

## **La Poetica dell'Albero: ecocritica e pedagogia nella letteratura per l'infanzia, tra Occidente e Oriente** **Il caso esemplare di *Little tree* di Katsumi Komagata**

Luca CIPRIANO  
Università degli Studi di Catania

### **Riassunto**

Custodi silenziosi del pianeta, gli alberi incarnano la connessione tra l'essere umano e il vivente. Attraverso una narrazione visuale essenziale e profondamente materica, essi possono diventare figure poetiche del tempo, della trasformazione e della coesistenza. Questo contributo evoca e analizza diverse opere per bambini e per ragazzi di produzione europea ed extra-europea, in particolare giapponese, tra le quali l'albo pop-up *Little tree* di Katsumi Komagata (2008), alla luce degli strumenti concettuali offerti dall'ecocritica e dall'ecopoetica, con particolare attenzione alla declinazione estetico-filosofica sviluppata nella cultura giapponese. L'albero, in quest'opera, si configura come soggetto narrativo e sensibile, il cui ciclo vitale viene reso attraverso la fisicità delle pagine e la progressione stagionale. L'analisi mostra come la lettura di tale testo non costituisca un'esperienza esplicativa, ma una pratica immersiva che attiva la percezione e l'affettività del lettore, offrendo una forma implicita di educazione ecologica. Il piccolo lettore non viene istruito sulla natura, ma accompagnato in un'esperienza estetica e sensoriale in cui l'albero è presenza viva, interconnessa, trasformativa. Questo e gli altri albi studiati si rivelano così essere un dispositivo pedagogico e simbolico che invita a una relazione non antropocentrica con il vivente e apre uno spazio per ripensare la formazione ecologica nei termini dell'ascolto, della lentezza e della reciprocità.

### **Abstract**

*Silent keepers of the planet, trees are embodiments of the connection between humans and the world. Through a narrative that is both visual and rich in texture, they can become poetic representations of time, transition, and coexistence. This contribution evokes various works for children and young people of European and non-European production, particularly Japanese, including Katsumi Komagata's pop-up book Little Tree (2008). It analyses them in accordance with the conceptual approaches of ecocriticism and ecopoetics, with specific regards to the aesthetic-philosophical*

*declination in Japanese culture. In this study, the tree is presented in the form of a narrating and sensitive subject, whose life cycle and the seasonal sequences are portrayed through the physicality of the pages. The analysis demonstrates how reading this text is not an explanatory experience, but an immersive process that engages the reader's awareness and emotions, providing an implicit form of ecological education. The young reader is not merely taught about nature but is led through an aesthetic and sensorial experience in that the tree is a living, interconnected, transformative presence. The books therefore show themselves to be a pedagogical and symbolic tool that invites a non-anthropocentric relationship with nature and establishes a space for rethinking ecological education in terms of listening, slowness, and reciprocity.*

### **Résumé**

*Gardiens silencieux de la planète, les arbres incarnent le lien entre les êtres humains et le vivant. À travers des récits qui jouent à la fois sur le visuel et la matérialité, ils deviennent des figures poétiques du temps qui passe, de la transformation et de la coexistence. Cette contribution évoque plusieurs œuvres pour enfants et adolescents, issues de la production européenne et extra-européenne, notamment japonaise, parmi lesquelles l'album pop-up Little tree de Katsumi Komagata (2008). L'analyse se fonde sur les outils conceptuels de l'écocritique et de l'écopoétique, en portant une attention particulière la déclinaison esthétique et philosophique développée dans la culture japonaise. Dans Little tree, l'arbre est présenté comme un sujet narratif et sensible, dont le cycle de vie et la progression saisonnière sont figurés par la matérialité des pages. L'analyse montre comment la lecture de cet album ne constitue pas une expérience explicative, mais bien une pratique immersive qui active la perception et l'affectivité du lecteur, offrant une forme implicite d'écopédagogie. Le jeune lecteur n'est pas instruit sur la nature, mais accompagné dans une expérience esthétique et sensorielle dans laquelle l'arbre est une présence vivante, interconnectée et transformatrice. En général, les albums étudiés se révèlent ainsi en tant que dispositifs pédagogiques et symboliques qui invitent à une relation non anthropocentrique avec le vivant et ouvrent un espace pour repenser l'éducation à l'écologie en termes d'écoute, de lenteur et de réciprocité.*

*Mots-clés : écocritique, littérature de jeunesse,*

## **Plan**

**L'ecocritica per l'infanzia: dal rappresentare al sentire la relazione ecologica attraverso la figura dell'albero**

**Dall'ethos della responsabilità al pathos della meraviglia: modelli narrativi della natura nella letteratura ecologica per l'infanzia**

**Figure dell'alberità: radici narrative e rami poetici**

**Poetiche vegetali: il tempo dell'albero e il ritmo del pop-up**

**Una lettura ecopoetica della trasformazione**

**Riflessioni conclusive**

**Bibliografia**

L'albero, una costante muta e stabile nel paesaggio antropico, rappresenta una delle figure più longeve e pregne di significato nell'eredità simbolica dell'umanità. La sua forma slanciata, i continui cambiamenti che sperimenta, le sue radici salde e allo stesso tempo l'aspirazione verso il cielo, lo trasformano in un forte simbolo di collegamento fra le dimensioni naturale e spirituale. Nell'ambito della letteratura per l'infanzia, l'albero non si limita ad essere semplice elemento di sfondo, ma spesso si eleva a protagonista del racconto e a soggetto di attivazione emotiva: un segno di tramite tra il tempo che scorre davanti a sé e il tempo che ritorna.

In un periodo storico come il nostro, contraddistinto dall'incombenza di crisi ambientali e dall'urgenza di rivedere i legami tra le specie e i sistemi viventi, rimodulare la capacità di visione del mondo verde diventa fondamentale per il rinnovamento del nostro modo di comprendere e immaginare l'ambiente.

L'ecocritica letteraria, intesa come campo di studi emerso negli Stati Uniti tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta dello scorso secolo, articolatosi in successive «ondate» fino a maturare differenti percorsi e linee di ricerca a partire dagli anni Duemila, si interroga su come la letteratura partecipi alla costruzione culturale della natura, sulla funzione etico-estetica dei testi e sulle modalità discorsive con cui si configura la relazione tra essere umano e ambiente. Come afferma Lawrence Buell, «La critica diventa eco»<sup>1</sup> nel momento in cui «si confronta con la crisi del pianeta non soltanto come tema, ma come struttura immaginativa, come campo di responsabilità interpretativa»<sup>2</sup>.

Lungi dal limitarsi all'analisi del contenuto, l'ecocritica letteraria sollecita una ridefinizione delle pratiche di lettura come atti di coabitazione simbolica e di responsabilità etica. Essa riconosce alla letteratura la capacità di configurare mondi possibili e di restituire al lettore la densità percettiva del vivente. In questo senso, la narrazione letteraria non descrive semplicemente la natura, ma ne mima i ritmi, ne incorpora le pause, ne trasmette la vitalità attraverso il gesto della scrittura e, nel caso dell'albo illustrato, trasmette tale descrizione attraverso il movimento, la materia, lo spazio della pagina.

Come sottolinea Serenella Iovino, «ogni rappresentazione dell'ambiente implica un discorso sul valore del vivente e sulla nostra posizione nei suoi confronti»<sup>3</sup>: si tratta di un discorso che passa attraverso le rappresentazioni stesse dell'ambiente e che, dunque, come osservano anche Letterio Todaro e Tiziana Mascia, si può riscontrare anche al di fuori del genere letterario non-fiction. In particolare, uno strumento di particolare rilevanza è l'albo illustrato, che - in virtù delle sue peculiarità multimediali e polimorfe - può «attivare dispositivi cognitivi ed emozionali che favoriscono l'educazione ecologica attraverso modi di narrazione integrati, poetici e sensoriali»<sup>4</sup>. Nel caso dell'albo, e in particolare dell'albo pop-up, questi dispositivi vengono attivati anche grazie e soprattutto, attraverso le scelte retoriche, tipografiche, plastiche e cartotecniche che gli autori offrono al giovane pubblico di lettori.

Se si volge l'attenzione all'Estremo Oriente, e in modo specifico alla cultura giapponese, si rintraccia una visione della natura che si manifesta con intensità, allontanandosi dalla prospettiva occidentale, basata sul controllo e sulla dissociazione

---

<sup>1</sup> Lawrence BUELL, «La critica diventa eco», in Caterina SALABÈ (dir.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>3</sup> Serenella IOVINO, *Filosofie dell'ambiente: Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008, p. 28.

<sup>4</sup> Letterio TODARO, Tiziana MASCIA, «Libri per ragazzi: formazione della coscienza ecologica e trasformazioni correnti negli ambiti della non-fiction», *Italica Wratislaviensia*, 13 (2), 2022, p. 135.

tra il sé e l'altro. La concezione giapponese del mondo naturale, intrisa di spiritualità, e caratterizzata dall'estetica del vuoto, elemento centrale nella sensibilità estetica sino-giapponese, la quale, considera il vuoto come elemento attivo e generativo che sta

alla base delle attività che accompagnano i processi performativi di alcune arti, e che interessano la fruizione estetica delle forme da esse prodotte; nelle quali il «vuoto», non è oggetto di sistematizzazione teorica, ma dimensione esperienziale e pratica, accessibile attraverso una disposizione mentale non-intenzionale, tipica della meditazione zen e delle suggestioni della filosofia shintoista<sup>5</sup>.

L'estetica del vuoto può definirsi come condizione dinamica e dialettica tra forma e assenza di forma, tra pieno e non-pieno. Il vuoto, in questo modo, è ciò che «non si manifesta e non opera se non mediante il pieno»<sup>6</sup>, rivelando una struttura relazionale che nega ogni forma di assolutizzazione. La sua funzione è pertanto quella di campo spirituale che consente la costituzione di ogni evento estetico; lo spazio vuoto (bianco, silenzioso, interrotto) non è da intendersi come mancanza, bensì come spazio potenziale, capace di generare significato e presenza<sup>7</sup>.

È proprio questa logica di co-emergenza, fondata sull'assenza di separazione netta tra essere e non-essere, che apre a una più ampia comprensione della relazione tra umano e natura. In tale cornice, la cosiddetta *filosofia della lentezza* e della mutua appartenenza non rappresenta un atteggiamento etico-culturale, bensì un'esperienza strutturale della realtà, in cui ogni forma è il risultato di un equilibrio mobile tra visibile e invisibile.

