrano, quindi, in contatto con una compagnia teatrale composta da animali: "the Caws of Art". i teatranti sono alle prese con uno spettacolo sperimentale intitolato "The Last Visible Dog", che si rifà all'etichetta del cibo per cani Bonzo, la quale riproduce una serie di cani in prospettiva sempre più piccoli. Unitisi alla compagnia, i topini sono raggiunti nel mezzo di un'esibizione da Manny Rat che ha giurato di vendicarsi dell'umiliazione subita. Quando i topini, involontariamente, deviano lo script dello spettacolo per raccontare la loro storia, il pubblico aggredisce Manny Rat, accusandolo di essere un mascalzone e ladro di territori.

Nella confusione, i topini si allontanano trasportati da una pappagalina. Decisi a raggiungere la carica automatica, quindi l'autonomia, i topini si fanno condurre da un luminare locale: un topo muschiato; si tratta di un genio incompreso, che si esprime principalmente per formule matematiche. Il topo muschiato accetta di aiutare i topini, se prima loro contribuiranno a un suo progetto di abbattere un albero e creare una diga sul fiume. Attaccati a una sega, i topini sono caricati finché non riescono a tagliare completamente l'albero; la caduta di questo, però, causa un'onda d'urto che solleva i giocattoli e li trasporta sul fondo di uno stagno lontano.

Intrappolati nel fango dello stagno, i topini fanno la conoscenza della tartaruga C. Serpentina, un pensatore e drammaturgo, che dedica la vita alla contemplazione di una lattina di cibo per cani Bonzo, traendo riflessioni filosofiche dall'etichetta su essa applicata. Inizialmente i topini rinunciano alla speranza della fuga e si adeguano alla filosofia nichilista di Serpentina, sostenendo che oltre l'ultimo cane visibile sull'etichetta Bonzo ci sia il nulla. Quando, però, l'etichetta si stacca dalla lattina, il topino osserva che loro (il loro riflesso) è tutto ciò che si può trovare dall'altra parte del nulla, suggerendo così che la libertà è possibile solo facendo leva sulle loro forze. Ordito uno scaltro espediente, i topini riescono così a uscire dallo stagno.

Presi da un rapace di passaggio che desidera nutrirsi, i topini sono fatti cadere dall'uccello quando scopre la loro immangiabile natura metallica. Nella caduta si rompono e sono ri-assemblati indipendentemente l'uno dall'altro nei pressi della discarica; qui, vedono in lontananza l'ambita casa delle bambole.

Riunitisi agli amici animali e giocattoli conosciuti nel corso del racconto, i topini organizzano un assalto contro Manny Rat e la sua colonia di ratti per riprendere possesso della casa in miniatura e disporre finalmente di un territorio. Quando la lotta finisce, i topini e i loro alleati risultano i vincitori, dimostrando la veridicità delle profezie del

⁴⁸⁷ Russell Hoban, *The Mouse and His Child*, cit., p. 13.

	<p>ranocchio all'inizio dell'opera. Tutti insieme si dedicano al restauro dell'abitazione in miniatura, coinvolgendo attivamente anche Manny Rat, che sembra cambiato dalla sconfitta; il ratto acconsente anche a rendere i topini a carica autonoma.</p> <p>In un ultimo tentativo di vendetta, Manny Rat cerca di incendiare la casa delle bambole, ma il suo piano gli si ritorce contro, causandogli anche la perdita dei denti affilati di cui andava fiero. Sconfitto e castrato, Manny Rat rinuncia a qualsiasi tentativo di ammutinamento e si unisce finalmente in modo sincero alla nuova comunità di giocattoli e animali. In questo momento, la casa delle bambole è trasformata in una locanda, intitolata "L'ultimo cane visibile", che diventerà anche un centro culturale.</p> <p>In questa armonia festosa, i topini perdono il tanto agognato caricamento autonomo a causa dell'usura dei meccanismi. Accettano, però, di buon grado la situazione, avendo ormai una fidata comunità su cui fare affidamento.</p> <p>Il romanzo si conclude con la ricomparsa del vagabondo che osserva la scena da lontano e augura ai topini di essere felici.</p>
Tipo di pubblicazione	Romanzo per bambini
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Il topo e suo figlio ▪ Elefantessa a molla, inclusa nella famiglia come madre ▪ Foca giocattolo, inclusa nella famiglia come sorella/figlia ▪ Vari giocattoli a molla, schiavizzati nella discarica
Adattamenti transmediali	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 1977: film d'animazione nippo-statunitense conosciuto anche con il titolo di <i>The Extraordinary Adventures of the Mouse and His Child</i>, co-diretto Charles Swenson e Fred Wolf.
Paragrafi in cui l'opera è approfondita	<p>2.2 Giocattoli con tratti fisici non antropomorfizzati: gli animali</p> <p>2.3 Case di bambole: ambiti focolari domestici e <i>material culture</i></p> <p>3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi)</p> <p>4.1 Giocattoli, bambini e meccanismi autonomi</p>

9. Bill Watterson: *Calvin and Hobbes* (1985-1995)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>William B. "Bill" Watterson II (1958 –) è un fumettista statunitense. Laureato in Ohio in scienze politiche nel 1980, Watterson lavora per sei mesi presso il <i>Cincinnati Post</i> come disegnatore di vignette politiche. Il rapporto lavorativo si rivela, però, insoddisfacente e Watterson decide di dedicarsi ai fumetti in modo autonomo. Il 18 novembre 1985 <i>Calvin and Hobbes</i> è stato pubblicato per la prima volta.</p> <p>L'intenzione artistica di Watterson è di cambiare l'atteggiamento della gente comune nei confronti dei fumetti, a suo dire, una forma artistica sottovalutata. In particolare, nel periodo di produzione di <i>Calvin and Hobbes</i>, Watterson è irritato per il trattamento che fumetti e fumettisti ricevevano da parte degli editori delle riviste su cui sono pubblicati: il loro spazio costantemente diminuito, i loro contenuti sottoposti ad arbitrarie valutazioni, la loro struttura necessariamente adattata a un formato standard. Come ulteriore dimostrazione di questa ribellione alle convenzioni artistiche a cui sono sottoposti i fumetti, Watterson rifiuta di permettere la creazione di merchandising dalle sue creazioni, convinto che questa scelta avrebbe svalorizzato i suoi personaggi e la loro personalità; per la stessa motivazione, il fumettista rifiuta anche che la striscia venga trasformata in un cartone animato.</p> <p>Stanco delle pressioni degli editori, Watterson prende due pause dallo scrivere, dal maggio 1991 a febbraio 1992 e da aprile a dicembre del 1994. Infine, dopo una lunga ed estenuante lotta con gli editori, piuttosto che scendere a compromessi artistici, Watterson annuncia il ritiro artistico e la fine del fumetto <i>Calvin and Hobbes</i> il 9 novembre del 1995. L'ultima striscia di Calvin & Hobbes fu pubblicata il 31 dicembre 1995.</p> <p>Dopo il ritiro, Watterson si è dedicato alla pittura, principalmente soggetti boscosi, e ha pubblicato diverse antologie delle strisce già pubblicate di <i>Calvin and Hobbes</i>.</p>
<p>Trama</p>	<p>Ambientata in una città non specificata degli Stati Uniti d'America, <i>Calvin & Hobbes</i> ha per protagonisti Calvin, un bambino di sei anni con un'immensa immaginazione, e Hobbes, la sua tigre di pezza. Hobbes è caratterizzato da una doppia natura: agli occhi di Calvin si comporta come una vera tigre animata, mentre gli adulti percepiscono il personaggio esclusivamente come un giocattolo inanimato.</p> <p>I temi degli episodi spaziano dai voli di fantasia di Calvin, al suo rapporto di amicizia con Hobbes, alle loro avventure. A dispetto dell'apparente ingenuità della situazione, attraverso i personaggi, il fumetto discute, però, anche di argomenti contemporanei e sociali, quali l'ambientalismo, l'istruzione pubblica e l'inattendibilità dei sondaggi.</p> <p>Nelle prime due strisce del fumetto, Hobbes è rappresentato esclusivamente dal punto di vista di Calvin. Soltanto nella terza striscia, quando il padre di Calvin e Hobbes si trovano nella stessa finestra del fumetto, la duplice natura della tigre viene esplicitata e Hobbes viene disegnato nella sua forma di semplice pupazzo inanimato.</p> <p><i>Calvin & Hobbes</i> ha smesso di essere pubblicato il 31 dicembre 1995; il fumetto ha, però, un finale aperto. Nell'ultima striscia, infatti, Calvin e Hobbes scivolano su uno slittino dall'alto di una collina verso valle. Calvin invita ottimisticamente il suo fedele compagno – e i lettori – in una nuova avventura, dicendo “It’s a magical world, Hobbes, ol’ buddy... let’s go exploring!”</p>
<p>Tipo di pubblicazione</p>	<p>Striscia di fumetti, pubblicata quotidianamente dal 18 novembre 1985 al 31 dicembre 1995 su diverse riviste contemporaneamente.</p>

<p>Giochi e giocattoli presenti</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Hobbes: pupazzo di pezza <i>vs.</i> vera tigre animata.
<p>Adattamenti transmediali</p>	<p>/</p>
<p>Paragrafi in cui l'opera è approfondita</p>	<p>3.3 Giocattoli animati e inanimati: i casi particolari dei giocattoli in <i>Calvin & Hobbes</i> e <i>Coraline</i> 4.2 Giocattoli come conforto</p>

10. Sarah Strohmeyer: *Barbie Unbound* (1997)

Biografia dell'autore	<p>Sarah Strohmeyer (1950 –) è una scrittrice statunitense.</p> <p>Nata in Pennsylvania, Strohmeyer si laurea in relazioni internazionali presso la Tufts University. Dopo la laurea, lavora come giornalista per diverse riviste finché non inizia a dedicarsi alla carriera letteraria, in cui trova il successo del pubblico tramite la serie con protagonista Bubbles Yablonsky, una parrucchiera che si cimenta con la soluzione di diversi crimini e omicidi.</p> <p>Oggi Strohmeyer vive in Vermont, dove lavora come segretaria comunale.</p>
Trama	<p>La raccolta si apre con una breve “Introduction” in cui l’autrice esplicita il suo scopo: trasformare Barbie, un giocattolo che incarna ideali sessisti, in un pratico strumento per diffondere il femminismo. A seconda dei diversi episodi, la bambola è inserita in contesti storico-sociali realistici o chiamata a impersonare celebri donne del passato.</p> <p>Nella sezione “From Tropical to Topical” Barbie affronta la realtà di diverse situazioni femminili, cimentandosi nei ruoli di: “Overweight Outcast Adolescent Barbie”, “Teenage Pregnant Barbie”, “Let’s Go Navy! Barbie Gets Her Tail Hooked”, “Grunge Barbie”, “Safe Sex Barbie”, “PMS Barbie”, “Barbie Boss From Hell”, “Barbie Lee Gifford Visits Her Very Own Sweatshop”, “Pro-Life Barbie vs. Pro-Choice Midge”, “Virginia Slims Barbie Dates Tobacco Lawyer Ken”, “midge d. lang and Barbie DeGeneres: A Love Story”, “P. C. Barbie Goes to the Co-Op”, “Welfare Queen Barbie”, “Shock Jock Barbie”, “Hot Flash Barbie”.</p> <p>A questo punto, Strohmeyer inserisce una fittizia e satirica intervista alla bambola, intitolata “Barbie Unbound: The Interview”. In queste pagine, il giocattolo descrive il suo nuovo status di Barbie “liberata”: per quanto sia ancora sotto contratto della Mattel e debba, quindi, continuare a sottostarne alle decisioni, nel suo tempo libero la bambola ha deciso di esprimere appieno la sua personalità e di accettarne ogni sfaccettatura; dichiara, infatti, “One of the best things about being unbound is you just accept yourself for who you are.”⁴⁸⁸</p> <p>Nella sezione “From Hysterical to Historical”, invece, la bambola incarna le icone femminili del passato, attraverso i personaggi: “Barbie D’Arc”, “Groovin’ Gravity Galileo Barbie”, “It Rhymes with Bitch: Barbie at Salem”, “Barbie Antoinette at the French Revolution”, “Barbie Curie *New* She Glows!”, “Barbie Stein and Midge B. Tolkas and their Paris Salon”, “Barbie Braun’s Wedding Day”, “Barbie Plath: What a Gas!”, “J. Edgar Hoover Ken Shops at the Barbie Boutique”, “Banking is Fun with Barbie Hearst”, “Anita Hill Barbie”, “I Don’t Bake No Cookies: The Barbie Clinton Story”, “Epilogue: What if Barbie Was One of Us?”.</p>
Tipo di pubblicazione	<p>Raccolta di episodi, suddivisi in due sezioni: “From Tropical to Topical” e “From Hysterical to Historical”; ogni episodio è arricchito di spunti di discussione e istruzioni per adattare la classica bambola Mattel al contesto specifico. Il testo è integrato da fotografie parodiche, realizzate da Geoff Hansen, in cui la bambola Barbie è adattata alle specifiche condizioni di ciascun episodio.</p>
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barbie: la bambola Mattel inserita in diverse ambientazioni storico-geografiche e situazioni realistiche.