Da questa disposizione percettiva discende una concezione peculiare della natura, espressa dal termine giapponese *shizen* (自然), che non allude a una «natura» oggettiva o reificata, ma a un processo spontaneo di armonizzazione tra gli esseri viventi, dal quale ne deriva, come è stato sottolineato da Hisaaki Wake, Keijiro Suga e Yuki Masami, in *Ecocriticism in Japan*, che l'ecocritica giapponese adotti nelle sue elaborazioni critico-riflessive una genealogia focalizzata sul legame tra paesaggio, corpo e scrittura, basata sulla profonda interazione tra spazio e soggettività. Si afferma in tal senso che «nella cultura giapponese la natura non è altro rispetto all'umano, ma campo di risonanza semantica e percettiva, materia del pensiero e della vita»<sup>8</sup>.

All'interno di questo orizzonte di senso, nel quale si intrecciano l'estetica del vuoto, il ritmo della lentezza e la tensione tra spazialità, soggettività e relazionalità, si colloca *Little tree*<sup>9</sup> di Katsumi Komagata, pubblicato nel 2008 da One Stroke in edizione bilingue giapponese-inglese, nello stesso anno in edizione coreano-inglese per l'editore Doosung Paper, e infine ristampato più volte tra il 2009 e il 2013 in lingua giapponese-inglese-francese per One Stroke e Les Trois Ourses. Si tratta di un albo pop-up, che racconta la trasformazione di un piccolo albero attraverso mutamenti minimi, ma significativi nella forma, nel colore e nella texture delle pagine.

Nel caso di *Little tree*, l'esperienza di lettura si configura come pratica estetica contemplativa e multisensoriale: il lettore non solo osserva, ma tocca, gira, apre e

---

<sup>5</sup> Giangiorgio PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture orientali*, Venezia, Marsilio, 2001, p. XIV.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>8</sup> Masami YŪKI, Hisaaki WAKE, Keijiro SUGA (dir.), *Ecocriticism in Japan*, Lanham, Lexington Books, 2016, p. 9.

<sup>9</sup> Katsumi KOMAGATA, *Little Tree/Petit Arbre* (リトルツリ), Tokyo, One Stoke, 2008.

chiude le pagine, diventando parte del ritmo stesso della narrazione. L'albero non viene umanizzato, né spiegato; è dato nella sua presenza, nel suo farsi e disfarsi, nella sua disponibilità a trasformarsi. In ciò risiede la sua pedagogia implicita.

Il presente contributo si propone dunque di interrogare le modalità attraverso cui *Little tree* elabora una poetica dell'albero fondata sulla relazione, sul silenzio e sul mutamento, e in che modo la narrazione visuale e materica di tale opera suggerisce una figura ecologica dell'albero, capace di sollecitare nel lettore bambino un'esperienza affettiva e consapevole della trasformazione e della coesistenza tra le forme di vita. Esso si propone di approfondire due domande centrali:

1. in che modo *Little tree* elabora una poetica dell'albero fondata sulla relazione, sul silenzio e sul mutamento;

2. in che modo la narrazione, attraverso la sua dimensione visiva e materica, configuri una figura ecologica dell'albero, in grado di attivare nel lettore – e in particolare nel lettore infantile – un'esperienza affettiva e cognitiva della trasformazione e della coesistenza tra le forme viventi.

Sebbene il contributo si focalizzi in particolare su *Little tree*, l'analisi si inserisce in un discorso più ampio sulla poetica arborea presente in altri albi illustrati contemporanei europei e non europei, di cui l'opera di Katsumi Komagata rappresenta un esempio emblematico. Per rispondere a questi interrogativi, il presente contributo si struttura in cinque sezioni.

La prima analizza come la letteratura per l'infanzia utilizzi la figura dell'albero per rappresentare la relazione tra umano e natura, sottolineando la funzione educativa e formativa di questa simbolica. Si approfondisce come l'albero diventi un elemento che favorisce la sensibilità ecologica del lettore bambino. La seconda sezione esplora il passaggio da un'etica centrata sulla responsabilità e l'intervento umano a un approccio più emozionale e meravigliato verso la natura. Si concentra sulla funzione pedagogica delle narrazioni che mettono in evidenza la fragilità e la bellezza dell'ambiente. La terza parte esamina le molteplici rappresentazioni dell'albero nella letteratura e nell'iconografia, evidenziando come questa figura sia declinata tra contemplazione, rigenerazione, resistenza e critica sociale. La quarta approfondisce come il libro pop-up *Little tree* e altre opere sviluppino una poetica dell'albero che si concentra sul ritmo temporale, sul movimento e sulla sensorialità, favorendo un'esperienza immersiva e sensoriale. L'ultima sezione, la quinta, propone un'analisi della trasformazione dell'albero nelle narrazioni, sottolineando come questa si configuri come simbolo di cambiamento, crescita e rigenerazione.

## **L'ecocritica per l'infanzia: dal rappresentare al sentire la relazione ecologica attraverso la figura dell'albero**

Se la letteratura ha da sempre avuto il potere di orientare lo sguardo sul mondo e di modellare l'immaginario collettivo, è nelle narrazioni rivolte all'infanzia che tale potere assume una forza formativa ancora più incisiva. Qui, infatti, immaginazione e sensibilità si intrecciano, dando vita a racconti capaci di educare alla complessità del vivente. L'ecocritica letteraria – intesa come ambito di studi che analizza le rappresentazioni della natura nella letteratura e il rapporto tra testi e ambiente – offre una prospettiva interpretativa particolarmente feconda per indagare questo terreno<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> William RÜCKERT, W. H. (1996). «Literature and ecology: An experiment in ecocriticism», in Cheryl

Come osserva Cheryll Glotfelty, «l'ecocritica prende come punto di partenza il fatto che la relazione dell'essere umano con la natura sia un tema rilevante nella letteratura»<sup>11</sup>, permettendo così di mettere in luce come le narrazioni contribuiscano a costruire non solo immagini del paesaggio, ma anche modelli etici e cognitivi del nostro modo di abitarlo.

Se nelle fasi seminali della critica letteraria di stampo ecologico, come ha affermato Lawrence Buell, l'ambiente era spesso relegato al ruolo di sfondo inerte o di neutro scenario<sup>12</sup>, oggi, grazie anche agli sviluppi e i superamenti, nonché alle diramazioni che l'ecocritica letteraria ha intrapreso (insieme a una crescente consapevolezza dell'importanza di alfabetizzare «*ecologica-mente*»), molte lenti di indagine tendono a superare questa prospettiva antropocentrica, privilegiando visioni orizzontali e relazionali tra esseri umani e non umani<sup>13</sup>. In tal senso, l'ecocritica si intreccia con i più ampi dibattiti sulla sostenibilità e sull'etica ambientale<sup>14</sup>, mostrando come la letteratura non solo rifletta la crisi ecologica del presente, ma agisca anche come pratica educativa implicita.

Questo vale, in particolare, nel caso della letteratura per l'infanzia, che propone narrazioni in grado di suscitare un senso di appartenenza al vivente e di attivare, fin dalla tenera età, una consapevolezza ecologica fatta non solo di nozioni, ma di relazioni, esperienze e forme del sentire<sup>15</sup>. Questo approccio, che valorizza l'incontro tra parola, immaginazione e relazione con il vivente, apre a una visione formativa in cui la letteratura diventa esperienza trasformativa.

È proprio a partire da questa prospettiva che si può ripensare l'educazione ecologica non come trasmissione di contenuti ambientali, ma come pratica di cura, attenzione e ascolto, che invita a considerare la relazione educativa come occasione per generare una forma di «sapienza ecologica» capace di connettere sapere, sensibilità e responsabilità. Si tratta di creare, come ha evidenziato Luigina Mortari, un nuovo alfabeto dell'azione e della responsabilità, che prende forma dalla stretta connessione tra immaginazione ed esperienza. Ogni intuizione, ogni scoperta, porta con sé non solo un valore conoscitivo, ma anche un colore emotivo che ne rafforza la profondità. L'esperienza, quando è vissuta e riflessa nei contesti concreti della vita, alimenta la nostra immaginazione; quest'ultima, a sua volta, diventa la forza che ci spinge ad agire, a comprendere, a trasformare il mondo intorno a noi<sup>16</sup>. Per promuovere una conoscenza davvero significativa è necessario, quindi, prestare attenzione agli indizi – cognitivi ed emotivi, visibili e sottili – che ci aiutano a capire chi siamo e come ci rapportiamo alla realtà.

Occorre creare le condizioni perché l'immaginazione *nel pensiero* e quella *nell'azione* possano espandere lo spazio della libertà interiore, sostenendo così l'autonomia nel dialogo costante tra l'io e il mondo esterno<sup>17</sup>. In questo senso, il sentire

---

GLOTFELTY, Harold FROMM (dir.), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 105-123.

<sup>11</sup> Cheryll GLOTFELTY, «Introduction», in C. GLOTFELTY, H. FROMM (dir.), *op. cit.*, p. XV–XXXVII.

<sup>12</sup> Lawrence BUELL, *The environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and The Formation of American Culture*, Cambridge-Harvard, Harvard University Press, 1995.

<sup>13</sup> Caterina SALABÈ, «Introduzione», in C. SALABÈ (dir.), *op. cit.*, p. XI-XVI.

<sup>14</sup> Lawrence BUELL, «La critica diventa eco», p. 3-15.

<sup>15</sup> L. TODARO, T. MASCIA, *op. cit.*, p. 135.

<sup>16</sup> Luigina MORTARI, *Educazione ecologica. Pensare la formazione in tempo di crisi ambientale*, Roma-Bari, Laterza, 2020, p. 122 e 163.

<sup>17</sup> Liliana DOZZA, «Co-costruire pensiero ecologico per abitare la Terra», *Pedagogia oggi. Rivista SIPED*, 1, 2018, p. 193-212.

e la capacità immaginativa si configurano come linguaggi fondamentali per costruire futuro: è solo attraverso *l'energia dell'immaginazione* che possiamo innovare, esplorare nuove possibilità, vedere oltre l'immediato e aprirci a ciò che ancora non è, ma potrebbe essere<sup>18</sup>.

In tale cornice, la letteratura per l'infanzia non si limita a riflettere un mutato immaginario ecologico, ma si configura come dispositivo formativo capace di articolare forme discorsive orientate alla responsabilità etica e ambientale. All'interno di questo quadro teorico, si rende necessario interrogare i modelli narrativi e le strategie retoriche che veicolano, presso il giovane lettore, una pedagogia dell'attenzione al vivente e alla complessità del mondo naturale, una dinamica che *Little tree*, oggetto analitico centrale di questo studio, esemplifica in modo paradigmatico attraverso la costruzione ecopoetica della figura arborea.

## **Dall'ethos della responsabilità al pathos della meraviglia: modelli narrativi della natura nella letteratura ecologica per l'infanzia**

Nella letteratura per l'infanzia europea e nord-occidentale, il messaggio ecologico, seppur poeticamente formalizzato, risulta frequentemente associato all'assegnazione di un compito di responsabilizzazione, secondo un'impostazione etica che affida all'uomo un ruolo di custode dell'ambiente. Le narrazioni per bambini enfatizzano spesso la necessità di preservare l'ambiente, presentandolo come un'entità vulnerabile da proteggere dagli effetti negativi delle attività umane (in genere impersonate da adulti), poiché raffigurano la natura come un'entità separata, che necessita l'intervento umano per sopravvivere. Molti racconti inseriscono elementi narrativi in cui l'ambiente subisce un danno e i protagonisti assumono un ruolo attivo nel ripristinare l'equilibrio naturale. Questa struttura narrativa si inserisce dentro un quadro pedagogico più ampio, in cui la letteratura è considerata un mezzo per trasmettere valori e insegnamenti etici attraverso congegni narrativi portanti un messaggio pedagogicamente esplicito<sup>19</sup>; sottolineando la necessità di un impegno responsabile, sia personale che collettivo<sup>20</sup>. Come segnala Nathalie Prince

*En effet, la vision de la nature du point de vue de l'enfant, c'est-à-dire de celui qui grandit et qui a toute la vie devant lui, suggère tout d'abord que la nature est un «processus et non un cadre stable». Plus tragiquement, ce lecteur est, dès son plus jeune âge, confronté à une planète finie<sup>21</sup>.*

Tale narrazione, puntando, dunque, alla responsabilizzazione del lettore, promuove una visione in cui la gioventù e l'infanzia diventano potenziali protagonisti del

---

<sup>18</sup> Gabriella D'APRILE, «Custodi di avvenire. Educare al pensiero ecologico», *Pedagogia e vita*, 81 (1), 2023, p. 67-78.

<sup>19</sup> Maria NIKOLAJEVA, «Recent trends in children's literature research: return to the body», *International research in children's literature*, 9 (2), 2016, p. 132-145.

<sup>20</sup> Greg GARRARD, *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 1-24.

<sup>21</sup> Nathalie PRINCE, «Préambule. Éco-graphies pour la jeunesse: quand lire, c'est faire», in Nathalie PRINCE, Sebastian THILTGES (dir.), *Éco-graphies. Écologie et littérature pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 11.

cambiamento<sup>22</sup>. In questo modello, il messaggio ecologico si manifesta attraverso un'adesione esplicita a valori *green*, con narrazioni che mettono in evidenza minacce ambientali e incoraggiano, per contro, un intervento improcrastinabile che spetta ai giovani protagonisti, tracciando in modo marcato la tensione tra mondo adulto e mondo bambino.

Un caso esemplificativo della poetica di tipo occidentale, nella quale il mondo naturale diventa sfondo inerte, bisognoso dell'intervento umano per una presunta sopravvivenza, lo troviamo in *L'uomo che piantava gli alberi*<sup>23</sup> di Jean Giono, nel quale la natura è inizialmente descritta come un ambiente degradato, abbandonato e privo di vita, che trova nella figura del pastore Elzéard Bouffier un agente di rinascita. La dimensione ecologica è strettamente connessa a un'etica del dovere e della perseveranza; il protagonista agisce in modo volontaristico, senza clamore, compiendo un gesto solitario e silenzioso di cura verso il mondo. Il messaggio è inequivocabilmente didascalico: l'uomo, anche da solo, può salvare l'ambiente attraverso il lavoro paziente e disinteressato. In questo modello, il lettore è interpellato come soggetto morale, chiamato a responsabilizzarsi e a riconoscere il valore della dedizione individuale per il bene collettivo. L'ambientazione è funzionale a questa retorica perché la natura appare come un contenitore passivo, danneggiato, inerme e *antropodipendente* per ritrovare un equilibrio. In questo contesto, l'albero si configura come simbolo silenzioso ma attivo di rigenerazione e responsabilità, piantare un albero diventa gesto ecopoetico e performativo, capace di produrre un cambiamento etico nel mondo e nel lettore.

Questa visione, che assegna all'albero un ruolo simbolico ed etico nella rigenerazione del mondo, si sviluppa secondo coordinate differenti nelle tradizioni extra-occidentali, infatti, nelle tradizioni non-europee il messaggio ambientale è generalmente incorporato nella struttura stessa del racconto, senza necessità di didascalismi. Nella corrispondente letteratura per l'infanzia dell'estremo Oriente si sviluppano modelli narrativi, temi e forme del racconto, che si combinano principalmente a una visione animista, ereditata dalla tradizione shintoista<sup>24</sup>, presentando narrazioni in cui alberi, fiumi e animali figurano come personaggi dotati di una loro soggettività. In particolare, il racconto dell'interazione tra soggetti umani e la natura risulta ricondotto ad un ambiente narrativo immersivo e alla costruzione di un messaggio implicito accompagnato da una sorta di eco-poetica<sup>25</sup>, nella quale persiste una marcata valenza lirica, visibile tanto nelle immagini quanto nei testi. Un

---

<sup>22</sup> Claudio BARALDI, «L'analisi della partecipazione dei bambini come agency», in Maria Carmen BELLONI, Roberta BOSISIO, Manuela OLAGNERO (dir.), *Traguardo infanzia. Benessere, partecipazione e cittadinanza*, Torino, Accademia University Press, 2016, p. 95-109.

<sup>23</sup> Jean GIONO, *L'uomo che piantava gli alberi*, trad. di Luigi Spagnol, ill. Simona MULAZZANI, Milano, Salani, 2017 (ed. or. *L'homme qui plantait des arbres*, Parigi, Vogue, 1953).

<sup>24</sup> Questa visione affonda le proprie radici nel concetto shintoista di «shizen» (自然), che non implica una dicotomia tra umano e naturale, bensì presuppone una coesistenza spontanea e armoniosa, dissolvendo la netta separazione tra soggetto e oggetto, a favore di un rapporto più fluido tra l'essere umano e l'ambiente, riflettendo una visione animista del mondo, in cui gli elementi naturali sono investiti di un'anima propria e considerati portatori di un'intenzionalità autonoma. (Marcus EVANS, *Shinto: An Experience of Being at Home in the World With Nature and With Others*, Master's Thesis, Western Kentucky University, 2014, URL: <https://digitalcommons.wku.edu/theses/1343>).

<sup>25</sup> Il termine «poetico» va inteso in un doppio senso: da un lato, per cogliere le risonanze liriche che attraversano le opere; dall'altro, per mettere in luce la loro capacità di offrire uno sguardo creativo e riflessivo sul mondo.

esempio significativo è おじいちゃんと日の出を見たよ<sup>26</sup> (*Ho visto l'alba con il nonno*), scritto da Gojō Yoshiaki e illustrato da Kobayashi Yukiko, dove il sorgere del sole diventa un'esperienza condivisa tra nonno e nipote, immersa in un paesaggio contemplativo. Le immagini a doppia pagina, caratterizzate da tonalità soffuse e composizioni ariose, costruiscono un ambiente narrativo immersivo, in cui il paesaggio si fa co-protagonista silenzioso, capace di trasmettere senso di stupore, continuità e cura.

In queste narrazioni, il lettore è invitato a osservare piuttosto che a decifrare, a soffermarsi sulle evoluzioni del mondo naturale e sui suoi incessanti cambiamenti, percepiti attraverso uno sguardo che non gerarchizza, ma unisce. Come accade anche in *Little tree*, dove la figura dell'albero si fa emblema di una relazione silenziosa, ciclica e trasformativa con la natura, le opere orientali menzionate propongono una narrazione non didascalica, ma immersiva, emotiva e contemplativa. In queste opere, la natura non è «illustrata» o trattata in modo didattico, ma è vissuta come un'esperienza emotiva e cognitiva, e sentimentale; capace di suscitare meraviglia e risonanza interiore. Questa forma di narrazione, radicata in una sensibilità estetica e spirituale tipica della cultura giapponese, basata sulla consapevolezza della soggettività degli esseri viventi, profila un'eco-poetica per l'infanzia quale spazio simbolico e sensoriale dove la natura è reinterpretata attraverso l'immaginazione e il senso di stupore. Tale variazione prospettica si riflette anche nella rielaborazione di alcuni elementi ricorrenti nella letteratura infantile, specialmente a proposito della raffigurazione del regno vegetale, nella quale un'estetica ecopoetica affida alla dimensione sensoriale e immaginativa il compito di costruire una relazione empatica con il mondo naturale.



**Figura 1: Kaya Doi, Ciri e Cirirì nel bosco delle delizie, trad. di Laura Cangemi, Milano, Terre di Mezzo Editore, 2023, copertina dell'edizione italiana.**

<sup>26</sup> Yoshiaki USHIRO, ill. Yukiko KOBAYASHI, *Ojīchan to hinode o mita yo* (おじいちゃんと日の出を見たよ), Tōkyō, Kōsei Shuppansha, 2008.

Un esempio di questo è *Ciri e Cirirì nel bosco delle delizie*<sup>27</sup> di Kaya Doi, dove l'esplorazione del verde diventa un'esperienza sensoriale e relazionale, la natura offre sostentamento, riparo e meraviglia, rimanendo sempre sfuggente e mai sottomessa. L'albo racconta una storia ciclica e armoniosa, caratterizzata da azioni minime e ripetitive. Un paradigma simile si trova in *Viaggio incantato*<sup>28</sup> di Mitsumasa Anno, dove l'esperienza del paesaggio si trasforma in un cammino contemplativo e silenzioso, segnato da cambiamenti stagionali e microstorie nascoste.