⁴⁸⁸ Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession*, cit., p. 68.

Adattamenti transmediali	/
Paragrafi in cui l'opera è approfondita	2.1 Giocattoli con tratti fisici antropomorfizzati: le bambole 3.1 Giocattoli con un'anima (o quasi) 4.4 Giocattoli come strumento di critica sociale 4.5 Giocattoli come eroi e antieroi

11. Neil Gaiman: *Coraline* (2002)

<p>Biografia dell'autore</p>	<p>Neil Richard MacKinnon Gaiman (1960 –) è uno scrittore, fumettista, giornalista e sceneggiatore televisivo e radiofonico britannico. Nato nello Hampshire da una famiglia ebraica di origini polacche ed est-europee, con numerosi contatti con la chiesa di Scientology, Gaiman comincia la sua carriera letteraria come giornalista. Al fianco della consueta attività lavorativa, però, scrive racconti di fantascienza per riviste erotiche e sceneggiature per fumetti.</p> <p>Durante la cosiddetta “british invasion” degli anni ‘80, Gaiman entra in contatto con la casa editrice di fumetti DC Comics, presso cui inizia a lavorare rinnovando la caratterizzazione di alcuni personaggi come “Black Orchid”. Qualche anno dopo ottiene la consacrazione come sceneggiatore di fumetti grazie alla serie <i>Sandman</i> (1989-1996). In parallelo, Gaiman si dedica anche alla letteratura, in particolare a quella rivolta al pubblico infantile.</p> <p>Grazie al successo ottenuto, Gaiman collabora anche con artisti di variegati settori, tra cui i musicisti Alice Cooper, per il quale ha scritto il concept album <i>The Last Temptation</i> (adattato a fumetti) e Tori Amos.</p> <p>Nella sua carriera artistica ha vinto diversi premi e riconoscimenti:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Premio Alex: 2000 (<i>Stardust</i>); 2006 (<i>Anansi Boys</i>). ▪ Premio Bram Stoker al romanzo: 2001 (<i>American Gods</i>). ▪ Premio Nebula: miglior romanzo 2002 (<i>American Gods</i>); miglior romanzo breve 2003 (<i>Coraline</i>). ▪ Premio Hugo: miglior romanzo 2002 (<i>American Gods</i>); miglior romanzo breve 2003 (<i>Coraline</i>); miglior racconto breve 2004 (<i>A Study in Emerald</i>); miglior romanzo 2009 (<i>The Graveyard Book</i>); miglior rappresentazione drammatica, forma breve 2012 (l'episodio di <i>Doctor Who</i> VI.4 “La moglie del Dottore”). ▪ Premio Locus: migliore storia breve 2003 (<i>October in the Chair</i>); migliore storia breve 2004 (<i>Closing Time</i>); migliore storia breve 2005 (<i>Forbidden Brides of the Faceless Slaves in the Secrets House of the Nights of Dread Desire</i>); miglior racconto lungo 2014 (<i>The Sleeper and the Spindle</i>). ▪ Carnegie Medal: 2010 (<i>The Graveyard Book</i>).
<p>Trama</p>	<p>Ambientato nel Regno Unito, il romanzo descrive la storia di Coraline, una bambina di undici anni, che si trasferisce con i genitori in una nuova casa.</p> <p>La diversa situazione abitativa sottolinea la solitudine e la noia che caratterizzano la vita della bambina, visto che, a causa del lavoro, i genitori di Coraline la trascurano. I nuovi vicini di casa si dimostrano dei personaggi bizzarri: Miss Spink e Miss Forcible sono due attrici in pensione che vivono circondate da un branco di cani; Mr Bobisky è, invece, un vecchio pazzo che sostiene di essere un domatore di topi. Coraline fa anche la conoscenza di un vecchio gatto nero che abita nell'ampio giardino attorno alla casa.</p> <p>Senza bambini né adulti con cui giocare, Coraline esplora gli esterni e gli interni della casa, finché nel salotto non scopre una porta misteriosa. La porta, che dovrebbe teoricamente essere murata e sbarrare l'accesso ad un altro appartamento, in realtà apre su un buio corridoio che conduce la bambina in una casa identica alla sua, abitata da un'altra madre e un altro padre, differenti dai suoi veri genitori solo perché hanno due bottoni cuciti al posto degli occhi. Al contrario del mondo reale, in cui Coraline si sente trascurata e non considerata, gli altri genitori si rivelano affettuosi e attenti nei confronti della bambina. Inizialmente allettata da questo nuovo confortevole ambiente, Coraline scopre presto che se vorrà restare nell'altro mondo, dovrà anch'essa farsi cucire i bottoni al posto degli occhi. Spaventata dalla richiesta, Coraline torna nel mondo reale dove, però,</p>

	<p>scopre che i veri genitori sono stati rapiti dall'altra madre e che, per salvarli, deve tornare nell'universo perturbante.</p> <p>Mentre è prigioniera all'interno di uno specchio magico, Coraline trova gli spettri di tre bambini, precedenti vittime dell'altra madre. Capisce, quindi, che quest'ultima è una "megeira", ovvero una strega che si ciba delle anime dei bambini. L'altra madre ha creato il suo mondo parallelo, distorcendo quello vero di Coraline per plagiare e cibarsi della sua anima. Compreso l'inganno, Coraline decide di sfidare la sua nemica: se riuscirà a trovare le anime dei tre bambini e i suoi genitori, la megeira la lascerà libera; in caso contrario si farà cucire i bottoni al posto degli occhi. Per sigillare il patto, l'altra madre giura sulla sua mano destra di giocare lealmente.</p> <p>Con l'aiuto del gatto e di uno speciale amuleto, Coraline ritrova ben presto le tre anime e i suoi genitori e, con uno stratagemma, riesce a fare ritorno nel mondo reale. I pericoli non sono, però, finiti. Dato che l'altra madre non ha giocato lealmente, essa ha perso la sua mano destra, che ha seguito Coraline nel mondo reale e desidera rubarle la chiave che può aprire la porta dimensionale. Organizzando un'astuta trappola, la bambina riesce a far precipitare in un profondissimo pozzo la mano dell'altra madre, cancellando la sua minaccia.</p>
Tipo di pubblicazione	Romanzo horror fantasy per ragazzi, illustrato da Dave McKean.
Giochi e giocattoli presenti	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Noiosi giocattoli nel mondo reale vs. "meravigliosi" giocattoli animati nell'altro mondo ▪ Sfida al gioco del nascondino ▪ Bambole e set da picnic per la trappola finale
Adattamenti transmediali	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 2008: <i>graphic novel</i>, adattato e illustrato da P. Craig Russell; ▪ 2009: film d'animazione, intitolato in italiano <i>Coraline e la porta magica</i>, realizzato con tecnica <i>stop-motion</i> e diretto da Henry Selick.
Paragrafi in cui l'opera è approfondita	<p>3.3 Giocattoli animati e inanimati: i casi particolari dei giocattoli in <i>Calvin & Hobbes</i> e <i>Coraline</i></p> <p>4.3 Rinunciare ai giocattoli come sintomo di maturazione</p>

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia del presente lavoro è suddivisa in tre macro-sezioni.

La prima, intitolata “Il giocattolo nella tradizione letteraria in lingua inglese, 1800-2000”, contiene i testi primari e la bibliografia critica che ne supporta l’analisi. La seconda sezione, “Giocattoli, cultura materiale e letteratura”, propone le angolazioni critiche e le prospettive metodologiche utilizzate nell’analisi della natura e del ruolo dei giocattoli. La terza sezione, infine, intitolata “Giocattoli: autori e testi”, rimanda il lettore al corpus delle opere prese in considerazione e agli autori trattati.

A. Il giocattolo nella tradizione letteraria in lingua inglese, 1800-2000

- Testi primari
- Testi critici sulla *children’s literature*
- Testi consultati

B. Giocattoli, cultura materiale e letteratura

- Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi
- I giocattoli e la cultura materiale
- I giocattoli e la memoria culturale
- I giocattoli e la *thing theory*
- Le *it narratives* nella *children’s literature*
- Testi consultati

C. Giocattoli: autori e testi

- Richard H. Horne, *Memoirs of a London Doll* (1846)
- Charles Dickens, *A Holiday Romance* (1868)
- Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice* (1904)
- Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess* (1905)
- Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922)
- A. A. Milne, *Winnie-The-Pooh* (1926)
- Rumer Godden, *The Dolls’ House* (1947)
- Russell Hoban, *The Mouse and His Child* (1967)
- Bill Watterson, *Calvin and Hobbes* (1985-1995)
- Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound* (1997)
- Neil Gaiman, *Coraline* (2003)
- Testi consultati

A. Il giocattolo nella tradizione letteraria in lingua inglese, 1800-2000

Testi primari

- Burnett, Frances Hodgson. *A Little Princess* [1905]. New York, NY, Harper Collins Children's Books, 1999.
- Dickens, Charles. "A Holiday Romance" [1868]. In Gillian Avery, ed., *A Holiday Romance and Other Writings for Children*. London, Everyman, 1995, pp. 397-437.
- Gaiman, Neil. *Coraline* [2002]. London, Bloomsbury Publishing PLC, 2003.
- Godden, Rumer. *The Dolls' House* [1947]. Basingstoke, Pan Macmillan, 2015.
- Hoban, Russell. *The Mouse and His Child* [1967]. London, Puffin Books, 1993.
- Horne, Richard Henry. *Memoirs of a London Doll* [1846]. New York, NY, Macmillan Company, 1922. Ristampa Amazon.co.uk.
- Milne, A. A. *Winnie-the-Pooh* [1926]. London, Methuen Young Books, 1998.
- Potter, Beatrix. *The Tale of Two Bad Mice* [1904]. London, Frederick Warne, 2006.
- Strohmeier, Sarah. *Barbie Unbound: A Parody of the Barbie Obsession. With Photos by Geoff Hansen*. Norwich, VT, New Victoria Publishers 1997.
- Watterson, Bill. *Calvin and Hobbes, Tenth Anniversary Book*. Kansas City, KS, Andrews and McMeel Publishing, 1995.
- Williams, Margery. *The Velveteen Rabbit (or How Toys Became Real)* [1922]. New York, NY, Penguin Putnam Inc., 1987.