Un altro caso è *もりのてがみ*<sup>29</sup> (*Lettere dal bosco*), di Reiko e Ken Katayama, in cui una bambina riceve lettere misteriose dalla foresta, che scandiscono il passaggio delle stagioni e la invitano a rallentare, osservare, entrare in sintonia con il ritmo del mondo vegetale. L'uso del formato epistolare rafforza l'idea di una natura che parla, che si rivolge all'umano non in termini di emergenza o di allarme, ma attraverso piccoli gesti, segni e parole da decifrare con delicatezza.



**Figura 2: Reiko Katayama, ill. Ken Katayama, もりのてがみ (Lettere dal bosco), Tokyo, Kaisei-sha, 2021, copertina dell'edizione originale giapponese.**

Una poetica affine si ritrova in *はっぱのおうち*<sup>30</sup> (*La casa delle foglie*), di Kiyoshi Soya e Akiko Hayashi, in cui una bambina scopre, durante un temporale, un rifugio sotto una grande foglia. La scena, semplice e quotidiana, è trasfigurata da un tratto illustrativo essenziale che celebra il riparo e l'ospitalità del mondo vegetale. La foglia

<sup>27</sup> Kaya DOI, *Ciri e Cirirì nel bosco delle delizie*, trad. di Annalisa Lombardo, Milano, Terre di mezzo, 2020.

<sup>28</sup> Mitsumasa ANNO, *Viaggio incantato*, trad. di Elisabetta SCANTAMBURLO, Milano, Babalibri, 2018.

<sup>29</sup> Reiko KATAYAMA, ill. Ken KATAYAMA, *Mori no tegami* (もりのてがみ), Tōkyō, Fukuinkan Shoten, 2006.

<sup>30</sup> Kiyoshi SOYA, ill. Akiko HAYASHI, *A house of leaves*, New York, Philomel Books, 1987.

non è un oggetto da usare, ma un elemento con cui entrare in relazione: protegge, accoglie, invita a restare.

In tutti questi albi, l'immaginazione infantile diventa veicolo di connessione ecologica e la natura si configura come interlocutrice, compagna, presenza viva con cui entrare in dialogo. Il regno vegetale, in particolare, non è rappresentato in funzione antropocentrica o decorativa, ma come spazio di senso e di relazione, in grado di generare esperienze conoscitive ed emotive ad alto tasso di συμπάθεια<sup>31</sup> con il mondo vegetale.

Questi registri tematici e narrativi sono ricorrenti anche nella produzione destinata alle età successive (fanciullezza, preadolescenza e prima adolescenza). Un esempio è *I segreti della casa sotto l'albero* di Tomiko Inui<sup>32</sup>, la cui storia che racconta sembra nascere da un'urgenza profonda: custodire uno spazio di intimità e di speranza in un mondo che, nel dopoguerra giapponese, si stava ricostruendo tra macerie materiali e interiori. L'opera racconta l'infanzia di Yuri e la sua relazione con i piccoli esserini che abitano sotto gli olmi, e lo fa intrecciando due registri che non cessano mai di confrontarsi:

- la durezza della realtà storica, fatta di privazioni, separazioni e paura
- e la leggerezza immaginativa di chi, ancora bambino, sa vedere l'invisibile e dialogare con esseri che gli adulti non percepiscono più.

Questo continuo alternarsi di piani produce una tensione fertile, perché la fantasia non cancella il dolore, ma lo rende sopportabile, e in qualche misura lo trasforma in esperienza formativa. L'albero, posto sin dal titolo al centro della vicenda, diventa il simbolo di questa duplice funzione. È rifugio e protezione, quasi un baldacchino naturale sotto cui ripararsi dall'aggressione del mondo esterno, ma è anche soglia, luogo di passaggio in cui i confini si fanno più sottili e dove il reale e l'immaginario si incontrano. Radicato nella terra e proteso verso il cielo, l'albero incarna la tensione tra il bisogno di appartenenza e il desiderio di apertura, tra la memoria e il futuro, tra il peso della storia e la leggerezza del sogno. Sotto il suo fogliame Yuri cresce, inciampa, prova vergogna e si rialza, imparando che l'infanzia non è solo un'età della spensieratezza, ma anche il laboratorio in cui si forgia la coscienza morale. Nei momenti più bui del romanzo, quando la guerra minaccia di spegnere ogni forma di gioco e di fiducia, l'albero resta come un testimone silenzioso, custode di un mondo che non può essere del tutto distrutto. Quando Yuri è costretta a lasciare la "stanzetta dei libri" e a spostarsi a Nojiri, sente di perdere qualcosa di irripetibile, ma il ricordo di quegli olmi le rimane inciso come una radice interiore. E quando, nel capitolo finale, ritorna alla casa sotto l'albero, non è più la bambina ingenua del principio: ha conosciuto la privazione e la separazione, ha visto il lato oscuro della tentazione attraverso la figura ambigua di Amanejaki, ha imparato cosa significhi chiedere a qualcuno di "tornare a casa". Eppure proprio per questo il ritorno assume un valore nuovo: non è un semplice tornare indietro, ma un ritrovare sé stessa trasformata. Inui affida dunque all'albero la funzione di custode della continuità. È come se il vasto

---

<sup>31</sup> Dal greco συμπάθεια (sympátheia), composto di σύν (con, insieme) e πάθος (sofferenza, esperienza emotiva). Il termine, attestato già in Omero con valore fisico di «affinità tra elementi», sviluppa in Aristotele il significato psicologico di condivisione affettiva. Nella tradizione stoica indica la correlazione organica tra tutte le parti del cosmo. L'uso qui proposto recupera tanto la dimensione fisico-naturalistica originaria quanto quella relazionale, configurando un'ecologia della percezione infantile.

<sup>32</sup> Tomiko INUI, *I segreti della casa sotto l'albero*, trad. e postf. di Maria Elena TISI, Roma, Atmosphere Libri, coll. «Asiasphere», 2017, (ed. or. *Kokage no ie no kobito*, Fukuinkan Shoten Publishers, 1959).

fogliame fosse un archivio segreto che trattiene le voci, le ombre e le attese di chi vi si è rifugiato, e allo stesso tempo fosse un trampolino che invita a guardare oltre. La letteratura che si sviluppa sotto queste fronde diventa allora un atto di resistenza, non tanto contro un nemico esterno, ma contro lo smarrimento interiore che la guerra e la perdita infliggono. In questo senso il romanzo ci dice che i luoghi protetti della fantasia non sono fughe consolatorie, ma radici da cui si può ripartire. L'albero di Inui, con le sue fronde che riparano e le sue radici che trattengono, diventa il simbolo di un'infanzia ferita ma non vinta, di un immaginario che non si lascia piegare dal dolore e che, anzi, sa trasformarlo in materia narrativa. Leggere questo romanzo oggi significa accettare l'invito a ritrovare il proprio posto segreto sotto le fronde, non per sfuggire al mondo, ma per riscoprire la forza di affrontarlo.

Ne *Il grande albero al centro del mondo*<sup>33</sup> di Makiko Futaki emerge con forza una stretta relazione tra uomo e mondo vegetale che non si limita alla superficie dei temi, ma si radica in una visione condivisa, in un sentire comune, in una forma narrativa che, più che dire, accompagna. La voce di Futaki non spiega, non insegna, non dirige: si limita a indicare un sentiero tra le radici, lasciando che sia chi legge a decidere se seguirlo o restare fermo, in ascolto. Il viaggio di Sisi, la protagonista di questa storia, verso la cima del grande albero non è spinta da un mandato morale, ma nasce da un gesto di stupore, da un desiderio che non è conquista ma curiosità di vedere cosa sta in cima al grande albero. Anche quando la narrazione si fa più tesa, quando l'albero si rivela attraversato da una malattia che ne mina l'equilibrio, la risposta non arriva sotto forma di intervento risolutivo, ma attraverso la relazione. È solo nel legame che nasce con la protagonista che la possibilità di guarigione si manifesta. E in questo c'è già una posizione etica forte, che non ha bisogno di dichiararsi: la cura non è un gesto tecnico, ma un atto di reciprocità. Non si salva l'albero perché si deve, ma perché ci si scopre parte dello stesso respiro. L'albero che abita la storia di Sisi non è mai ridotto a simbolo né messo in posa per essere interpretato. Al contrario, è una presenza viva, opaca, potente nella sua autonomia. Vive prima della protagonista, e probabilmente continuerà anche dopo, in una temporalità che non conosce urgenze. La narrazione non forza mai il lettore a riconoscerlo come "buono" o "cattivo", né lo investe di una funzione strumentale. È lì, semplicemente, e questa esistenza silenziosa dice già moltissimo sul tipo di rapporto che la storia costruisce con il mondo naturale. Si potrebbe dire che Futaki non vuole rappresentare la natura, ma permettere che essa accada sulla pagina con la stessa imprevedibilità e ritmo con cui accade nella vita. Non c'è, in questo racconto, un mondo da redimere, ma un mondo da imparare ad ascoltare, anche quando il suo linguaggio si fa oscuro o inquietante. Anche quando ciò che appare luminoso, come il grande rapace dal piumaggio dorato, che all'esordio della storia attrae l'attenzione di Sisi, si rivela, a causa del suo modo di nidificare, portatore di veleno. Non si tratta allora di "salvare la natura", ma di riconoscere quanto siamo già dentro di essa, quanto le sue ferite siano anche le nostre. E la guarigione, se accade, non è un risultato, ma una possibilità che si apre nel gesto fragile e fiducioso di chi non pretende di sapere, ma si lascia toccare. Se si cerca nella storia di Futaki un intento didascalico, lo si troverà solo nei margini, in quello spazio bianco tra le righe dove accade il non detto. Perché ciò che viene trasmesso non è un sapere da apprendere, ma una forma di disposizione interiore. La lentezza con cui si snodano gli eventi, la riluttanza a trasformare la protagonista in un'eroina tradizionale, la centralità di una natura ambivalente e non addomesticabile: tutto questo contribuisce a costruire un'etica della coesistenza che si oppone alla retorica della salvezza naturale dalla

---

<sup>33</sup> Makiko FUTAKI, *Il grande albero al centro del mondo*, trad. di Emanuela BURIGO, Brescia, Kappalab, 2020.

redenzione dell'uomo. In questo senso, il romanzo non solo si sottrae alla logica prescrittiva del salvare una natura incontaminata, ma la sovverte con la forza dell'intimità e della meraviglia che nasce dal percepirsi (fin dal principio della storia) in relazione con essa. È in questa prospettiva che *Il grande albero al centro del mondo* si allinea con le poetiche giapponesi non tanto perché ne condivida i temi, quanto perché ne incarna le pratiche narrative, i dispositivi dell'intreccio e le forme della narrazione.

Come accade in altri albi destinati alla prima infanzia e molti romanzi destinati alla gioventù, l'esperienza del vivente non è mediata da spiegazioni, ma vissuta come immersione, come partecipazione sensoriale e affettiva. Qui l'albero non è da comprendere ma da abitare, e la sua presenza non richiede interpretazione, ma coinvolgimento attivo del lettore. In questo senso, la narrazione si fa luogo, più che messaggio, spazio esperienziale, più che dispositivo educativo.

Come possiamo ben capire da questi esempi, anche una parte della narrativa giapponese per ragazzi conferma che il mondo vegetale e in particolare l'albero è un tema centrale come luogo simbolico ed ecologico. L'albero è un elemento narrativo con cui i protagonisti segnano le tappe della loro crescita e sopravvivenza, ponendo così il rapporto con la natura in una prospettiva formativa ed ecocritica. Questi casi, insieme a quelli che abbiamo citato in precedenza, mostrano come gli alberi siano figure costantemente presenti in diverse trame, con personaggi e situazioni sempre diverse narrate nelle storie per bambini e per ragazzi e svolgano diverse azioni che spaziano dalla protezione all'ospitalità, dalla memoria alla trasformazione. È proprio questa continuità che rende necessario prestare attenzione alle "figure della natura arborea", al fine di aprire le declinazioni poetiche e simboliche attraverso le quali la letteratura per l'infanzia, sia occidentale sia orientale, dispiega la sua ecopoetica.

## Figure dell'alberità: radici narrative e rami poetici

Come già discusso nelle sezioni precedenti, la poetica del sentire il mondo vegetale nella letteratura per l'infanzia di matrice occidentale si articola attraverso una ricca varietà di registri e forme. Ricorrente è la figura dell'albero, le cui declinazioni iconiche e narrative presentano peculiarità già ben note e circoscrivibili: le sfumature del verde, l'ibridazione uomo-albero, la foresta. Esemplicativi sono i racconti popolari come quello di *Kubbe*<sup>34</sup>, un tronco antropomorfizzato che incarna una forma di ibridità tra mondo naturale e mondo umano, o l'albo *Un canto per gli alberi* di Vanina Starkoff, che esplora la relazione tra uomo e natura attraverso un linguaggio visivo e poetico, in cui la narrazione enfatizza il ruolo centrale degli alberi nel mantenimento degli equilibri ecologici, restituendo un'immagine della vegetazione non come sfondo passivo, ma come presenza viva e agente<sup>35</sup>.

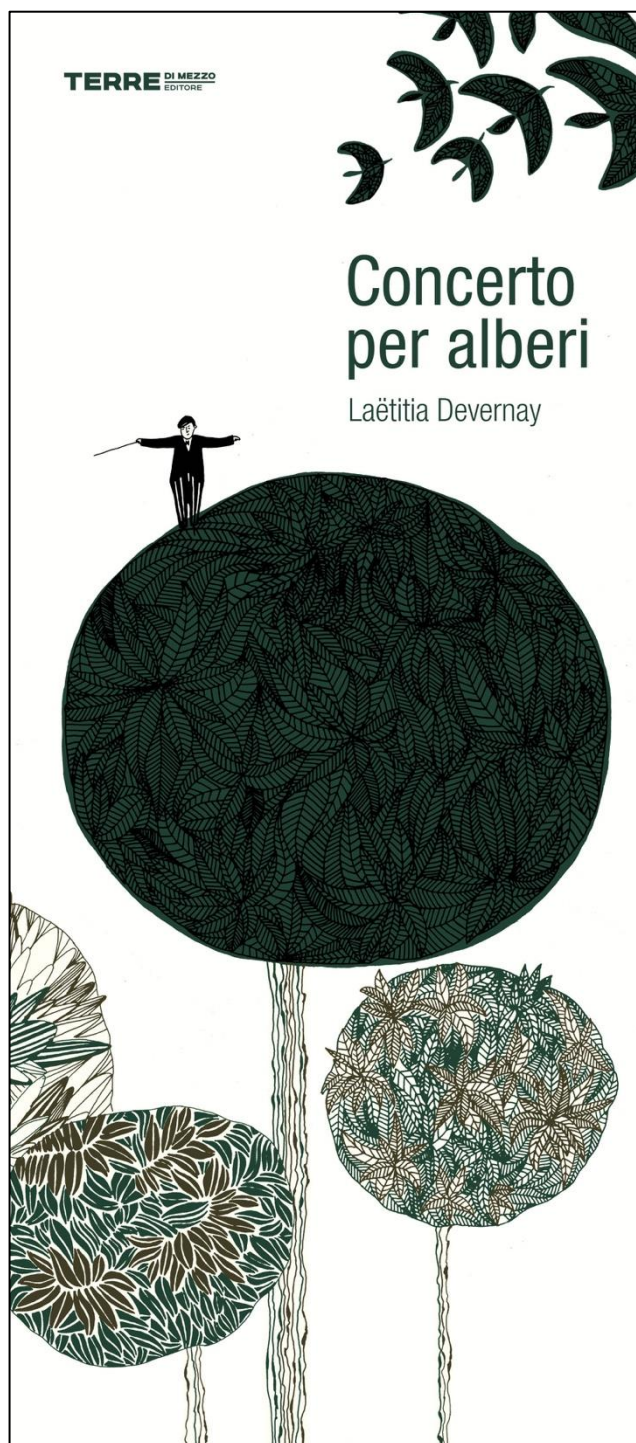
Si potrebbe ricordare anche *Concerto per alberi*<sup>36</sup> di Laëtitia Devernay, un raffinato silent-book che mette in scena un direttore d'orchestra intento a dirigere una sinfonia naturale, restituendo un paesaggio gremito di forme e movimenti, in cui si intrecciano musica e natura in una narrazione visiva molto suggestiva.

---

<sup>34</sup> Lykke GUAINO-ULURU, «Plant–Human Hybridity in the Story World of Kubbe », in Nina GOGA, Lykke GUAINO-ULURU, Bjørg Oddrun HALLÅS, Aslaug NYRNES (dir.), *Ecocritical perspectives on children's texts and cultures. Nordic dialogues*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, p. 125-140.

<sup>35</sup> Vanina STARKOFF, *Un canto per gli alberi*, trad. di Michela ORAZINI, Torino, Il Leone Verde, 2017.

<sup>36</sup> Laëtitia DEVERNAY, *Concerto per alberi*, Milano, Terre di mezzo, 2011.



**Figura 3: Laëtitia Devernay, *Concerto per alberi*, Milano, Terre di Mezzo Editore, 2011, copertina dell'edizione italiana.**

In questo senso, come segnalato da Gwenola Cardarec, l'albero nell'albo illustrato assume una funzione che va oltre il simbolico per configurarsi come dispositivo ecopoetico: un elemento capace di mediare il rapporto tra umano e natura e di scandire temporalità altre, non lineari. L'albero diventa una figura narrativa che favorisce

l'immersione in un tempo dilatato, affettivo, e al contempo introduce il bambino a una dimensione etica del vivente<sup>37</sup>.

Tuttavia, esiste una produzione che si distingue tanto dall'immaginario incantato delle fiabe quanto dalla dimensione perturbante dei boschi gotici, denotando una prospettiva che enfatizza la coesistenza tra esseri umani e natura. In questo contesto, alberi e foreste acquisiscono un ruolo dinamico nella costruzione della trama e nell'evoluzione della spinta di cura verso la natura, pur rimarcando l'indipendenza delle piante nel racconto, subordinandola a un'interpretazione umana del loro valore. Diversamente dall'albero fiabesco, spesso investito di poteri magici o trasformato in allegoria dell'interiorità umana, o dal bosco gotico come luogo dell'ignoto e dell'inquietudine, l'alberità ecopoetica, in questa traiettoria, si definisce invece attraverso una logica di prossimità silenziosa e di *agency* propria. Essa non funge da proiezione o da simbolo, ma si afferma come presenza autonoma, dotata di una temporalità e di una forza significativa che sfugge alla codifica antropocentrica. Così, il racconto ecologico contemporaneo non si limita a «usare» la natura come sfondo narrativo, ma la mette in scena come soggetto sensibile, capace di innescare trasformazioni relazionali, affettive e cognitive nel lettore. Un esempio è *L'arbre, le loir et les oiseaux*<sup>38</sup> di Iela Mari, il quale mostra come l'alberità possa articolarsi tra contemplazione, rigenerazione e resistenza, ma anche opere come *L'arbre en bois*<sup>39</sup> di Philippe Corentin o *Le naufragé du rond-point*<sup>40</sup> di Jean-François Dumont esplicitano una critica sottesa alla logica estrattiva e consumistica, restituendo all'albero una voce ironica, ma silenziosa. In questa prospettiva, l'albo illustrato si configura come uno spazio di rinegoziazione sensibile del rapporto uomo-natura, attraverso una narrazione in cui l'albero è presenza viva e portatrice di senso<sup>41</sup>.

Dal canto suo, la tradizione giapponese, portatrice di una varianza prospettica dei codici etici-simbolici, propone il motivo dell'albero in radicale contrasto con le rappresentazioni occidentali analizzate fin qui, puntando verso una visione non dicotomica della relazione uomo-natura. Il testo もりのかくれんぼう<sup>42</sup> (*Nascondino nel bosco*) di Akiko Hayashi incarna questa differenza attraverso una narrazione visiva e testuale che sfugge tanto all'antropomorfizzazione quanto alla strumentalizzazione didattica. In questo albo, l'albero non viene mai ridotto a metafora delle emozioni umane o risorsa da sfruttare, ma si presenta come presenza autonoma, celebrata nella sua materialità stagionale. Le illustrazioni, che alternano primi piani sulla corteccia a ampie inquadrature del paesaggio, evitano deliberatamente qualsiasi forma di ibridazione antropomorfa, privilegiando piuttosto una contemplazione silenziosa della vita vegetale. Questo approccio riflette l'estetica dello *yūgen* (profondità misteriosa) e la nozione shintoista di *kami*, cioè entità sacre che abitano elementi naturali come alberi, rocce o corsi d'acqua, manifestazioni del sacro immanente che non incarnano divinità personali, ma forze vitali da contemplare e rispettare, dove la sacralità della

---

<sup>37</sup> Gwenola CARAREC, «Comme un oiseau sur la branche : l'écomotif de l'arbre dans l'album de jeunesse», in Nathalie PRINCE, Sebastian THILTGES (dir.), *L'arbre dans la littérature pour la jeunesse*, Parigi, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 119-127.