Testi critici sulla *children's literature*

- Altrows, Aiyana. "Rape Scripts and Rape Spaces: Constructions of Female Bodies in Adolescent Fiction." *International Research in Children's Literature* 9, 1, July 2016, pp. 50-64.
- Armstrong, Frances. "The Dollhouse as Ludic Space, 1690-1920." *Children's Literature* 24, 1996, pp. 23-54.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, translated by Robert Baldick. New York, NY, Knopf, 1962.
- Bailes, Susan. "Doll Narratives: Themes of Loss and Sacrifice." In Kimberley Reynolds, ed., *Childhood Remembered*. Lichfield, Pied Piper Publishing, 2003, pp. 30-41.
- Barthes, Roland. *Miti d'oggi*. Torino, Einaudi, 1994.
- Beckett, Sandra. "Parodic Play with Paintings in Picture Books." *Children's Literature* 29, 2001, pp. 175-195.
- Beckett, Sandra, "Crossover Literature." In Philip Nel, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children's Literature*. New York, NY, New York University Press, 2011, pp. 58-61.
- Blount, Margaret. *Animal Land: The Creatures of Children's Fiction*. New York, NY, William Morrow, 1975.
- Bradford, Clare, Kerry Mallan, John Stephens, Robyn McCallum. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

- Brewer, Susan. *Famous Character Dolls*. Barnsley, Pen & Sword Books, 2013.
- Capshaw Smith, Katharine. "Critical Cross-overs." *Children's Literature Association Quarterly* 37.1, spring 2012, pp. 1-3.
- Cooley, Nicole. "Dollhouses Weren't Invented for Play." *The Atlantic*, July 22, 2016, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/07/dollhouses-werent-invented-for-play/492581/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Cunningham, Lisa. "Violent Nymphs: Vampire and Vigilante Children in Contemporary Cinema." In Markus P. J. Bohlmann, Sean Moreland, eds., *Monstrous Children and Childish Monsters*. Jefferson, NC, McFarland, 2015, pp. 206-223.
- Derrida, Jacques. "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)." Translated by David Wills. *Critical Inquiry* 28.2, winter 2002, pp. 369-418.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. Translated by David Willis. New York, NY, Fordham University Press, 2008.
- Dickens, Charles. *The Cricket on the Hearth: a Fairy Tale of Home* [1845]. London, Bradbury and Evans, 1846, <https://archive.org/details/cricketonhearth00conggoog>
- Fassin, Eric, James Swenson. "Sexual Events: From Clarence Thomas to Monica Lewinsky." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13. 2, summer 2002, pp. 127-158.
- Faulkner, Joanne. *The Importance of Being Innocent: Why We Worry About Children*. Melbourne, Cambridge University Press, 2011.
- Ferris Motz, Marilyn. "Maternal Virgin: The Girl and her Doll in Nineteenth-Century America." In Ray B. Browne, ed., *Fetishism in Popular Culture*. Bowling Green, OH, Bowling Green University Popular Press, pp. 54-68.
- Flanagan, Victoria. "Gender Studies." In David Rudd, ed., *The Routledge Companion to Children's Literature*. New York, NY, Routledge, 2010, pp. 26-38.
- Flanagan, Victoria. "Posthumanism: Rethinking 'The Human' in Modern Children's Literature." In Clémentine Beauvais, Maria Nikolajeva, eds. *The Edinburgh Companion to Children's Literature*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 29-41.
- Flynn, Richard. "What Are We Talking about When We Talk about Agency?" *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8.1, summer 2016, pp. 254-265.
- Flynn, Simon. "Animal Stories." In Peter Hunt, ed., *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition, Volume 1*, 2 vols., New York, NY, Routledge, 2004, pp. 418-435.
- Forman-Brunell, Miriam, Jennifer Dawn Whitney. "Introduction." In Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds. *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. ix-xviii.
- Gildon, Charles. *The Golden Spy*. London, J Woodward, 1709.
- Grahame, Kenneth. "A Departure." In *The Kenneth Grahame Book: The Golden Age, Dream Days, The Wind in the Willows*. London, Methuen & Co., 1950, pp. 217-228.
- Gubar, Marah. "Innocence." In Philip Nel, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children's Literature*, New York, NY, New York University Press 2011, pp. 121-127.
- Gubar, Marah. "The Victorian Child, c. 1837-1901." *Representing Childhood*, <http://www.representingchildhood.pitt.edu/victorian.htm> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Hall, G. Stanley, A. Caswell Ellis. *A Study of Dolls*. Chicago, IL, E. L. Kellogg & Co, 1897.
- Harvey Dalton, F. J., Brian Alderson, eds. *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. New York, NY, Cambridge University Press, 1982.
- Honeyman, Susan. "Gingerbread Wishes and Candy(land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption." *Marvel & Tales* 21.2, 2007, pp. 195-215.
- Hunt, Peter, ed. *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London, Routledge, 1992.

- Kilner, Mary Ann. *The Adventures of a Pincushion*. London, John Marshall, 1780, <https://archive.org/details/adventurosofpinc00kilniala>.
- Kincaid, James R. *Erotic Innocence: the Culture of Child Molesting*. Durham, Duke University Press, 1998.
- Knoepfmacher, U. C., Mitzi Myers. "'Cross-Writing' and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies." *Children's Literature* 25, 1997, pp. vii-xvii.
- Kuznets, Lois Rostow. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. London, Yale University Press, 1994.
- Jaques, Zoe. "Creature." In *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, New York, NY, Routledge, 2015, pp. 25-70.
- Jaques, Zoe. "Toy." In *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. New York, NY, Routledge, 2015, pp. 209-234.
- Jaques, Zoe. "Animal Studies." In Clémentine Beauvais, Maria Nikolajeva, eds. *The Edinburgh Companion to Children's Literature*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 42-54.
- Lurie, Alison. *Not in Front of the Grown-Ups! Subversive Children's Literature*. London, Cardinal, 1991.
- Marshall, Elizabeth. "Borderline Girlhood: Mental Illness, Adolescence, and Femininity in Girl, Interrupted." *The Lion and the Unicorn* 30.1, January 2006, pp. 117-133.
- McDowell, Myles. "Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences." In Geoff Fox, Graham Hammond, Terry Jones, Frederick Smith, Kenneth Sterck, eds., *Writers, Critics, and Children. Articles from Children's literature in education*, London, Heinemann educational Books, 1976, pp. 140-156.
- Mercier, Cathryn M. "Realism." In Philip Nel, Lissa Paul, eds., *Keywords for Children's Literature*. New York, NY, New York University Press, 2011, pp. 198-201.
- Midgley, Emma. "The Queen's Dolls' House is explored by Lucinda Lambton." *BBC Berkshire*, October 19, 2010, http://news.bbc.co.uk/local/berkshire/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_9102000/9102196.stm (ultimo accesso: settembre 2018).
- Newton, Michael. "The Puppet's Becoming: Dolls, Toys and Puppets in Films for Children." In Kimberley Reynolds, ed., *Children's Literature and Childhood in Performance*. Lichfield, Pied Piper Publishing, 2003, pp. 26-37.
- Nikolajeva, Maria. "Word and Picture." In Charles Butler, ed., *Teaching Children's Fiction*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 106-150.
- Nodelman, Perry. "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature." *Children's Literature Association Quarterly* 17.1, spring 1992, pp. 29-35.
- Nodelman, Perry, Mavis Reimer. *The Pleasures of Children's Literature*. Boston, MA, Allyn and Bacon, 2003.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2008.
- Nodelman, Perry. "The Hidden Child in *The Hidden Adult*," *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8.1, summer 2016, pp. 266-277.
- O'Sullivan, Patrick V. "Irish Dolls and Dolls' Houses." *Irish Arts Review Yearbook*, 1990-1991, pp. 232-235.
- Oliver, Jo Ellen. "Old and New Realism in Adolescents' Literature." *Journal of Reading* 21.4, 1978, pp. 335-338.
- Orestano, Francesca. "Dal dibattito pedagogico alle 'wee-wee stories': Maria Edgeworth, scrittrice per l'infanzia." In Francesca Orestano, Carlo Pagetti, eds., *Le guide del mattino. Alle origini della children's literature*. Milano, CUEM, 2004, pp. 53-92.
- Reynolds, Kimberley. *Radical Children's Literature*. New York, NY, Palgrave Macmillan, 2007.

- Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* [1984]. Philadelphia, PA, Pennsylvania University Press, 1992.
- Schulz, Charles M. *Good Grief, More Peanuts* [1956]. London, Titan Books Ltd, 2015.
- Stephens, John. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London, Longman, 1992.
- Tolkien, J. R. R. *Tree and Leaf*. London, Unwin Books, 1964.
- Townsend, John Rowe. *Written for Children*. Sidney, Random Book, 1990.
- Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City, IA, University of Iowa Press, 2000.
- Tucker, Nicholas. *The Child and The Book*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Waclawiak, Karolina. "Safe as Houses. An Ode to Britain's History in 1:12 Scale." *The Believer* 2010/2011, https://www.believermag.com/issues/201011/?read=article_waclawiak (ultimo accesso: settembre 2018).
- Wall, Barbara. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. London, MacMillan, 1991.
- Walter, Natasha. "Dolls." In *Living Dolls. The Return of Sexism*. London, Virago, 2011, pp. 1-15.
- Wannamaker, Annette. "A 'Heap of Meaning': Objects, Aesthetics and the Posthuman Child in Janne Teller's Y. A. Novel *Nothing*." *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 82-99.
- Zeiter, Pedra. "Anthropomorphism in Children's Literature." *Mythbusters*, <https://bustingmythology.wordpress.com/2015/03/25/anthropomorphism-in-childrens-literature/> (ultimo accesso: settembre 2018).

Testi consultati

- Anceschi, Alessandra. "Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica." *Encyclopaideia* XIX.43, 2015, pp. 85-104.
- Angeletti, Gioia. "Revisione e sovversione del canone: esempi di parodia e comicità nella scrittura femminile." *Argo: Segni di donna* VIII, 2003, pp. 46-48.
- Angeletti, Gioia. "Negotiating Voices in Romantic Theatre: Scottish Women Playwrights and the Struggle for Assertion." In Lilla Maria Crisafulli, Elam Keir, eds., *Women's Romantic Theatre and Drama: History, Agency, and Performativity*, London, Ashgate, 2010, pp. 169-193.
- Antinucci, Raffaella. "Omnibus Trips: the Victorians and the new culture." In Maria Concetta Costantini, Renzo D'Agnillo, Francesco Marroni, eds., *La letteratura vittoriana e i mezzi di trasporto: dalla nave all'aeronave*, Roma, Aracne, 2006, pp. 283-292.
- Antinucci, Raffaella. "'(French) Household Words': Dickens, Victorian Journalism, and Gallicisms in the Vocabulary of Dress and Textiles." In Carolina Diglio, Maria Centrella, eds., *Le tissus au fil de mots*, Paris, Hermann, 2013, pp. 31-48.
- Augustyn, Frederick J., ed. *Dictionary of Toys and Games in American Popular Culture*. Binghamton, Haworth Reference Press, 2004.
- Avanzini, Alessandra, ed. *Linee europee di letteratura per l'infanzia*. Milano, Franco Angeli, 2013.
- Bailey, Peter. *Popular Culture and Performance in the Victorian City*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Banerjee, Jacqueline. "Ideas of Childhood in Victorian Children's Fiction. The Child as Innocent." *The Victorian Web*, August 13, 2007, <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/childhood1.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

- Banerjee, Jacqueline, "Ideas of Childhood in Victorian Children's Fiction. The Child as Sinful." *The Victorian Web*, August 13, 2007, <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/childhood2.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Banerjee, Jacqueline, "What is Children's Literature." *The Victorian Web*, January 12, 2016, <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/definitions1.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Blanchard, Jay S. "Anthropomorphism in Beginning Readers." *The Reading Teacher* 35.5, February 1982, pp. 586-591.
- Blezza Picherle, Silvia. "Educare attraverso i personaggi." In *Libri, bambini, ragazzi: incontri tra educazione e letteratura*. Milano, V&P, 2004, pp. 25-45.
- Bloom, Clive, Dennis Butts, eds. *Stories and Society: Children's Literature in Its Social Context*. London, Lumiere Press, 1992.
- Boero, Pino, Carmine De Luca. *La letteratura per l'infanzia*. Roma, Laterza, 1995.
- Braida, Lodovica, Alberto Cadioli, Antonello Negri, Giovanna Rosa, eds. *Amici di Carta*. Milano, Skira, 2007.
- Brewer, Susan. *Famous Character Dolls*. Barnsley, Pen & Sword Books, 2013.
- Briggs, Asa. *Victorian Things*. London, Penguin Books, 1988.
- Briggs, Julia. "Critical Opinion: Reading Children's Books." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 18-31.
- Brown, Marilyn R. "Introduction: Baudelaire between Rousseau and Freud." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. 1-23.
- Butler, Catherine, Kimberley Reynolds, eds. *Modern Children's Literature: an Introduction*. New York, NY, Palgrave Macmillian, 2014.
- Cameron, Eleanor. "Of Style and the Stylist." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 90-104.
- Carpenter, Humphrey. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London, Unwin Paperbacks, 1985.
- Carpenter, Humphrey, Mari Prichard, eds. *The Oxford Companion to Children's Literature*. New York, NY, Oxford University Press, 1984.
- Castrelas, Susan P. "Winged fantasies: constructions of childhood, innocence, adolescence, and sexuality in Victorian fairy painting (Dedicated in memory of Jeremy Maas)." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. 126-142.
- Chandler, Meghan, Diana Anselmo-Sequeira. "The 'Dollification' of Riot-Grrrls: Self-Fashioning." In Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds. *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. 63-83.
- Chester, Tessa Rose. "Black and White Set the Tone." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 254-258;
- Clark, Beverly Lyon, Margaret R. Higonnet, eds. *Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 1999.
- Comini, Alessandra. "Toys in Freud's attic: torment and taboo in the child and adolescent themes of Vienna's image-makers." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. 167-180.

- Cosslett, Tess. *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786-1914*. Farnham, Ashgate, 2006.
- Cross, Gary. "Historical roots of consumption-based nostalgia for childhood in the United States." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reiventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 19-35.
- Crosson, Wilhelmina M. "A Popular Subject." *The Elementary English Review* 13.8, December 1936, pp. 283-286.
- Cunningham, Hugh. "The Development of a Middle-class Ideology of Childhood, 1500-1900." In *Children and Childhood in Western Society since 1500. Second Edition*. New York, NY, Routledge, 2005, pp. 41-79.
- Cunningham, Hugh. "The Victorians." In *The Invention of Childhood*. London, BBC Books, 2006, pp. 139-176.
- Denisoff, Dennis. "Introduction. Small Change: The Consumerist Design of the Nineteenth-Century Child." In Dennis Denisoff, ed., *The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture*. Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 1-25.
- Derby, James. "Anthropomorphism in Children's Literature or 'Mom, My Doll's Talking Again?'" *Elementary English* 47.2, February 1970, pp. 190-192.
- Dickens, Charles. "Frauds on the Fairies" [1853]. In Lance Salway, ed., *A Peculiar Gift: Nineteenth Century Writing on Books for Children*. Vancouver, Kestrel Books, 1976, pp. 111-118.
- Dimock, George. "Children's studies and the Romantic child." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. 189-198.
- Discroll, Catherine. "The Doll-Machine: Dolls, Modernism, Experience." In Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds. *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. 185-204.
- Edgeworth, Maria. "Toys." In *A Practical Education* [1801]. London, Woodstock Books, 1996, pp. 1-32.
- Egoff, Sheila, Wendy Sutton. "Epilogue: Some Thoughts on Connecting." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 377-394.
- Etherington, Charlie. "Punch and Judy (But Not Quite as We Remember It!)." In Kimberley Reynolds, ed., *Childhood Remembered*. Lichfield, Pied Piper Publishing, 2003, pp. 20-29.
- Ewers, Hans-Heino. *Fundamental Concept of Children's Literature Research. Literary and Sociological Approaches*. New York, NY, Routledge, 2009.
- Fisher, Margery. *Intent Upon Reading*. Leicester, Brockhampton, 1964.
- Flynn, Richard. "Introduction: Disputing the Role of Agency in Children's Literature and Culture." *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8.1, summer 2016, pp. 248-253.
- Gerarghty, Lincoln. "(Re-)constructing childhood memories: Nostalgia, creativity, and the expanded worlds of the Lego fan community." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reiventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 66-83.
- Griswold, Jerry. "Aliveness." In *Feeling Like a Kid: Childhood and Children's Literature*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 103-126.
- Grolnick, Simon. *Between Reality and Fantasy. Transitional Objects and Phenomena*. Lanham, Aronson Publisher, 1978.
- Heath, Shirley Brice. "Child's Play for Private and Public Life." In Evelyn Arizpe, Morag Styles, eds., *Reading Lessons from the Eighteenth Century*. Lichfield, Pied Piper Publishing, 2006, pp. 179-207.
- Hopkins, Susan. "Living Dolls: Femininity, subjectivity, postmodernity." *Counterpoints* 29, 1996, pp. 49-57.
- Hunt, Peter, ed. *Children's Literature. The Development of Criticism*. London, Routledge, 1990.

- Hunt, Peter, ed. *Children's Literature. An Anthology 1801-1902*. Oxford, Blackwell, 2001.
- Hunt, Peter, ed. *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*, 2 vols. New York, NY, Routledge, 2004.
- Hunt, Peter, ed. *Understanding Children's Literature. Second Edition*. New York, NY, Routledge, 2005.
- Kline, Stephen. *Out of the Garden: Toys, TV, and Children's Culture in the Age of Marketing*. London, Verso, 1995.
- Knuth, Rebecca. *Children's Literature and British Identity: Imagining a People and a Nation*. Plymouth, Scarecrow Press, 2012.
- Kuenz, Jane. "Playtime: Toys and the Labor of Childhood." *Colby Quarterly* 36.1, March 2000, pp. 60-76.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. "Lost in nostalgia: Images of childhood in photo books for children." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reiventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 154-168.
- Lam, Siobham. "Boys will be Boys, Girls should be Girls: Gender in Children's Literature." *The Victorian Web*, August 20, 2007, <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/boysandgirls.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Lewis, David. "The Constructedness of Texts: Picture Books and the Metafictional." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 259-275;
- Loeb, L. A. "Victorian Consumer Culture." In *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women*. New York, NY, Oxford University Press, 1994, pp. 3-15.
- Lynn, Joanne L. "Runes to Ward Off Sorrow: rhetoric of the English Nursery Rhyme." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 110-121.
- Mahi, Margaret. "A Dissolving Ghost." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 135-153.
- Marshall, Margaret. *An Introduction to the World of Children's Books*. Aldershot, Gower Publishing, 1988
- McCabe, Janice, Emily Fairchild, Liz Grauerholz, Bernice A. Pescosolido, Daniel Trope. "Gender in Twentieth-century Children's Books: Patterns of Disparity in Titles and Central Characters." *Gender and Society* 25.2, April 2011, pp. 197-226.
- Mergen, Bernard. "The Discovery of Children's Play." *American Quarterly* 27.4, October 1975, pp. 399-420.
- Michals, T. "Experiments before Breakfast: Toys, Education and Middle-Class Childhood." In Dennis Denisoff, ed., *The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture*. Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 29-42.
- Mitchell, Sally. "Books for Children." *The Victorian Web*, August 16, 2007, <http://www.victorianweb.org/authors/craik/mitchell/5.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Nel, Philip, Lissa Paul, eds. *Keywords for Children's Literature*. New York, NY, New York University Press, 2011.
- Nikolajeva, Maria. "The Aesthetic of the Genre." In *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Oxford, Scarecrow Press, 2005, pp. 49-72.
- Norton, Donna E., Sandra E. Norton. "Toys." In *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*. London, Pearson, 2011, pp. 280-81.
- O'Malley, Andrew, ed. *The Making of the Modern Child: Children's Literature and Childhood in the Late Eighteenth Century*. New York, NY, Routledge, 2003.

- O'Neill, Richard. *The Art of Victorian Childhood*. Bristol, Parragon Books, 1996.
- Ogata, Amy F. "Creative Playthings: Educational Toys and Postwar American Culture." *Winterthur Portfolio* 39.2/3, summer/autumn 2004, pp. 129-156.
- Orestano, Francesca. *Children's Literature in Italy*, <http://users.unimi.it/childlit/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Persson, Marcus. "Teddy Bear Says: Study Hard, Don't Be Lazy! Exploring the Symbolic Interaction Between Mundane Objects Through Imaginary Conversation." *The Journal of International Social Research* 8.36, February 2015, pp. 688-698.
- Petrina, Alessandra. "Children's Literature and Children's Education in Late Medieval England." In Laura Tosi, ed., *Hearts of Lightness*, Venezia, Cafoscarina, 2001, pp. 27-45.
- Petrina, Alessandra. "Prima della letteratura per l'infanzia: il tardo Medioevo e la prima età moderna." In Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds., *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*. Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 33-54.
- Petrina, Alessandra. "Isole misteriose e giardini segreti: il romanzo d'avventura." In Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds., *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*. Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 237-261.
- Petrina, Alessandra. "Collegi per l'impero, governanti magiche: la *school story*." In Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds., *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*. Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 263-289.
- Petrina, Alessandra. "Nuovi mondi, altri universi: la *fantasy* dal secondo dopoguerra a oggi." In Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds., *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*. Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 317-343.
- Petrina, Alessandra. "Diventare adulti nell'Inghilterra della prima età moderna." In Davide Susanetti, Nuala Distilo, eds., *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica ad oggi*, Roma, Carocci, 2013, pp. 188-201.
- Plumb, J. H. "The New World of Children in Eighteenth-Century England." *Past & Present* 67, May 1975, pp. 64-95.
- Pollock, Linda A. "Foreword." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. xv-xix.
- Propp, Vladimir. *Morfologia della Fiaba* [1928]. Torino, Einaudi, 2000.
- Reinhardt, Leslie. "Serious Daughters: Dolls, Dress, and Female Virtue in the Eighteenth Century." *American Art* 20.2, summer 2006, pp. 32-55.
- Reynolds, Kimberley. "Fatal Fantasies: the Death of Children in Victorian and Edwardian Fantasy Writing." In Gillian Avery, Kimberley Reynolds, eds., *Representation of Childhood Death*. London, Macmillan Press, 2000, pp. 169-188.
- Reynolds, Kimberley. *Children's Literature: From the Fin de Siecle to the New Millennium*. Hordon, Northcote House Publishers, 2012.
- Rippl, Gabriele. *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin, De Gruyter, 2015.
- Robinson, Elizabeth F. "Doll Play as a Function of the Doll Family Constellation." *Child Development* 17.3, September 1946, pp. 99-119.
- Roe, F. Gordon. "Toys, Games, and Hobbies." In *The Victorian Child*, London, Phoenix House, 1959, pp. 31-44.
- Russell, David. "Talking Animal (and Toy Fantasy)." In *Literature for Children: A Short Introduction*. London, Pearson, 2012, pp. 207-208.
- Rutherford, Vanessa. "Nostalgic panoramas of childhood: Toy objects in Ireland, 1851-1909." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reiventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 87-103.

- Shulevitz, Uri. "What is a Picture Book?" In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 238-241.
- Simms, Eva-Maria. "Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud." *New Literary History* 27.4, autumn 1996, pp. 663-677.
- Stokes, Roy. "Fin de Siècle." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, Oxford University Press Canada, 1996, pp. 105-108.
- Strandgaard Jensen, Helle. "Making children's 'classics,' making past childhoods: Children's 'classics' as sites for for memory politics and nostalgia." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reinventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 104-121.
- Taylor, Marjorie. *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York, NY, Oxford University Press, 1999.
- Talairach-Vielmas, Laurence. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. New York, NY, Routledge, 2007.
- Thomas, Greg M. "Impressionist dolls: on the commodification of girlhood in Impressionist painting." In Marilyn R. Brown, ed., *Picturing Children: Constructions of childhood between Rousseau and Freud*. Farnham, Ashgate, 2002, pp. 103-114.
- Tosi, Laura, Alessandra Petrina, eds. *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*. Bologna, Bononia University Press, 2011.
- Trimmer Sarah. *Fabulous Histories: Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals* [1786]. T. Longman, G. G. J. and J. Robinson, and J. Johnson, 1798, <https://archive.org/details/fabuloushistori01sargoog/page/n4>.
- Vanon, Michela. "Introduzione." In *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*. Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7-18.
- Vanon Alliata, Michela. *Haunted Minds: Studies in the Gothic and Fantastic Imagination*. Verona, Ombre corte, 2017.
- Varney, Wendy. "Of Men and Machines: Images of Masculinity in Boys' Toys." *Feminist Studies* 28.1, spring 2002, pp. 153-174.
- Von Kleist, Heinrich. *Essays on Dolls*. London, Penguin Books, 1994.
- Wachelder, Joseph. "Toys as Mediators." *Icon* 13, 2007, pp.135-169.
- Walter, Natasha. "Princesses." In *Living Dolls. The Return of Sexism*. London, Virago, 2011, pp. 129-151.
- Wesseling, Elisabeth. "Introduction." In Elisabeth Wesseling, ed., *Reinventing Childhood Nostalgia. Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 1-16.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London, Heinemann Educational Books Ltd, 1983.
- Zipes, Jack. *Oltre il giardino: l'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*. Milano, Mondadori, 2002.
- Zipes, Jack, ed. *The Oxford Encyclopaedia of Children's Literature*. New York, NY, Oxford University Press, 2006.

B. Giocattoli, cultura materiale e letteratura

Giocattoli e psicoanalisi: modelli di comportamento e transfert affettivi

- Baudelaire, Charles. "A Philosophy of Toys." In Jonathan Mayne, ed., *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London, Phaidon Press, 2008, pp. 198-204.
- Ben-Moche, Erin. "Is it OK to hold to your childhood comfort object?" *Chicago Tribune*, October 5, 2017, <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/parenting/sc-fam-no-goodbye-comfort-objects-1017-story.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Benjamin, Walter. "Old Toys." In Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, eds. *Selected Writings*, 2, 1927-1934. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, pp. 98-102.
- Mcqueeney, Kerry. "Bear necessities: 35 per cent of British adults 'still take a teddy to bed with them'." *Daily Mail*, February 22, 2012, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2104641/Travelodge-survey-reveals-35-cent-British-adults-teddy-bed-them.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Steingold, Daniel. "Survey: 4 In 10 Adult Americans Still Sleep With Teddy Bear." *Study Finds*, September 13, 2017, <https://www.studyfinds.org/teddy-bears-stuffed-animals-adults/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Sturken, Marita. "Introduction." In *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumption from Oklahoma City to Ground Zero*. Durham, NC, Duke University Press, 2007, pp. 1-34.
- Watson, Jay. "Guys and Dolls: Exploratory Repetition and Maternal Subjectivity in the Fort/Da Game." *American Imago* 52.4, winter 1995, pp. 463-503.