<sup>38</sup> Iela MARI, *L'arbre, le loir et les oiseaux*, Parigi, L'école des loisirs, 1973.

<sup>39</sup> Philippe CORENTIN, *L'arbre en bois*, Parigi, L'école des loisirs, 1999.

<sup>40</sup> Jean-François DUMONT, *Le naufragé du rond-point*, Parigi, Père Castor-Flammarion, 2008.

<sup>41</sup> G. CARAREC, *op. cit.*, p. 121-127.

<sup>42</sup> Akiko SUEYOSHI, ill. Akiko HAYASHI, *Mori no kakurenbō* (もりのかくれんぼう), Tōkyō, Kaiseisha, 1978.

natura prescinde dalla mediazione umana<sup>43</sup>. In *Nascondino nel bosco* non c'è alcuna performance: l'albero esiste, e la sua esistenza è sufficiente a stabilire una relazione. Anche la temporalità segue un ritmo *verde* piuttosto che umano – le stagioni si susseguono senza che vi sia una progressione drammatica –, sottolineando come il valore dell'albero non dipenda dalla sua utilità per il bambino, ma dalla sua semplice appartenenza al mondo. L'opera di Akiko Hayashi approfondisce questa prospettiva attraverso il gioco, trasformando la foresta in uno spazio di interazione paritaria. Mentre nei racconti occidentali il bosco è spesso luogo di prova (come nella fiaba di Hansel e Gretel<sup>44</sup>) o di scoperta moralistica, qui diventa un compagno di avventure: i *kodama* (spiriti-albero) giocano a nascondino con la protagonista, in una dinamica che ricorda le relazioni tra pari più che quelle tra umani e non-umani. Le illustrazioni, con i loro colori tenui e le linee fluide, accentuano questa continuità tra corpi umani e ambiente, suggerendo un'ibridazione non simbolica ma fisica – la bambina si fonde con il paesaggio, i suoi vestiti imitano le foglie, la sua ombra si confonde con i tronchi. Questa rappresentazione contrasta nettamente con l'approccio occidentale, dove l'albero rimane un *altro* da proteggere, comprendere o cui assegnare un particolare significato. Nell'opera di Akiko Hayashi, invece, non vi è alterità da superare: la coesistenza è già data, e il gioco ne è l'espressione più immediata. Anche la conclusione dell'albo, che vede la bambina addormentarsi sotto un albero senza alcuna morale esplicita, rifiuta la logica pedagogica tipica della produzione europea e nordamericana, dove l'ambiente è spesso un pretesto per insegnare qualcosa al bambino-lettore.

A partire dallo studio delle opere evocate, possiamo affermare che, mentre nella narrazione occidentale dell'alberità destinata all'infanzia tale motivo oscilla tra ibridazione e alterità, la poetica giapponese propone una via alternativa in cui l'albero come soggetto relazionale, né umanizzato né estraneo, si fa partecipe di una rete di significati condivisi. Una visione che, come nota Kawasaki<sup>45</sup>, affonda le radici tanto nella cultura animista quanto nella poetica dello *ma* (間), lo spazio tra le cose che permette l'incontro senza fusione.

Il mondo degli alberi si presenta anche in una forma che va oltre la bidimensionalità dell'illustrazione classica, in particolare nelle narrazioni per i più piccoli in cui l'albo formato pop-up garantisce al tema arboreo una propria plasticità e materialità, ad esempio nelle pagine di *Dans la forêt du paresseux*<sup>46</sup> di Sophie Strady e illustrato da Anouck Boisrobert e Louis Rigaud, in cui si vede una foresta distrutta dall'intervento umano (le macchine dal suono di inferno ossia ruspe, escavatori e altri dispositivi meccanici rappresentati visivamente come agenti devastanti); ed è sempre l'intervento dell'uomo, nostalgico dei suoni e dei colori della foresta, a piantare semi, e dunque, a procedere ad un atto riparativo.

In *Mon arbre à secrets*<sup>47</sup> di Olivier Ka e illustrato da Martine Perrin nel quale si racconta la storia di un bambino che trova rifugio e conforto in un albero speciale, il suo «albero dei segreti», si può notare come l'alberità diventi un simbolo di intimità e

<sup>43</sup> Thomas P. KASULIS, *Shinto: the way home*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 6-9; Shizuteru UEDA, «The path of the Kami: Shinto and Japanese thought», *Philosophy East and West*, 46 (1), 1996, p. 1-18.

<sup>44</sup> Jacob e Wilhelm GRIMM, ill. Fabian NEGRIN, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812–1815*, a cura di Camilla MIGLIO, Roma, Donzelli, 2014.

<sup>45</sup> Yuko KAWASAKI, «The concept of “Ma” in Japanese culture and education», *Asian philosophy*, 28 (2), 2018, p. 123-134.

<sup>46</sup> G. CARAREC, *op. cit.*, p. 121-127 in cui l'autrice analizza *Dans la forêt du paresseux* di Anouck Boisrobert e Louis Rigaud.

<sup>47</sup> *Ibid.*, a proposito di *Mon arbre à secrets* di Olivier KA e Martine PERRIN.

riflessione, un luogo dove il protagonista può custodire i suoi pensieri più profondi, le sue gioie e i suoi dolori. Assistiamo ad una dimensione più emotiva e concettuale, in cui l'atto di significazione è costantemente mediato da un attore umano – il lettore – che, attraverso l'interazione fisica con gli elementi cartotecnici dell'albo, attiva il senso. Aprendo le finestrelle ritagliate, sollevando le punte delle ali sagomate nella carta o azionando una linguetta integrata, il lettore fa emergere progressivamente parti di testo con il quale giocare, diventando soggetto ermeneutico attivo, implicato in una co-produzione di senso in cui la materialità del libro (ritagli, forme, texture mobili) agisce come un dispositivo semiotico. In questo caso, si può notare come l'alberità diventi un simbolo di intimità e riflessione, un luogo dove il protagonista può custodire e costruire i suoi pensieri più profondi, le sue gioie e i suoi dolori. Il formato pop-up, quindi, oltre a definire, insieme al testo, una particolare dimensione lirica, risponde anche alle esigenze di unità della percezione, scandisce il tempo della narrazione, mantenendo nella propria dimensione poetica e narrativa una netta dicotomia tra uomo e albero. Anche se quest'ultimo viene investito di significati simbolici, resta confinato a una funzione di alterità: non come soggetto in relazione, ma come altro irriducibile all'umano.

Come abbiamo visto, l'alberità nell'albo illustrato contemporaneo si configura sempre più come dispositivo eco-semiotico complesso, non più semplice figura simbolica o sfondo naturalistico, ma presenza agentiva e significante che destabilizza l'ordine antropocentrico del racconto e apre a una coabitazione narrativa fondata sull'ascolto, sulla reciprocità e su un diverso regime di temporalità. È all'interno di queste coordinate – estetiche, percettive e affettive – che si rendono visibili nuove forme di relazione tra umano e vegetale, che il prossimo paragrafo esplorerà attraverso un caso esemplare.

## Poetiche vegetali: il tempo dell'albero e il ritmo del pop-up

Tra le modalità più innovative di interpretazione di questo motivo all'interno degli spazi dedicati alla letteratura per l'infanzia, spicca *Little tree* di Katsumi Komagata. Qui, l'albero assume il ruolo di unico s-oggetto narrativo, diventando protagonista assoluto della narrazione. L'albero non solo è al centro di una storia ma, grazie alla trasformazione fisica che segue il proseguirsi delle pagine, simula il ciclo della vita, dall'infanzia alla vecchiaia, fino all'estinzione e alla rigenerazione.

Pubblicato per la prima volta nel 2008 in lingua coreana e inglese, e nato dall'elaborazione personale di un lutto che ha riguardato gli affetti dell'autore, narra l'esistenza di un albero, dall'emergere del germoglio fino al suo declino. Il tempo narrativo si estende per due secoli nell'arco di trenta pagine; ogni pagina, oltre a presentare una palette di colori corrispondenti a una stagione, prevede una minima parte testuale, la cui essenza, tuttavia, è quella di evocare immagini e momenti fugaci della vita, lasciando spazio all'interpretazione del lettore. Attraverso immagini essenziali e parole misurate, l'albo invita il lettore a una riflessione intima, incentivando la percezione di suoni, ritmi e sensazioni che richiamano l'armonia della natura e il fluire del tempo<sup>48</sup>.

Ogni elemento si intreccia favorendo la creazione di un equilibrio poetico e suggerendo una forma di contemplazione che non richiede un dialogo diretto, ma una

---

<sup>48</sup> Giulia MIRANDOLA, «Tutti i sensi tutti i corpi», *Liber - Libri per bambini e ragazzi*, n. 144, ottobre dicembre 2024, anno XXXVII, fasc. IV, Firenze, Fondazione Accademia dei Perseveranti.

partecipazione silenziosa e contemplativa. Questa dimensione riflessiva, tuttavia, viene offerta tramite forme semplici e lineari che permettono di ritrarre un elemento riconoscibile nella vita quotidiana di ogni bambino, e fa in modo di rispettare il mondo già conosciuto dal bambino lettore e sostenere un forte interesse per ciò che lo circonda. A queste forme elementari si associa anche la percezione di ritmi e tempi ciclicamente codificati (le stagioni), affinché il lettore accolga l'invito a scoprire tutto ciò che è mobile e in movimento<sup>49</sup>. All'interno di questa cornice, il senso della ciclicità acquista una evidenza potente: con l'albero una piccola vita nasce, cresce, si moltiplica e si diffonde, per poi invecchiare, perdere la sua forma e trasformarsi in qualcos'altro, ripetendo il processo all'infinito. La tridimensionalità dell'albero riflette la *corposità* di un sapere costruito non solo attraverso l'osservazione visiva, ma anche attraverso il tatto e il contatto diretto con la materia, seguendo un ritmo che invita a contemplare la bellezza del cambiamento.