I giocattoli e la cultura materiale

- Baxter, Jane Eva. "Socialization and the Material Culture of Childhood." In *The Archaeology of Childhood: Children, Gender, and Material Culture*. Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2005, pp. 39-56.
- Bernstein, Robin. "Toys Are Good for Us: Why We Should Embrace the Historical Integration of Children's Literature, Material Culture, and Play." *Children's Literature Association Quarterly* 38.4, winter 2013, pp. 458-463.
- Clarke, Alison J. "Coming of Age in Suburbia: Gifting the Consumer Child." In Marta Gutman, Ning de Coninck-Smith, eds., *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008, pp. 253-268.
- Dant, Tim. "Turn it on: Objects that Mediate." *Material Culture in the Social World. Values, Activities, Lifestyles*. Philadelphia, PA, Open University Press of Philadelphia, 1999, pp. 153-175.
- Kahneman, Daniel, Jack L. Knetsch, Richard H. Thaler. "Anomalies: The Endowment Effect, Loss Aversion, and Status Quo Bias." *The Journal of Economic Perspectives* 5.1, winter 1991, pp. 193-206.
- Klemann, Heather. "The Matter of Moral Education: Locke, Newbery, and the Didactic Book—Toy Hybrid." *Eighteenth-Century Studies* 44.2, winter 2011, pp. 223-244.
- Lohmann, Andrew, Ximena B. Arriaga, Wind Goodfriend. "Close relationships and placemaking: Do objects in a couple's home reflect couplehood?" *Personal Relationships* 10.3, pp. 437-449.

- Purbrick, Louise. "I Love Giving Presents: The Emotion of Material Culture." In Anna Moran, Sorcha O'Brien, eds., *Love Objects. Emotion, Design and Material Culture*. London, Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 9-20.
- Roberts, Lewis. "It's a dangerous world out there for a toy: Identity Crisis and Commodity Culture in the *Toy Story* Movies." *Children's Literature Association Quarterly* 42.4, winter 2017, pp. 417-437.

I giocattoli e la memoria culturale

- Darian-Smith, Kate, Carla Pascoe. "Children, childhood and cultural heritage: mapping the field." In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 1-18.
- Davey, Gwenda Beed, Kate Darian-Smith, Carla Pascoe. "Playlore as cultural heritage: Traditions and change in Australian children's play." In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 40-54.
- Fondazione Muba Museo dei Bambini Milano, <http://www.muba.it> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Harris, Rhian. "Museums and representations of childhood: reflections on the Foundling Museum and the V&A Museum of Childhood." In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 222-239.
- Kennedy, Rosie. "How Merrily the Battle Rages: Props for Make-Believe in the Edwardian Nursery." In Lissa Paul, Rosemary Ross Johnston, Emma Short, eds., *Children's Literature and Culture of the First World War*. New York, NY, Routledge, 2016, pp. 226-238.
- Maleuvre, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford, CA, Stanford University Press, 1999.
- Moja, Beatrice. "I bambini e la memoria culturale: infanzia, giocattoli e musei." *La Questione Romantica*, di prossima pubblicazione.
- Reimer, Mavis, Charlie Peters. "Ignorant and Innocent: The Childs of Common Cultural Discourses." *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 3.2, winter 2011, pp. 88-99.
- Sheperd, B. W. "Making Children's Histories." In Gaynor Kavanagh, ed., *Making Histories in Museums*. Leicester, Leicester University Press, 1996, pp. 257-269.
- Snell, Heather, Lorna Hutchinson, *Children and Cultural Memory in Texts of Childhood*. New York, NY, Routledge, 2014.
- Wordsworth, William. "Ode." In Stephen Gill, ed., *21st-Century Oxford Authors. William Wordsworth*. New York, NY, Oxford University Press, 2010, pp. 281-286.

I giocattoli e la thing theory

- Brown, Bill. "How to Do Things with Thing (A Toy Story)." *Critical Inquiry* 24.4, summer 1998, pp. 935-964.
- Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28.1, autumn 2001, pp. 1-22.
- Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 2003.
- Eliot, Thomas Stearns. "Hamlet and His Problems." In *The Sacred Wood and Major Early Essays*. New York, NY, Dover Publications, 1998, pp. 55-59.

- Harman, Graham. "Technology, objects and things in Heidegger." *Cambridge Journal of Economics* 34.1, January 2010, pp. 17-25.
- Herring, Scott. "Material Deviance: Theorizing Queer Objecthood." *Postmodern Culture* 21.2, January 2011.
- Herring, Scott. "Collyer Curiosa: A Brief History of Hoarding." *Criticism* 53.2, spring 2011, pp. 159-188.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by Joan Stambaugh. New York, NY, New York State University Press, 2010.
- Lepselter, Susan. "The Disorder of Things: Hoarding Narratives in Popular Media." *Anthropological Quarterly* 84.4, fall 2011, pp. 919-947.
- Lévi-Strauss, Claude. "La scienza del concreto." In *Il pensiero selvaggio* [1962], traduzione di Paolo Caruso. Milano, il Saggiatore, 2004, pp. 13-47.
- Malewitz, Raymond. *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2014.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, Reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi, 1993.
- Sanders, Valerie. "Objects of Anxiety in Nineteenth-Century Children's Literature: E. Nesbit and Frances Hodgson Burnett." In Helen Kingstone, Kate Lister, eds., *Paraphernalia! Victorian Objects*. London, Routledge, 2018, pp. 88-95.
- Vale, Guido. *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*. Milano, Feltrinelli, 1994.
- Williams, William Carlos. "Paterson (1927)." In A. Walton Litz, Christopher MacGowan, eds., *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1, 1909-1939. New York, NY, New Directions, 1986, pp. 263-266.
- Zimmerman, Virginia. "The Curating Child: Runaways and Museums in Children's Fiction." *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 42-62.

Le it narratives nella children's literature

- Bellamy, Liz. "It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre." In Mark Blackwell, ed., *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Cranbury, Rosemont Publishing, 2007, pp. 117-145.
- Bellanca, Mary Ellen. "Science, Animal Sympathy and Anna Barbauld's 'The Mouse's Petition'." *Eighteenth-Century Studies* 37.1, fall 2003, pp. 47-67.
- Blackwell, Mark, ed. "General Introduction." In *British It-Narratives, 1750-1830. 1: General Introduction*. London, Pickering & Chatto, 2012, pp. vii-xxviii.
- Blackwell, Mark, ed. "Introduction: The Lumber-Room of Literature." *British It-Narratives, 1750-1830. 4: Toys, Trifles and Portable Furniture*. London, Pickering & Chatto, 2012, pp. ix-xix.
- Festa, Lynn. "The Commodity's Soliloquy." In *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 115-125.
- Festa, Lynn. "The People Things Make." In *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 112-115.
- Festa, Lynn. "Thinking Through Things." In *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, pp. 125-132.
- Festa, Lynn. "The Moral Ends of Eighteenth- and Nineteenth-century Object Narratives." In Mark Blackwell, ed., *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Cranbury, Rosemont Publishing, 2007, pp. 309-327.

- Flint, Christopher. "Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction." *PMLA* 113.1, March 1998, pp. 212-226.
- Lake, Crystal B. "Feeling Things: The Novel Objectives of Sentimental Objects." *The Eighteenth Century* 54.2, summer 2013, pp. 183-193.
- Lamb, Jonathan. "The Crying of Lost Things." *ELH* 71.4, winter 2004, pp. 949-967.
- Lamb, Jonathan. "Objects of Agency." *Huntington Library Quarterly* 70.4, December 2007, pp. 679-684.
- Locke John. *Some Thoughts Concerning Education* [1693]. London, J. and R. Tonson, 1729, https://archive.org/stream/somethoughtsconco00lockuoft/somethoughtsconco00lockuoft_djvu.txt.
- Trimmer, Sarah. *Fabulous Histories: Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals*. London, T. Longman, G. G. J. and J. Robinson, and J. Johnson, 1786, <https://archive.org/details/fabuloushistori00sargoog>.
- Wollstonecraft, Mary. *Thoughts on the Education of Daughters*. London, J. Johnson, 1787, <https://archive.org/details/thoughtsoneduca00unkngoog>.

Testi consultati

- Alber, Jan, Rüdiger Heinze, eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin, De Gruyter, 2011.
- Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Arney, Kat. "Are pink toys turning girls into passive princesses?" *The Guardian*, May 9, 2011, <http://www.theguardian.com/science/blog/2011/may/09/pink-toys-girls-passive-princesses> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Axelrod, Rise B, Steven Gould Axelrod. "The Metro-poetics of *Paterson*." *William Carlos Williams Review* 29.2, fall 2009, pp. 121-135.
- Baird, Ileana, Christina Ionescu, eds. *Eighteenth-Century Thing Theory in the Global Context: From Consumerism to Celebrity Culture*. Farnham, Ashgate, 2013.
- Benjamin, Walter. *Orbis pictus: scritti sulla letteratura infantile*. Milano, Emme, 1981.
- Benjamin, Walter. *Bambini, abbecedari, giocattoli*. Bologna, Clueb, 2012.
- Benjamin, Walter. "Giocattoli." In *Figure d'infanzia*. Milano, Cortina, 2012.
- Beresin, Anna. "Children's Museums and Children's Bodies." In Drew Chappell, ed., *Children under Construction: Critical Essays on Play as Curriculum*. New York, NY, Peter Lang, 2010, pp. 127-148.
- Blackwell, Mark. "Experimental Fictions." In Stephen Arata, Madigan Haley, J. Paul Hunter, Jennifer Wicke, eds., *A Companion to English Novel*. Hoboken, NJ, Wiley Blackwell, 2015, pp. 144-158.
- Boetzkes, Amanda. "Interpretation and the Affordance of Things." In Aron Vinegar, Amanda Boetzkes, eds., *Heidegger and the Work of Art History*. Farnham, Ashgate, 2014, pp. 269-292.
- Brown, Bill. *Things*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 2004.
- Brown, Bill. "Reification, Reanimation, and the American Uncanny." *Critical Inquiry* 32.2, winter 2006, pp. 175-207.
- Brown, Bill. "Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)." *Critical Inquiry* 36.2, winter 2010, pp. 183-217.
- Brown, Bill, ed. *Other Things*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 2015.
- Brown, Diane. "T.S. Eliot and the Objective Correlative." *Literature in North Queensland* 2.2, 1973, pp.8-15.

- Caldicott, Edric, Anne Fuchs, eds. *Cultural Memory: Essays on European Literature and History*. Berlin, De Gruyter, 2003.
- Chappell, Drew. "Introduction. Colonizing the Imaginary: Socializing (Specific) Identities, Bodies, Ethics, and Moralities through pleasurable Embodiment." In Drew Chappell, ed., *Children Under Construction. Critical Essays on Play as Curriculum*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2010, pp. 1-17.
- Chialant, Maria Teresa. "Things, Objects, Fetishes: The Current Critical Debate in Italy." In Daniela Rogobete, Jonathan P. A. Sell, Alan Munton, eds., *The Silent Life of Things: reading and Representing Commodified Objecthood*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 11-32.
- Duffett, Rachel. "‘Playing Soldiers?’ War, Boys, and the British Toy Industry." In Lissa Paul, Rosemary Ross Johnston, Emma Short, eds., *Children's Literature and Culture of the First World War*. New York, NY, Routledge, 2016, pp. 239-250.
- Erl, Astrid, Ansagar Nünning, eds. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, De Gruyter, 2008.
- Fass, Paula. "Childhood and Memory." *The Journal of History of Childhood and Youth* 3.2, spring 2010, 155-164.
- Faulkner, Joanne. "Vulnerability of ‘Virtual’ Subjects: Childhood, Memory, and Crisis in the Cultural Value of Innocence." *SubStance* 42.3, issue 132, 2013, pp. 127-147.
- Festa, Lynn. "Tales Told by Things." In *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 2006, p. 111.
- Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago, Chicago University Press, 2009.
- Fry, Paul H. "Wordsworth's Severe Intimations." In Harold Bloom, ed., *Bloom's Modern Critical Views: William Wordsworth – Updated Edition*. New York, NY, Chelsea House Publisher, 2007, pp. 67-88.
- Gehringer, Jeanine. "What are Life Like Dolls Made of?" *Ezine Articles*, October 27, 2010, <http://www.ezinearticles.com/?What-Are-Life-Like-Dolls-Made-Of?&id=5279241> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Gill, Stephen, ed. *21st-Century Oxford Authors. William Wordsworth*. New York, NY, Oxford University Press, 2010.
- Goddard, Colleen. "More Than Just Teddy Bear." *Psychology Today*, July 15, 2014, <https://www.psychologytoday.com/blog/the-guest-room/201407/more-just-teddy-bears> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Grolnick, Simon. *Between Reality and Fantasy. Transitional Objects and Phenomena*. Lanham, Aronson Publisher, 1978.
- Higonnet, Margaret R. "War Toys: Breaking and Remaking in Great War Narratives." *The Lion and the Unicorn* 31.2, April 2007, pp. 116-131.
- Irimia, Mihaela. "From Hand to Hand, from Country to Country." In Daniela Rogobete, Jonathan P. A. Sell, Alan Munton, eds., *The Silent Life of Things: Reading and Representing Commodified Objecthood*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 33-51.
- Jones, Tanya. "Bears, Bogeymen and Bedtime Heroes. Something Like an Introduction." In Tanya Jones, ed., *Toy Stories: The Toy as Hero in Literature, Comics and Film*. Jefferson, NC, McFarland & Company, 2017, pp. 1-12.
- Kemper, Tom. *Toy Story: A Critical Reading*. New York, NY, Palgrave Macmillan, 2015.
- Kilner Dorothy. *The Life and Perambulations of a Mouse*, Philadelphia, PA, Appleton & Company, 1851, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924050044332;view=1up;seq=13>.
- Lamb, Jonathan. *The Things Things Say*. Princeton, Princeton University Press, 2011.

- Lamberth-Climaco, Emily. “‘This Rhetoric Is Real’: William Carlos Williams’s Recalibration of Language and Things.” *William Carlos Williams Review* 28.1/2, spring/fall 2008, pp. 35-53.
- Langbauer, Laurie. “Marjory Fleming and Child Authors: The Total Depravity of Inanimate Things.” *Romanticism and Victorianism on the Net* 56, 2009.
- Levinovitz, Alan. “Towards a Theory of Toys and Toy-Play.” *Human Studies* 2.2017, pp. 267-284.
- Lupton, Christina. “The Knowing Book: Authors, It-Narratives, and Objectification in the Eighteenth Century.” *NOVEL: A Forum on Fiction* 39.3, summer 2006, pp. 402-420.
- May, Jill P. “Mass Marketing and the Toys Children Like.” *Children's Literature Association Quarterly* 7.1, spring 1982, pp. 5-7.
- Moran, Patrick W. “Elizabeth Bowen’s Toys and the Imperatives of Play.” *Éire-Ireland* 46.1&2, spring/summer 2011, pp. 152-176.
- Morris, Steven. “Why children become so attached to toys and comfort blankets.” *The Guardian*, March 9, 2007, <http://www.theguardian.com/science/2007/mar/09/psychology.uknews> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Park, Julie. *The Self and It: Novel Objects and Mimetic Subjects in Eighteenth Century England*. Stanford, Stanford University Press, 2010.
- Pascoe, Carla. “Putting away the things of childhood: museum representations of children’s cultural heritage.” In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 209-221.
- Pascoe, Carla. “A History of Playspace.” In Katherine Masiulonis, Elizabeth Cummins, eds., *How to Grow a Playspace: Development and Design*. New York, NY, Routledge, 2017, pp. 13-20.
- Plotz, John. *Portable Property: Victorian Culture on the Move*. Princeton, Princeton University Press, 2008.
- Price, Leah. “It-Narrative and the Book as Agent.” In *How to Do Things with Books in Victorian Britain*. Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 107-135.
- Reineke, Martha J. “Transforming Space: Creativity, Destruction, and Mimesis in Winnicott and Girard.” *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 14, 2007, pp. 79-95.
- Rossie, Jean-Pierre. “Material culture in North African children’s play and toy heritage.” In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 270-283.
- Sanchez-Eppler, Karen. “Children as collectors of cultural heritage: Leland Stanford, Jr and his museum.” In Kate Darian-Smith, Carla Pascoe, eds., *Children, Childhood and Cultural Heritage*. New York, NY, Routledge, 2013, pp. 240-256.
- Shaffer, Sharon E. “The History of Children and Museums in America: A Brief Overview.” In *Engaging Young Children in Museums*. New York, NY, Routledge, 2015, pp. 29-45.
- Shannon, George. “All Times in One.” *Children's Literature Association Quarterly* 10.4, winter 1986, pp. 178-181.
- Schlereth, T. J. “The Material Culture of Childhood: Research Problems and Possibilities.” In T. J. Schlereth, ed., *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes, Museums*. Charlottesville, VA, University Press of Virginia, 1990.
- Simms, Eva-Maria. “Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud.” *New Literary History* 27.4, autumn 1996, pp. 663-677.
- Sofaer Derevenski, Joanna. *Children and Material Culture*. New York, NY, Routledge, 2000.
- Susina, Jan. “American Girls Collection: Barbies with a Sense of History.” *Children's Literature Association Quarterly* 24.3, fall 1999, pp. 130-135.
- Sutton-Smith, Brian. *The Ambiguity of Play*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001.
- Tiffany, Daniel. *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. Oakland, CA, California University Press, 2000.

- Tischleder, Bärbel. "Literary Interiors, Cherished Things, and Feminine Subjectivity in the Gilded Age." *ESC: English Studies in Canada* 31.1, March 2005, pp. 96-117.
- Touponce, William F. "Children's Literature and the Pleasures of the Text." *Children's Literature Association Quarterly* 20.4, winter 1995, pp. 175-182.
- Van Tuyl, Jocelyn. "Dolls in Holocaust Children's Literature: From Identification to Manipulation." *Children's Literature Association Quarterly* 40.1, spring 2015, pp. 24-38.
- Warner, Marina. "Out of an Old Toy Chest." *The Journal of Aesthetic Education* 43.2, summer 2009, pp. 3-18.
- Wendy Saul, E. "'All New Materials': Reflections on the American Toy Scene." *Children's Literature Association Quarterly* 7.1, spring 1982, pp. 2-5.
- Winnicott, Donald Woods. *Gioco e Realtà*. Milano, RCS Libri, 2011.
- Wordsworth, William. "Ode." In Angelo Righetti, ed., *Poems – Poesie (1798-1807)*. Milano, Mursia, 1997, pp. 134-147.
- Wright, Nathalia. "A Source for T. S. Eliot's 'Objective Correlative'?" *American Literature* 41.4, January 1970, pp. 589-591.

C. Giocattoli: autori e testi

Richard H. Horne, *Memoirs of a London Doll* (1846)

- Butts, Dennis. "How Children's Literature Changed: What Happened in 1840s?" *The Lion and the Unicorn* 21.2, April 1997, pp. 153-162.
- Kuznets, Lois Rostow. "Two Newbery Medal Winners and the Feminine Mystique: *Hitty, Her First Hundred Years* and *Miss Hickory*." *The Lion and the Unicorn* 15.2, December 1991, pp. 1-14.
- Meddemmen, John. "Tre Bambole Inglesi e i loro Ambienti: l'Infanzia all'insegna dello Snobismo." In *Enciclopedia, Isole Deserte, Bambole*. Milano, Arcipelago Edizioni, 2010, pp. 125-192.
- Whitehill Hunt, Clara. "To Boys and Girls Who Like Good Stories." In Richard Henry Horne, *Memoirs of a London Doll* [1846]. New York, NY, Macmillan, 1922. Ristampa Amazon.co.uk, pp. v-xiii.

Charles Dickens, *A Holiday Romance* (1868)

- Bacile Di Castiglione, Claudia. "'Holiday Romance': Children's Dreams of Omnipotence in Dickens's Last Fiction." In Rossana Bonadei, Clotilde De Stasio, Carlo Pagetti, Alessandro Vescovi, eds., *Dickens: the Craft of Fiction and the Challenges of Reading*. Milano, Unicopli, 2000, pp. 153-165.
- Diniejkó, Andrzej. "Condition-of-England Novels." *The Victorian Web*, February 22, 2010, <http://www.victorianweb.org/genre/diniejko.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Gubar, Marah. "'Our Field': The Rise of the Child Narrator." In *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. New York, NY, Oxford University Press, 2009, pp. 39-68.
- Kèrchy, Anna. "The Street Urchin as an Iconic Agent of Childish Imagination in Dickens's Fiction and Its Victorian and Postmodern Visual Adaptation." In Gabriella Hartvig, Andrew C. Rouse, eds., *Charles Dickens 200: Text and Beyond*. Martonfa, Spechel e-dition, 2014, pp. 73-84.
- Moja, Beatrice. "Charles Dickens and Baby Talk in the Victorian Age: Sociolinguistic Reflections on *A Holiday Romance* (1868)." *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 56.4, 2018, pp. 38-45.
- Orestano, Francesca. "Dickens's Vocal Quartet in *Holiday Romance* and E. Nesbit's *Treasure Seekers*: Notes on Post-Victorian Children's Literature." In Norbert Lennartz, Francesca Orestano, eds., *Dickens's Signs, Readers' Designs*. Roma, Aracne Editrice, 2012, pp. 363-387.
- Susina, Jan. "Textual Building Blocks: Charles Dickens and E. Nesbit's Literary Borrowings in *Five Children and It*." In Raymond E. Jones, ed., *E. Nesbit's Psammead Trilogy: a Children's Classic at 100*. Oxford, Scarecrow Press, 2006, pp. 151-168.

Beatrix Potter, *The Tale of Two Bad Mice* (1904)

- Chandler, Katherine R. "Thoroughly Post-Victorian, Pre-Modern Beatrix." *Children's Literature Association Quarterly* 32.4, winter 2007, pp. 287-307.

- Hale, Elizabeth. "Truth and Claw: The beastly Children and Childlike Beasts of Saki, Beatrix Potter, and Kenneth Grahame." In Adrienne E. Gavin, Andrew F. Humphries, eds. *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, New York, NY, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 191-207.
- Kanesaka Kalnay, Erica. "Worlds of Realism and Romance: Ironic Play and the Child Reader in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*." *Children's Literature Association Quarterly* 43.2, summer 2018, pp. 126-144.
- Kutzer, M. Daphne. "A Wilderness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter." *The Lion and the Unicorn* 21.2, 1997, pp. 204-214.
- Lane, Margaret. *The Tale of Beatrix Potter. A Biography*. London, Frederick Warne and Co., 1976.
- Nikola-Lisa, W. "The Cult of Peter Rabbit: A Barthesian Analysis." *The Lion and the Unicorn* 15.2, December 1991, pp. 61-66.
- Rahn, Suzanne. "Tailpiece: *The Tale of Two Bad Mice*." *Children's Literature* 12, 1984, pp. 78-91.
- Scheffel, Susan. "The Child's Child: Theory of Mind in the Work of Beatrix Potter." *American Imago* 71.2, summer 2014, pp. 161-172.
- Tutter, Adele. "'To Half Believe and Wholly Play': Dialectics of Reality in Beatrix Potter's *The Tale of Two Bad Mice*." *American Imago* 71.2, summer 2014, pp. 133-160.

Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess* (1905)

- Darcy, Jane. "The Edwardian Child in the Garden: Childhood in the Fiction of Frances Hodgson Burnett." In Adrienne E. Gavin, Andrew F. Humphries, eds., *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, New York, NY, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 75-88.
- Orestano, Francesca. "Realismo vittoriano: un impossibile compromesso." In Laura Tosi, Alessandra Petrina, eds. *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 127-151.
- Philips, Jerry. "The Mem Sahib, the Worthy, the Rajah and His Minions: Some Reflections on the Class Politics of *The Secret Garden*." *The Lion and the Unicorn* 17.2, December 1993, pp. 168-194.
- Reimer, Mavis. "Making Princesses, Re-making *A Little Princess*." In Roderick McGillis, ed., *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. New York, NY, Routledge, 2000, pp. 111-134.

Margery Williams, *The Velveteen Rabbit (Or How Toys Became Real)* (1922)

- Daniels, Steven V. "*The Velveteen Rabbit*: A Kleinian Perspective." *Children's Literature* 18, 1990, pp. 17-30.
- Honeyman, Susan. "Manufactured Agency and the Playthings Who Dream It for Us." *Children's Literature Association Quarterly* 31.2, summer 2006, pp. 109-131.
- Jacobson, Kirsten. "Heidegger, Winnicott, and *The Velveteen Rabbit*. Anxiety, Toys, and the Drama of Metaphysics." In Peter R. Costello, ed., *Philosophy in Children's Literature*. Minneapolis, MN, Lexington Books, 2012, pp. 1-20.
- Spitz, Ellen Handler. "Reality by Enchantment." *American Imago* 65.4, winter 2008, pp. 585-591.