La sintesi delle stagioni e il passare del tempo si combinano con l'uso di testi brevi e evocativi (haiku), nei quali risuona il concetto zen relativo al momento presente, ovvero l'essere pienamente presenti nel qui e ora, in un connubio che unisce il momento temporale al trascendente.

## Una lettura ecopoetica della trasformazione

La sequenza iniziale dell'albo (escludendo i risguardi di apertura), dominata dal bianco assoluto, opera una sospensione del tempo narrativo, un'anticipazione del vuoto come spazio generativo. Al centro della pagina vi è un cono squadrato di carta bianca che emerge silenziosamente, ponendosi quale presenza impercettibile, ma già data nel bianco della pagina; il silenzio, dato dalla presenza minima di testo, restituisce una quiete metaforica ascrivibile alla neve. Il cono di carta, dunque, sembra una realtà in attesa di significato. Tale cono si rivela ben presto per ciò che è: un seme, un'entità minima eppure radicalmente significativa. La neve, in quanto elemento simbolico, opera una funzione di sospensione e di protezione. Al medesimo tempo, essa cela e preserva, ammantando e isolando, inserendo la piccola presenza in un ordine più vasto, in cui la temporalità si dilata e si trasforma in attesa; il vuoto bianco della pagina, riprendendo le suggestioni del *kū* (空)<sup>50</sup>, restituisce agli occhi del lettore uno spazio di possibilità narrative che, configurandosi quale dono da parte dell'autore, lasciano spazio alla seconda pagina, nella quale giuntura cresce un po' («*it grows a little*») e il seme si trasfigura, si protende oltre la propria condizione iniziale, lasciando intravedere una geometria nuova, un principio di crescita. L'autore non si limita a descrivere un'evoluzione biologica, ma ne suggerisce una più ampia, che riguarda il rapporto tra essere e tempo, tra staticità e trasformazione. Il concetto giapponese di

---

<sup>49</sup> Roberta COLOMBO, «Sulla natura», in HAMELIN (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Roma, Donzelli, 2012.

<sup>50</sup> Nell'orizzonte culturale ed estetico del Giappone il concetto di *kū* (空) non significa soltanto il vuoto in senso spaziale, ma piuttosto una condizione dinamica di apertura e di potenzialità, un campo in cui la forma può venire alla luce e dissolversi. Si tratta di una dimensione in cui la forma può emergere e svanire, essa è all'origine di molte pratiche artistiche: nel tratto calligrafico, il biancore della pagina dialoga col tratto come parte integrante dell'opera; nell'estetica della poesia breve (haiku), il vuoto semantico diventa soluzione; nelle arti figurative e performative, è il luogo in cui la percezione coglie l'impermanenza e il trasformarsi dei fenomeni. Per nulla privo di significato, dunque, il *kū* (空) diventa un principio ordinatore che rende possibile la manifestazione della forma e da qui la sua contemplazione. Si veda: Toshihiko IZUTSU, Toyo IZUTSU, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1981.

*kaizen* (改善), il miglioramento continuo, trova qui una trasposizione visiva: ogni fase, nella sua apparente immobilità, è già la premessa di una trasformazione ulteriore, un'oscillazione costante tra permanenza e mutamento.

L'avvento della primavera si manifesta attraverso un'espansione sensoriale; la palette cromatica si vivacizza con i colori del rosa, la texture della pagina si fa più vibrante, suggerendo una rinnovata permeabilità dell'essere rispetto al contesto. L'albero, sempre posto nel gutter della doppia pagina, si estende, i rami si allungano, le foglie cominciano ad emergere in un processo che non è mai improvviso, ma progressivo e necessario.

L'estate rappresenta il punto di massima espansione. Qui la crescita si compie, non come esito definitivo, ma come stato di pienezza temporanea. L'albero non è solo corpo, ma campo di relazioni: la sua ombra si slancia, diventa riparo, si fa presenza accogliente. Il vento, che attraversa la scena, introduce un elemento di instabilità che, lungi dall'essere un segnale di fragilità, conferisce dinamismo e vitalità all'insieme silenzioso dello sfondo azzurro.

Il passaggio all'autunno introduce una nuova modulazione temporale. Il fogliame, prima verde e compatto, si sfalda progressivamente in una gamma di rossi e aranciati, suggerendo la complessità di una trasformazione che non è mera sottrazione, ma compimento. I colori sono indice della maturità non ancora raggiunta ma della necessità di un abbandono che non è perdita, ma transizione. Così come una figura umana e il proprio cane al guinzaglio camminano verso mete ignote al lettore, anche l'albero, nella sua silenziosa presenza, transita, si trova in una fase mediana che però, girando la pagina, giunge in un tramonto rosso che si popola di presenze animali; una famiglia di uccelli, destinata a partire, si appresta a compiere il viaggio migratorio, inscritto nei cicli della natura. L'albero, che li ha accolti, resta saldo, testimone della ciclicità di un divenire che si manifesta attraverso partenze e ritorni. Il distacco si rivela, così, come condizione essenziale del vivente, un passaggio che, pur nella sua inevitabilità, conserva un senso di continuità e appartenenza.

Tuttavia, l'albero circondato dalle nuvole e dal nero del temporale ci ricorda che la transizione implica anche lo *still here in the dark*, cioè lo stare dentro le tenebre per apprezzare gli spazi di luce tra le nuvole. Emblema e metafora della sofferenza umana, il nero lascia spazio all'inverno che si insinua con il suo registro severo e definitivo. La luce si attenua, il paesaggio si riduce a una trama essenziale, priva di eccessi. L'autore non descrive una resistenza alla stagione fredda, ma una sua accettazione come momento necessario del ciclo vitale. L'albero, spoglio, non è indebolito, ma rivelato nella sua struttura essenziale. Il vento, che nelle stagioni precedenti aveva operato come forza dinamica e vitale, ora assume una valenza differente: non più elemento di trasformazione, ma di purificazione; un principio che, eliminando il superfluo, lascia l'essenziale per preparare il terreno verso un rinnovamento futuro. Ed è proprio in questa dinamica del togliere per lasciare spazio che si innesta il concetto giapponese di *yutori* (ゆとり), ovvero quella dimensione di respiro, apertura e margine interiore che permette di accogliere la complessità del reale senza sovraccarico, designando una qualità del tempo e dello spazio in cui l'essere umano può entrare in contatto con il ritmo profondo della vita, in ascolto e non in reazione. Questo spazio vuoto, che non è assenza bensì disponibilità, permette la fioritura dell'inatteso, proprio come l'albero nudo che, solo perché ha ceduto le sue foglie, può poi rigenerarsi.

La tavola successiva si tinge nuovamente dei colori rosati, ma la dimensione del tempo risulta necessaria per il piccolo albero affinché diventi «*tall enough to look*

*around when at the beginning it was too small and everything was big»*<sup>51</sup>. L'albero riprende il suo ciclo, e ciò che sembrava essersi perso si manifesta in una nuova forma, mantenendo però una continuità con ciò che è stato. La narrazione non si sofferma sulla singolarità del momento, ma sul flusso ininterrotto del tempo, sulla gradualità impercettibile della trasformazione. La percezione si espande, il mondo resta immutato, ma ad essere mutato è lo sguardo che lo osserva, capace ora di coglierne il ritmo profondo, la logica interna del ritmo rituale del mondo.

L'estate ritorna, e con essa il giallo delle foglie, segno di una continuità che si esprime nella mutazione. Il nido, occupato da una nuova generazione di corvi, diventa simbolo di persistenza e rinnovamento, di una storia che si ripete senza mai essere identica a se stessa. Anche i mutamenti, pur nella loro ciclica ripetitività, assumono connotati diversi, infatti, nella pagina seguente, il nero non è più causato dal passaggio dei temporali, bensì lascia spazio alla luce delle stelle che illuminano la notte; anche l'albero, pur nei panni di un momentaneo e apparente lutto, si tinge di luce, nella volontà di lasciare spazio all'ultima sequenza, che si dispone come una riflessione sulla memoria e sulla permanenza. Il dolore della notte, del lutto, della perdita non è un punto di fine, ma è solo una sospensione, anzi, un elemento che viene notato nel continuo fluire del tempo-presente.

Nel «grigio dell'assenza» e nei penultimi risguardi, l'*Ikigai* (生きがい), cioè la ragione d'essere dell'albero, affiora silenziosamente attraverso un seme trasportato altrove, invisibile ma destinato a fiorire. Anche ciò che svanisce continua a vivere nei ricordi, nutrendo chi resta. Così la memoria diventa scopo, linfa, direzione.

Le ultime pagine, sostanzialmente identiche alle prime, mostrano nuovamente la presenza muta del cono squadrato, nel bianco delle tavole, rimarcando l'idea del ritorno, di un nuovo significato a quella piccola presenza.

## Riflessioni conclusive

L'analisi dell'albo pop-up *Little tree* di Katsumi Komagata ha messo in luce come la letteratura per l'infanzia possa farsi spazio di rinegoziazione sensibile tra umano e natura, non solo attraverso ciò che rappresenta, ma attraverso i codici linguistici, visivi e tattili. Lontano da una funzione didattica esplicita, l'albo si configura come un oggetto poetico e pedagogico che agisce sui sensi, sulla percezione, sulla corporeità del lettore, ponendo le basi per un'educazione ecologica non normativa ma esperienziale.

In *Little tree*, la figura dell'albero non è un simbolo da decifrare né un'entità da salvare: è una presenza vivente e relazionale che cresce, muta, accoglie, si dissolve, si rigenera. L'interazione con il libro – attraverso l'apertura, il tatto, la temporalità della lettura – costruisce una pedagogia della lentezza e della coabitazione, in cui il bambino non è spettatore, ma co-agente di un processo di trasformazione. La materialità del libro, l'essenzialità grafica, la progressione stagionale, i silenzi e i vuoti tra le pagine rendono possibile un apprendimento ecologico che passa dal fare esperienza, dal "sentire con" piuttosto che dal "capire su".

---

<sup>51</sup> «abbastanza alto da poter guardare intorno mentre all'inizio era troppo piccolo e tutto era grande» [Trad. dell'autore].