A. A. Milne, *Winnie-The-Pooh* (1926)

- Canham, Stephen. "Reassuring Readers: Winnie-the-Pooh." *Children's Literature Association Quarterly* 5.3, fall 1980, pp. 1-27.
- Gorini, Francesca. "I *Pooh Books* di A. A. Milne, dalle origini letterarie alla *disnification*." In Francesca Orestano, ed., *Tempi Moderni nella Children's Literature*. Milano, CUEM, 2007, pp. 121-142.
- Gorini, Francesca. "A. A. Milne: Tea (and lots of honey) in the Hundred Acre Wood." In Francesca Orestano, Michael Vickers, eds., *Not Just Porridge*. Oxford, Archaeopress, 2016, pp. 135-143.
- Hemmings, Robert. "A Taste of Nostalgia: Children's Books from the Golden Age-Carroll, Grahame, and Milne." *Children's Literature* 35, 2007, pp. 54-79.
- Lurie, Alison. "Back to Pooh Corner." *Children's Literature* 2, 1973, pp. 11-17.
- Nance-Carroll, Niall. "Not Only, But Also: Entwined Modes and the Fantastic in A. A. Milne's Pooh Stories." *The Lion and the Unicorn* 39.1, January 2015, pp. 63-81.

Rumer Godden, *The Dolls' House* (1947)

- Le-Guilcher, Lucy. "A Child's Perspective: The Reconstruction of the Domestic Sphere in *The Dolls' House* and *Impunity Jane*." In Lucy Le-Guilcher, Phyllis B. Lassner, eds., *Rumer Godden: International and Intermodern Storyteller*. Farnham, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 95-106.
- Rustin, Margaret, Michael Rustin. "The Life of Dolls: Rumer Godden's Understanding of Children's Imaginative Play." In *Narratives of Love and Loss: Studies in Modern Children's Fiction*. London, Karnac, 2001, pp. 84-102.

Russell Hoban, *The Mouse and His Child* (1967)

- Addison, James. "Spring and Fall to a Young (Mouse) Child. A Blakean reading of *The Mouse and His Child*." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 83-99.
- Krips, Valerie. "Mistaken Identity: Russell Hoban's *Mouse and His Child*." *Children's Literature* 21, 1993, pp. 92-100.
- Lenz, Millicent. "Russell Hoban's *The Mouse and His Child* and the Search to be Self-Winding." *Children's Literature Association Quarterly*, 1978 Proceedings, pp. 64-69.
- Lynn, Joanne. "Threadbare Utopia: Hoban's Modern Pastoral." *Children's Literature Association Quarterly* 11.1, spring 1986, pp. 19-24.
- Nikolajeva, Maria. "Toward Linearity. A Narrative Reading of *The Mouse and His Child*." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 59-82.
- Skott, Staffan. "From the Temple of Solomon to Zionist Ironies. What *The Mouse and His Child* Is Also About." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 129-132.
- Stephens, John. "Questions of 'What' and 'Where,' and Context of 'Meaning' for *The Mouse and His Child* in the Late Twentieth Century." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on*

His Writings for Children. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 43-58.

Bill Watterson, *Calvin and Hobbes* (1985-1995)

- Adkins, Nickolai. "Weighing the Light and Dark of Calvin and Hobbes." *1up.com*, <http://www.1up.com/features/weighing-light-dark-calvin-hobbes> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Bagby, Laurie M. *Hobbes's Leviathan: Reader's Guide*. New York, NY, Continuum, 2007.
- Beck, Richard. "The Theology of Calvin and Hobbes." *Experimental Theology*, <http://experimentaltheology.blogspot.it/2008/11/theology-of-calvin-and-hobbes-table-of.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Duschinsky, Robert. "Tabula Rasa and Human Nature." *Philosophy* 87.4, October 2012, pp. 509-529.
- Fiamma, Andrea. "Fumettisti che (non) si svendono: Charles Schulz vs. Bill Watterson." *Fumettologica*, 29 settembre 2015, <http://www.fumettologica.it/2015/09/charles-schulz-vs-bill-watterson/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Greef, Wulfert. *The Writings of John Calvin: An Introductory Guide*. Louisville, KY, Westminster John Knox Press, 2008.
- Greif, Itai. "An Ecocritical Look at a Fantastical Tiger." *Academia.edu*, https://www.academia.edu/7691294/Calvin_and_Hobbes_an_Ecocritical_Look_at_a_Fantastical_Tiger (ultimo accesso: settembre 2018).
- Martell, Nevin. "The fantastic truth of Calvin and Hobbes." *The Guardian*, February 17, 2010, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/feb/17/fantastic-authenticity-calvin-and-hobbes> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Watterson, Bill. "A Few Thoughts on Krazy Kat." In George Herriman, ed., *The Komplete Kolor Krazy Kat: 1935-1936*. Abington, PA, Remco Worldservice Books, 1994, pp. 7-11.
- West, Richard Samuel. "Interview: Bill Watterson." *Comic Journal* 127, February 1989, <http://timhulsizer.com/cwords/ccomicsjournal.html> (ultimo accesso: settembre 2018).

Sarah Strohmeyer, *Barbie Unbound* (1997)

- Bignell, Jonathan. "Where is Action Man's penis? Determinations of gender and the bodies of toys." In Naomi Segal, Lib Taylor, Roger Cook, eds., *Indeterminate Bodies*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 36-47.
- Ellis-Petersen, Hannah. "Barbie finally becomes a real woman – with a more realistic figure." *The Guardian*, January 28, 2016, http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jan/28/barbie-finally-becomes-a-real-girl-with-more-realistic-figure-and-skincolours?CMP=fb_gu (ultimo accesso: settembre 2018).
- Flood, Alison. "Barbie computer engineer story withdrawn after sexism row." *The Guardian*, November 21, 2014, <http://www.theguardian.com/books/2014/nov/21/barbie-computer-engineer-story-withdrawn-sexist-mattel> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Gani, Aisha. "Barbie can be a computer engineer ... but only with help of a man." *The Guardian*, November 19, 2014, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/nov/19/-sp-barbie-can-be-a-computer-engineer-but-only-with-help-of-a-man> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Hains, Rebecca C. "An Afternoon of Productive Play with Problematic Dolls: The Importance of Foregrounding Children's Voices in Research." *Girlhood Studies* 5.1, summer 2012, pp. 121-140.

- Moja, Beatrice. "Barbie Unbound: the satirical representation of Barbie doll as an exemplification of realism and crossover attitude in 'young adult literature'." In Justyna Deszcz-Tryhubczak, Barbara Kalla, eds., *Encounters of the Playful Kind: Children's Literature and Intergenerational Relationships*, Palgrave Macmillan, di prossima pubblicazione.
- Redomond, Moira, Julie Binder. "Dumb blond – or diehard feminist?" *The Guardian*, December 19, 2008, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/dec/19/women> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Savage, Dan. "Ken Comes Out. Barbie's boyfriend sports a cock ring." *The Chicago Reader*, July 22, 1993. <https://www.chicagoreader.com/chicago/ken-comes-out/Content?oid=882402> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Sherman, Aurora, Eileen Zurbruggen. "Girls can be anything when they grow up – until they start playing with Barbie." *The Guardian*, March 31, 2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/31/girls-can-be-anything-when-they-grow-up-until-they-start-playing-with-barbie> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Tosi, Laura. "From Basile to Barbie. Doll fantasies, toy princesses, and clockwork females." In Antonella Cagnolati, ed., *The borders of Fantasia*, Salamanca, FahrenHouse, 2015, pp. 27-40
- Valenti, Jessica. "Barbie will not become a feminist anytime soon, don't get your hopes up." *The Guardian*, October 19, 2015, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/oct/19/barbie-will-not-become-a-feminist-anytime-soon> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Walter, Natasha. "Buy your son a Barbie for Christmas." *The Guardian*, November 24, 2003, <http://www.theguardian.com/world/2003/nov/24/gender.uk> (ultimo accesso: settembre 2018).

Neil Gaiman, *Coraline* (2003)

- Forni, Dalila. "Neil Gaiman: *Frozen food* e il calore della famiglia." In Francesca Orestano, ed., *Non Solo Porridge*. Milan, Mimesis, 2015, pp. 173-184.
- Lytle, Kandace. "Seeing Isn't Believing." In Tracy L. Bealer, Rachel Luria, and Wayne Yuen, eds., *Neil Gaiman and Philosophy: Gods Gone Wild!* Chicago, IL, Carus Publishing Company, 2012, pp. 85-96.
- Muller, Vivienne. "Same Old 'Other' Mother?: Neil Gaiman's *Coraline*." *Outskirts: feminisms along the edge* 26, May 2012, pp. 1-6.
- Nikolajeva, Maria. "Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats." *Marvel and Tales* 23.2, 2009, pp. 248-267.
- Perdigao, Lisa K. "'Transform, and twist, and change': Deconstructing *Coraline*." In Joseph Abbruscato, Tanya Jones, eds., *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*. Jefferson, NC, McFarland & Company, 2014, pp. 102-122.
- Schers, Joni. "'Something Called Protective Coloration': The Uncanny in Children's Literature. A Case Study of Neil Gaiman's *Coraline*." BA Thesis, Utrecht University, November 2016.

Testi consultati

- Allingham, Philip V. "The Original Illustrations for Dickens's *A Holiday Romance*." *The Victorian Web*, April 24, 2002, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/holiday/pva204.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Allingham, Philip V. "The Toy Theatre and Charles Dickens." *The Victorian Web*, July 10, 2005, <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/toytheatres.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Allison, Alida. "Russell Hoban Reads Russell Hoban: Children's Books." *The Lion and the Unicorn* 15.2, December 1991, pp. 96-107.
- Allison, Alida. "Introduction." In Alida Allison, ed. *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp.xi-xxii.
- Andrews, Malcolm. *Dickens and the Grown-up Child*. Basingstoke, MacMillan, 1994.
- Barker, Martin. *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester, Manchester University Press, 1989.
- Bignell, Jonathan. "Barbie and Action Man: Indeterminate and Overdetermined Gender in the Culture of Toys." *Academia.edu*. https://www.academia.edu/13657374/Barbie_and_Action_Man_Indeterminate_and_Overdetermined_Gender_in_the_Culture_of_Toys (ultimo accesso: settembre 2018).
- Bowers, Joan. "The Fantasy World of Russell Hoban." *Children's Literature* 8, 1980, pp. 80-97.
- Brabant, Sarah, Linda A. Mooney. "The Social Construction of Family Life in The Sunday Comics: Race as a Consideration." *Journal of Comparative Family Studies* 30.1, winter 1999, pp. 113-133.
- Bradley, Christine. "Early Trauma and *The Velveteen Rabbit* or How Children Become Real: long-Term Prognosis and Therapeutic Intervention." In Chris Nicholson, Michael Irwin, Kedar Nath Dwivedi, eds., *Children and Adolescents in Trauma: Creative Therapeutic Approaches*. London, Jessica Kingsley Publishers, 2010, pp. 101-114.
- Bramlett, Frank, Roy Cook, Aaron Meskin, eds. *The Routledge Companion to Comics*. New York, NY, Routledge, 2016.
- Bruzelius, Margaret. "The Way of *The Trokeville Way*." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 181-196.
- Butts, Dennis. "The Ponders; or Much-in-Little. Some Recurring Aspects of the Work of Russell Hoban." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 133-141.
- Bychkova, Marina. "Enchanted Doll." <http://www.enchanteddoll.com/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Buckley, Chloé Germaine. "Neil Gaiman's 'New Mother' 1882-2002: How *Coraline* 'Translates' Victorian Fantasy." *Peer English*, 2010, pp. 36-46.
- Buckley, Chloé Germaine. "Psychoanalysis, 'Gothic' Children's Literature, and the Canonization of *Coraline*." *Children's Literature Association Quarterly* 40.1, spring 2015, pp. 58-79.
- Caldwell, Christopher. "'Calvin and Hobbes': America's Most Profound Comic Strip." *The Wall Street Journal*, March 6, 2015, <http://www.wsj.com/articles/calvin-and-hobbes-americas-most-profound-comic-strip-1425656199> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Cappella, Massimiliano, ed. *Barbie. The Icon*. Milano, 24 ORE Cultura, 2016.
- Carter, James. "Mice-En-Scene. A Comparative Study of the Novel and the Animated Feature Film *The Mouse and His Child*." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 101-127.
- Chin, Elizabeth. "Barbie Sex Videos: Making Sense of Children's Media-Making." In Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds. *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. 133-154.

- Clayton, Mariel. "The Photography / Mariel Clayton." <http://www.thephotohymarielclayton.com/> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Coats, Karen. "Between Horror, Humour and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic." In Anna Jackson, Karen Coats, Roderick McGillis, eds., *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. New York, NY, Routledge, 2008, pp. 77-92.
- Cunningham, Hugh. "The Development of a Middle-class Ideology of Childhood, 1500-1900." In *Children and Childhood in Western Society since 1500. Second Edition*. New York, NY, Routledge, 2005, pp. 41-79.
- Cunningham, Hugh. "The Victorians." In *The Invention of Childhood*. London, BBC Books, 2006, pp. 139-176.
- Daldry, Graham, ed. *Charles Dickens and the Form of the Novel*. London, Croom Helm, 1987.
- Davis, Paul. *Critical Companion to Charles Dickens: a Literary Reference to His Life and Work*. New York, NY, Facts on file, 2007.
- Douglas, Christopher. "The Economic Underpinnings of Nineteenth-Century American It-Narratives: The Case of *Merry's Museum*, 1845." *ESQ: A Journal of Nineteenth-Century American Literature and Culture* 62.4, 2016, pp. 611-653.
- Eckford-Prossor, Melanie. "Colonizing Children: Dramas of Transformation." *Journal of Narrative Theory* 30.2, summer 2000, pp. 237-262.
- Ferrier-Watson, Sean. "A Bear and his Choices: Rebellion, Questioning, and Existentialism in *Winnie-the-Pooh*." *Journal of Children's Literature Studies* 8.2, July 2011, pp. 33-44.
- Filmer, Kath. "Walking Riddles and the Last Visible Dog: Russell Hoban." *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature*. Bowling Green, OH, Bowling Green State University Press, 1992, pp. 54-65.
- Fox Tree, Erich. "The Secret Sex Lives of Native American Barbies, from the Mysteries of Motherhood, to the Magic of Colonialism." In Miriam Forman-Brunell, Jennifer Dawn Whitney, eds. *Doll Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York, NY, Peter Lang Publishing, 2015, pp. 227-256.
- Galef, David. "Crossing Over: Authors Who Write Both Children's and Adults' Fiction." *Children's Literature Association Quarterly* 20.1, spring 1995, pp. 29-35.
- Gilich, Yulia. "Toying with the Barbie Phenomenon." *Academia.edu*, https://www.academia.edu/11892526/Toying_with_The_Barbie_Phenomenon (ultimo accesso: settembre 2018).
- Gonzales, Eugenia. "'I Sometimes Think She Is a Spy on All My Actions': Dolls, Girls, and Disciplinary Surveillance in the Nineteenth-Century Doll Tale." *Children's Literature* 39, 2011, pp. 33-57.
- Gooding, Richard. "'Something Very Old and Very Slow': *Coraline*, Uncanniness, and Narrative Form." *Children's Literature Association Quarterly* 33.4, winter 2008, pp. 390-407.
- Greene, Graham. "Beatrix Potter." In Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley, Wendy Sutton, eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*. New York, NY, Oxford University Press, 1969, pp. 291-298.
- Grundi, Mercedes. "Marina Bechkova's dolls are as far from Barbie as you can get." *CBC Arts*, April 14, 2016, <http://www.cbc.ca/beta/arts/exhibitionists/canadian-artist-enchanted-dolls-marina-bychkova-1.3534528> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Harvey, Robert C. *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Jackson, MS, University of Mississippi Press, 1994.
- Harvey, Robert C. *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*. Jackson, MS, University of Mississippi Press, 1996.

- Haynes, Joanna, Karin Murriss. *Picturebooks, Pedagogy and Philosophy*. New York, NY, Routledge, 2012.
- Heer, Jeet, Kent Worcester. *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*. Jackson, MS, University Press of Mississippi, 2004.
- Heit, Jamey. *Imagination and Meaning in Calvin and Hobbes*. Jefferson, NC, McFarland and Company, 2012.
- Holm Allingham, Andrea. "Defending the Imagination: Charles Dickens, Children's Literature, and the Fairy Tale Wars." *The Victorian Web*, November 18, 2000, <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva25.html> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Hopkins, Susan. "Living Dolls: Femininity, subjectivity, postmodernity." *Counterpoints* 29, 1996, pp. 49-57.
- Howarth, Michael. "Games and Challenges: Industry and Inferiority in *Coraline*." In *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature*. Jefferson, NC, McFarland & Company, 2014, pp. 74-99.
- Hunt, Peter. "Winnie-the-Pooh and Domestic Fantasy." In Clive Bloom, Dennis Butts, eds., *Stories and Society: Children's Literature in Its Social Context*. Toronto, Lumiere Press, 1992, pp. 112-124.
- Hutchings, Margaret. *Toys from the Tales of Beatrix Potter*. London, Bell and Hyman, 1981
- Keeling, Kara K., Scott Pollard. "The Key is in the Mouth: Food and Orality in *Coraline*." *Children's Literature* 40, 2012, pp. 1-27.
- Kincaid, J. R. "Dickens and the Construction of the Child." In W. S. Jacobson, ed., *Dickens and the Children of Empire*. New York, NY, Palgrave, 2000, pp. 29-42.
- Knoepfmacher, U. C. "Introduction." In Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess*. New York, NY, Penguin Classics, 2002.
- Larsen, Kristine. "'Real isn't how you are made': Heroism and the Power of a Child's Love." In Tanya Jones, ed., *Toy Stories: The Toy as Hero in Literature, Comics and Film*. Jefferson, NC, McFarland & Company, 2017, pp. 157-168.
- Lear, Linda. *Beatrix Potter: the Extraordinary Life of a Victorian Genius*. London, Penguin Books, 2007.
- Lear, Linda. *Beatrix Potter: A Life in Nature*. London, Penguin UK, 2008.
- Lester, Catherine. "The Children's Horror Film. Characterizing an 'Impossible' Subgenre." *The Velvet Light Trap* 78, 2016, pp. 22-37.
- Levenson, Ellie. "Barbie can be a feminist, too." *The Guardian*, July 30, 2009, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/30/feminism-choicematriarchy-libby-brooks> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Linder, Lesley. *The Journal of Beatrix Potter. From 1881 to 1897*. London, Frederick Warne, 1979.
- Linder, Lesley. *A History of the Writings of Beatrix Potter*. London, Frederick Warne, 1987.
- McGavran, James Holt. "Romantic Continuations, Post-Modern Contestations, or, "It's a Magical World, Hobbes, Ol' Buddy" ... Crash!" In *Literature and the Child. Romantic Continuations, Postmodern Contestations*. Iowa City, IA, University of Iowa Press, 1999, pp. 1-19.
- McLaughlin, Jeff. *Comics as Philosophy*. Jackson, MS, University Press of Mississippi, 2005.
- Marangoly George, Rosemary. "British Imperialism and US Multiculturalism: The Americanization of Burnett's *A Little Princess*." *Children's Literature* 37, 2009, pp. 137-164.
- Matlock, Maryna. "'What's in the Empty Flat?': Specular Identity and Authorship in Neil Gaiman's *Coraline*." In Sonya Sawyer Fritz, Sara K. Day, eds., *The Victorian Era in Twenty-First Century Children's and Adolescent Literature and Culture*. New York, NY, Routledge, 2018, pp. 38-53.
- Moran, Mary Jeanette. "Nancy's Ancestors: The Mystery of Imaginative Female Power in *The Secret Garden* and *A Little Princess*." In Adrienne E. Gavin, Christopher Routledge, eds., *Mystery in*

- Children's Literature. From the Rational to the Supernatural*. New York, NY, Palgrave, 2001, pp. 32-45.
- Pagetti, Carlo. "The Popular Writer as Heroine: The Case of Frances Hodgson Burnett." In Carlo Pagetti, Eric Rabkin, eds., *Textus 14.1: The Rise and Fall of the Twentieth Century Formula Fiction*. Genova, Tilgher Genova, 2001, pp.13-28.
- Parsons, Elizabeth, Naarah Sawers, Kate McInally. "The Other Mother: Neil Gaiman's Postfeminist Fairytales." *Children's Literature Association Quarterly* 33.4, winter 2008, pp. 371-389.
- Patten, Robert L. "A Surprising Transformation: Dickens and the Hearth." In U. C. Knoepfelmacher, G. B. Tennyson, eds., *Nature and the Victorian Imagination*. Berkeley, University of California Press, 1977, pp. 153-170.
- Pearson, Marlys, Paul R. Mullins. "Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie Material Culture and Domestic Ideology." *International Journal of Historical Archaeology* 3.4, 1999, pp. 225-259.
- Pennington, John. "From Peter Rabbit to 'Watership Down': There and Back Again to the Arcadian Ideal." *Journal of the Fantastic in the Arts* 3.2 (10), 1991, pp. 66-80.
- Rowland, Clarissa M. "Bungalows and Bazaars: India in Victorian Children's Fiction." *Children's Literature* 2, 1973, pp. 192-196.
- Rudrum, David. "From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition." *Narrative* 13.2, May 2005, pp. 195-204.
- Sale, Roger. "Child Reading and Man Reading: Oz, Babar, and Pooh." *Children's Literature* 1, 1972, pp. 162-172.
- Saravia Vargas, José Roberto, Juan Carlos Saravia Vargas. "A Girl in the Dark with Monsters: The Convergence of Gothic Elements and Children's Literature in Neil Gaiman's *Coraline*." *Revista de Linguas Modernas* 21, 2014, pp. 77-94.
- Scott, Carole. "Clothed in Nature or Nature Clothed: Dress as Metaphor in the Illustrations of Beatrix Potter and C. M. Barker." *Children's Literature* 22, 1994, pp. 70-89.
- Scott, Carole. "Hoban's Street Performers." In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 1-13.
- Stanger, Carol A. "Winnie The Pooh Through a Feminist Lens." *The Lion and the Unicorn* 11.2, December 1987, pp. 34-50.
- Stephens, John. "Analysing texts: linguistics and stylistics." In Peter Hunt, ed., *Understanding Children's Literature. Second Edition*. New York, NY, Routledge, 2005, pp. 73-85.
- Talairach-Vielmas, Laurence. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. New York, NY, Routledge, 2007.
- Taylor, Judy, Joyce Irene Whalley, Anne Stevenson Hobbs, Elizabeth Battrick. *Beatrix Potter: 1866-1943. The Artist and Her World*. London, Penguin and Frederick Warne with the National Trust, 1995.
- Taylor, Judy. *Beatrix Potter. Artist, Storyteller and Countrywoman*. London, Penguin Books, 1986.
- Tremper, Ellen. "Instigating Winnie the Pooh." *The Lion and the Unicorn* 1.1, 1977, pp. 33-46.
- Wake, Paul. "Waiting in the Hundred Acre Wood: Childhood, Narrative and Time in A. A. Milne's Works for Children." *The Lion and the Unicorn* 33.1, January 2009, pp. 26-43.
- Wehler, Melissa. "'Be wise. Be brave. Be tricky': Neil Gaiman's Extrordinarily Ordinary Coraline." In Lori M. Campbell, ed., *A Quest of Her Own: Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*. Jefferson, NC, McFarland and Company, 2014, pp. 111-128.
- Werner, Alex, Tony Williams. *Dickens's Victorian London*. London, Ebury Press, 2011.
- Wilkie-Stibbs, Christine. "Imagining Fear: Inside the Worlds of Neil Gaiman (An Anti-Oedipal Reading)." *The Lion and the Unicorn* 37.1, January 2013, pp. 37-53.
- Wilkie-Stibbs, Christine. "Post-Mouse, Postmodernist, Hoban, and the *fin de siècle* Culture of

- Childhood.” In Alida Allison, ed., *Russell Hoban / Forty Years: Essays on His Writings for Children*. New York, NY, Routledge, 2014, pp. 165-179.
- Wilson, James Q. “Calvin and Hobbes and John Paul.” *The New York Times*, November 26, 1993, <http://www.nytimes.com/1993/11/26/opinion/calvin-and-hobbes-and-john-paul.html?pagewanted=all&src=pm> (ultimo accesso: settembre 2018).
- Wohlwend, Karen E., Kylie Pepler. “Designing with Pink Technology and Barbie Transmedia.” In Felicity McArdle, Gail Boldt, eds, *Young Children, Pedagogy and the Arts: Ways of Seeing*. New York, NY, Routledge, 2013, pp.129-145.
- Wu, D. “In the Name of Children?: Children in Dickens’s Journalism and Novels.’ Ph. D. thesis, University of Leicester, 2011.
- Yingling, Mike. *Calvin and Hobbes. The Search Engine*. http://michaelyingling.com/random/calvin_and_hobbes/ (ultimo accesso: settembre 2018).