In questo senso, *Little tree* non solo rispecchia, ma incarna i principi fondanti dell'ecocritica giapponese: l'estetica del vuoto (*ma*)<sup>52</sup>, la lentezza come ritmo del mondo (*yutori*)<sup>53</sup>, il cambiamento continuo (*kaizen*)<sup>54</sup>, l'armonia emergente (*shizen*). Tali concetti non sono richiamati come riferimenti teorici, ma sono "agiti" dall'opera stessa, nei suoi ritmi, nelle sue pause, nella sua struttura formale. L'albo diventa così non un contenitore di senso, ma un'esperienza estetica in cui il senso emerge nel rapporto tra lettore, materia e tempo.

Il confronto con altri albi illustrati, appartenenti tanto alla tradizione occidentale quanto a quella orientale, ha permesso di mettere in evidenza come *Little tree* rappresenti un caso esemplare di poetica ecopedagogica, capace di superare sia l'albero simbolico della responsabilità occidentale sia l'albero antropomorfizzato o narrativamente strumentalizzato di altre produzioni. Qui, l'albero non è altro dall'umano, ma è con l'umano in un rapporto di risonanza e co-appartenenza.

In un'epoca segnata dalla crisi ecologica e dalla progressiva rarefazione della sensibilità verso il vivente, *Little tree* ci ricorda che educare all'ambiente non significa insegnare nozioni sulla natura, ma restituire spazio al tempo del vivente, alla sua fragilità, alla sua irriducibile uguaglianza rispetto all'umano. L'albo di Komagata ci insegna che è possibile costruire un'ecologia del sentire, fondata su esperienze minime, su gesti silenziosi, su narrazioni che non spiegano, ma fanno sentire, non raccontano della natura, ma si muovono con essa.

Alla domanda centrale posta in apertura – in che modo una narrazione visuale e materica può contribuire alla costruzione di una consapevolezza ecologica nei lettori più giovani – *Little tree* risponde con un'etica della prossimità e della delicatezza. Il suo messaggio non si impone, ma si lascia esperire: è nello sfogliare, nell'attendere, nel toccare che si attiva un'educazione ecologica profonda, non concettuale ma incarnata, in grado di mettere in relazione il bambino con la ciclicità del mondo, con il tempo che cambia, con la possibilità di abitare la Terra senza dominarla.

*Little tree*, in definitiva, non fornisce risposte, ma trasforma la domanda stessa: non più "cosa possiamo fare per la natura?", ma "come possiamo essere con la natura?". In questa inversione di prospettiva si gioca il suo valore ecopoetico e pedagogico. Perché leggere *Little tree* è, in fondo, imparare a stare, con delicatezza, nel mondo.

---

<sup>52</sup> Richard B. PILGRIM, «Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan», *History of Religions*, 25 (3), 1986, p. 255-277.

<sup>53</sup> Christopher P. HOOD, *Japanese Education Reform: Nakasone's Legacy*, London; New York, Routledge, 2001.

<sup>54</sup> Jagdeep SINGH, Harwinder SINGH, « Kaizen philosophy: a review of literature », *The IUP Journal of Operations Management*, 8 (2), 2009, p. 1-23.

## Bibliografia

- BARALDI, Claudio, «L'analisi della partecipazione dei bambini come agency», in Maria Carmen BELLONI, Roberta BOSISIO, Manuela OLAGNERO (dir.), *Traguardo infanzia. Benessere, partecipazione e cittadinanza*, Torino, Accademia University Press, 2016, p. 95-109.
- BUELL, Lawrence, *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Cambridge-Harvard, Harvard University Press, 1995.
- , «La critica diventa eco», in Caterina SALABÈ (dir.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. 3-15.
- CARAREC, Gwenola, «Comme un oiseau sur la branche : l'écomotif de l'arbre dans l'album de jeunesse», in Nathalie PRINCE, Sebastian THILTGES (dir.), *L'arbre dans la littérature pour la jeunesse*, Parigi, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 119-127.
- COLOMBO, Roberta, «Sulla natura», in HAMELIN (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Roma, Donzelli, 2012.
- D'APRILE, Gabriella, «Custodi di avvenire. Educare al pensiero ecologico», *Pedagogia e vita*, 81 (1), 2023, p. 67-78.
- DOZZA, Liliana, «Co-costruire pensiero ecologico per abitare la Terra», *Pedagogia oggi. Rivista SIPED*, 1, 2018, p. 193-212.
- EVANS, Marcus, *Shinto: An experience of being at home in the world with nature and with others*, mémoire de master, Western Kentucky University, 2014, URL: <http://digitalcommons.wku.edu/theses/1343>.
- GARRARD, Greg, *The Oxford handbook of ecocriticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- GLOTFELTY, Cheryll, «Introduction», in Cheryll GLOTFELTY, Harold FROMM (dir.), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. XV–XXXVII.
- GRIMM, Jacob, GRIMM Wilhelm, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812–1815*, a cura di Camilla MIGLIO, ill. Fabian NEGRIN, Roma, Donzelli, 2014.
- GUAINO-ULURU, Lykke, «Plant–Human Hybridity in the Story World of Kubbe», in Nina GOGA, Lykke GUAINO-ULURU, Bjørg Oddrun HALLÅS, Aslaug NYRNES (dir.), *Ecocritical perspectives on children's texts and cultures. Nordic dialogues*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, p. 125-140.
- HOOD, Christopher P., *Japanese Education Reform: Nakasone's Legacy*, London; New York, Routledge, 2001.
- IOVINO, Serenella, *Filosofie dell'ambiente: Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008.

KASULIS, Thomas P., *Shinto: the way home*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.

KAWASAKI, Yuko, «The concept of “Ma” in Japanese culture and education», *Asian philosophy*, 28 (2), 2018, p. 123-134.

MIRANDOLA, Giulia, «Tutti i sensi tutti i corpi», *Liber - Libri per bambini e ragazzi*, n. 144, ottobre-dicembre 2024, anno XXXVII, fasc. IV, Firenze, Fondazione Accademia dei Perseveranti.

MORTARI, Luigina, *Educazione ecologica. Pensare la formazione in tempo di crisi ambientale*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

NIKOLAJEVA, Maria, «Recent trends in children's literature research: return to the body», *International research in children's literature*, 9 (2), 2016, p. 132-145.

PASQUALOTTO, Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture orientali*, Venezia, Marsilio, 2001, p. XIV.

PILGRIM, Richard B., « Intervals (“Ma”) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan », *History of Religions*, 25 (3), 1986, p. 255-277.

PRINCE, Nathalie, «Préambule. Éco-graphies pour la jeunesse : quand lire, c'est faire», in Nathalie PRINCE, Sebastian THILTGES (dir.), *Éco-graphies. Écologie et littérature pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 9-17.

RÜCKERT, William H., «Literature and ecology: An experiment in ecocriticism», in Cheryl GLOTFELTY, Harold FROMM (dir.), *op. cit.*, p. XX-XXI.

SALABÈ, Caterina, «Introduzione», in Caterina SALABÈ (dir.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. XI-XVI.

SINGH, Jagdeep, SINGH, Harwinder, « Kaizen philosophy: a review of literature », *The IUP Journal of Operations Management*, 8 (2), 2009, p. 1-23.

TODARO, Letterio, MASCIA, Tiziana «Libri per ragazzi: formazione della coscienza ecologica e trasformazioni correnti negli ambiti della non-fiction», *Italica Wratislaviensia*, 13 (2), 2022, p. 131-148.

UEDA, Shizuteru, «The path of the Kami: Shinto and Japanese thought», *Philosophy East and West*, 46 (1), 1996, p. 1-18.

YŪKI, Masami, Hisaaki WAKE, Keijiro SUGA (dir.), *Ecocriticism in Japan*, Lanham, Lexington Books, 2016.

### **Opere letterarie per bambini e ragazzi**

ANNO, Mitsumasa, *Viaggio incantato*, trad. di Elisabetta SCANTAMBURLO, Milano, Babalibri, 2018.

- CORENTIN, Philippe, *L'arbre en bois*, Parigi, L'École des loisirs, 1999.
- DEVERNAY, Laëtitia, *Concerto per alberi*, Milano, Terre di mezzo, 2011.
- DOI, Kaya, *Ciri e Cirirì nel bosco delle delizie*, trad. di Annalisa LOMBARDO, Milano, Terre di mezzo, 2020.
- DUMONT, Jean-François, *Le naufragé du rond-point*, Parigi, Père Castor-Flammarion, 2008.
- FUTAKI, Makiko, *Il grande albero al centro del mondo*, trad. di Emanuela BURIGO, Brescia, Kappalab, 2020.
- GIONO, Jean, *L'uomo che piantava gli alberi*, trad. di Luigi SPAGNOL, ill. Simona MULAZZANI, Milano, Salani, 2017 (ed. or. *L'homme qui plantait des arbres*, Parigi, Vogue, 1953).
- INUI, Tomiko, *Kokage no ie no kobitotachi* (木陰の家の小人たち), Tōkyō, Fukuinkan Shoten, 1959.  
 —, *I segreti della casa sotto l'albero* (1959), trad. e postf. di Maria Elena TISI, Roma, Atmosphere Libri, coll. «Asiasphere», 2017 (ed. or. *Kokage no ie no kobito* - 木陰の家の小人, Fukuinkan Shoten Publishers, 1959).
- KATAYAMA, Reiko, *Mori no tegami* (もりのてがみ) ill. Ken KATAYAMA, Tōkyō, Fukuinkan Shoten, 2006.
- KOMAGATA, Katsumi, *リトルツリー Little Tree/Petit Arbre*, Tōkyō, One Stroke, 2008.
- MARI, Iela, *L'arbre, le loir et les oiseaux*, Parigi, L'École des loisirs, 1973.
- SOYA, Kiyoshi, *A House of Leaves*, ill. Akiko HAYASHI, New York, Philomel Books, 1987.
- SUEYOSHI Akiko, *Mori no kakurenbō* (もりのかくれんぼう), ill. Akiko HAYASHI, Tōkyō, Kaiseisha, 1978.
- USHIRO, Yoshiaki, *Ojīchan to hinode o mita yo!* (おじいちゃんと日の出を見たよ!), ill. Yukiko KOBAYASHI, Tōkyō, Kōsei Shuppansha, 2008.