

Università degli Studi di Trento
Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato in Letterature comparate e studi linguistici
XXII ciclo

Tesi di dottorato

Uomo e Animale: identità in divenire

Incontri metamorfici in *Fuglane* di Tarjei Vesaas e in *Gepardene* di
Finn Carling.

Relatore: Fulvio Ferrari

Dottoranda: Sara Culeddu

INDICE

INTRODUZIONE	6
PRIMA PARTE: UOMINI E ANIMALI	8
1. Gli animali testuali	9
1.1. <i>L'animale metaforico</i>	10
1.2. <i>Il punto di vista dell'animale e l'imitazione</i>	11
2. Ai confini dell'umano	17
2.1. <i>La separazione</i>	17
2.2. <i>Il confine</i>	21
3. Crisi della relazione oggettuale, luoghi limite e metamorfosi	23
3.1. <i>Dinamiche dello sguardo e del desiderio</i>	23
3.2. <i>Il percorso dell'io</i>	27
3.3. <i>Eterotopie</i>	30
4. Il divenir-animale nei Mille plateaux di Deleuze e Guattari e la metamorfosi	33
4.1. <i>Il sistema rizomatico e le molteplicità</i>	34
4.2. <i>Il divenir-animale, la metamorfosi e il divenir-impercettibile</i>	36
4.3. <i>Il linguaggio del divenire</i>	41
4.4. <i>I divenire e il realismo integrale</i>	44

**SECONDA PARTE: TARJEI VESAAS E FINN CARLING.
SCRITTURA E ANIMALI.....47**

**1. Gli autori: Tarjei Vesaas (1897-1970) e Finn Carling (1925-
2004).....48**

*1.1. Contestualizzazione storico-letteraria: il dopoguerra tra impegno
politico, esistenzialismo e modernismo formale.....48*

1.2. Tarjei Vesaas (1897-1970).....54

1.2.1. Brannen (L'incendio, 1961). Il viaggio visionario.....57

*1.2.2. Is-slottet (Il castello di ghiaccio, 1963). La stanza
incantata.....59*

*1.2.3. Båten om kvelden (La barca nella sera, 1968).
Un'autobiografia interiore.....61*

1.3. Finn Carling (1925-2004).....63

1.3.1. "Romaner fra en annen virkelighet" (1951-1956).....64

1.3.2. Disposizioni grafiche e forme geometriche.....70

1.3.3. Nel segno del postmoderno.....73

**2. Presenze animali nell'opera di Tarjei Vesaas e di Finn
Carling.....75**

2.1. Tarjei Vesaas: l'uomo e il cavallo tra quiete e inquietudine.....76

2.2. Uccelli.....92

*2.3. Finn Carling e l'osservazione degli animali: gabbie e bestie di
ogni natura.....106*

**TERZA PARTE: INCONTRI METAMORFICI IN FUGLANE E
GEPARDENE.....116**

1. Presentazione dei romanzi	117
1.1. <i>Fuglane (1957)</i>	117
1.2. <i>Gepardene (1998)</i>	121
1.3. <i>Prime osservazioni</i>	125
2. I personaggi e l'incontro indiretto con l'animale: seguirlo	127
2.1. <i>Meccanismo del desiderio ed erotizzazione della relazione tra uomo e animale</i>	127
2.2. <i>Geografia del desiderio: superfici, linee, tracce, confini, piste e mappature di percorsi</i>	133
2.2.1. <i>Fuglane</i>	133
2.2.2. <i>Gepardene</i>	142
2.3. <i>La poetica della traccia</i>	147
2.4. <i>Il desiderio narrativo e il racconto venatorio</i>	151
3. I personaggi e l'incontro diretto con l'animale: diventarlo	156
3.1. <i>Rabindranath e Gitanjali. Le identità umane e animali dei personaggi</i>	156
3.1.1. <i>La labilità dell'io e la metamorfosi</i>	156
3.1.2. <i>Onomastica e identità</i>	160
3.1.3. <i>Rabindranath e il vecchio ghepardo</i>	163
3.1.4. <i>Divenir-impercettibile</i>	167
3.1.5. <i>Statuto ontologico degli animali testuali</i>	170
3.2. <i>Mattis o dell'indistinzione</i>	174

3.2.1. <i>Gli sguardi su di sé e sul mondo. Pietre su tutti gli occhi</i>	174
3.2.2. <i>Nominare e divenire</i>	182
3.2.3. <i>Mattis e la beccaccia. Eg og rugda liksom</i>	188
CONCLUSIONI: <i>Divenire animali e metamorfosi</i>	195
BIBLIOGRAFIA	198
RINGRAZIAMENTI	210

INTRODUZIONE:

Ogni archetipologia ha il dovere di partire da un bestiario per intraprendere una riflessione sull'universalità e la banalità dello stesso Bestiario.
(Durand 2009: 73)

“Metamorphosis and identity are the two limits of human existence, incompatible with one another, but complementary in that human life exists in a movement between these two limits.”¹

La metamorfosi è un fenomeno diffuso tanto in natura quanto nella mitologia e in letteratura: con questo termine si può infatti designare la trasformazione di piante, animali e uomini intendendone lo *sviluppo* attraverso cambiamenti di forma, ma anche l'attraversamento di regni di diversa natura, passando così dall'appannaggio della scienza a quello dell'immaginazione. “Avant d'être un thème littéraire, la métamorphose a été un mythe; et avant d'être un mythe, un phénomène observable dans les quatre règnes de la nature: minéral, végétal, animal et humain”.²

Nel presente studio il fenomeno metamorfico sarà affrontato alla luce della relazione tra uomo ed animale: la vicinanza tra i due “regni” e l'instabilità del confine ontologico tra di essi è tale da aver dato vita ad una ricchissima letteratura intorno al loro contatto e al loro possibile intreccio, che va dalle *Metamorfosi* ovidiane agli splendidi ibridi postmoderni di Angela Carter. La metamorfosi è il tema letterario che più di ogni altro riesce a tradurre il paradosso dell'identità nel cambiamento: esso possiede un grande potenziale sovversivo di natura politica, sociale, esistenziale. Pierre Brunel, nella sua ricerca diacronica sul mito della metamorfosi da Ovidio a Kafka³, cerca infatti di spiegarne le origini e le funzioni e conclude affermando che esso traduce la domanda universale dell'uomo sul suo posto nel mondo, sul suo passato prenatale e sul suo futuro dopo la morte.

È prevalentemente da un punto di vista filosofico e nelle sue implicazioni esistenziali che si cercherà di indagare il processo metamorfico tra uomo e animale nel modo in cui si manifesta nell'opera di due scrittori

¹ Lichtenstein 1963: 214

² Berthelot 1993: 7

³ Brunel 1974: 177

norvegesi del Novecento, Tarjei Vesaas e Finn Carling, e in particolare nei due rispettivi romanzi *Fuglane* (*Gli uccelli*, 1957) e *Gepardene* (*I ghepardi*, 1998).

La presente riflessione prende avvio dall'indagine intorno alla portata e alla natura della presenza animale all'interno del linguaggio umano e del testo letterario, per poi aprire il discorso sulla precarietà del confine ontologico che separa uomini ed animali. Si procede dunque ad una lettura del rapporto tra i primi ed i secondi in termini di relazione oggettuale, per soffermarsi soprattutto sulle modalità in cui essa entra in crisi nel momento in cui l'uomo e l'animale incorrono in un rapporto di tipo metamorfico. La prima parte di questo lavoro si conclude, infine, con la presentazione delle proposte teoriche che Gilles Deleuze e Félix Guattari hanno costruito proprio intorno alla crisi della relazione oggettuale, ovvero teorizzando il vero e proprio sgretolamento di ogni sistema di pensiero binario, che ruotano intorno alla natura mobile, in *divenire*, dell'uomo e sono esposte in *Mille plateaux*. Un posto centrale è riservato nei *Mille plateaux* proprio al *divenir-animale* dell'uomo.

Nella seconda parte di questo studio, dedicata alla presentazione di Tarjei Vesaas e Finn Carling, si è scelto di fornire le informazioni necessarie allestendo un percorso che mettesse in luce, nella loro scrittura, l'attenzione "ecologica" verso il mondo animale ma anche, e soprattutto, il loro sguardo attento sul presente, sulla trasformazione antropologica e la fragilità esistenziale dell'uomo di fine Novecento. Si passa dunque ad una presentazione della loro opera che si propone di illustrare alcune modalità di comparsa delle figure animali: il loro utilizzo, le loro funzioni, il loro rapporto con i personaggi umani.

L'ultima parte del lavoro analizza infine i due romanzi *Fuglane* e *Gepardene* alla luce delle relazioni, degli inseguimenti e degli incontri tra i protagonisti umani e gli animali, incontri che si spingono fino a controversi momenti metamorfici. È possibile scrivere un racconto di metamorfosi nell'ambito di una scrittura "realista"? È possibile raccontare una metamorfosi "reale" e non prettamente metaforica? È possibile infine annoverare il fenomeno metamorfico tra le cose narrabili o si rischia di incorrere nei limiti del linguaggio? Queste alcune delle domande che il mio lavoro, lungi dal risolvere, solleva.

PRIMA PARTE
UOMINI E ANIMALI

1. Gli animali testuali

La principale difficoltà di questo caso [...] stava nell'eccessiva ricchezza di prove. Quel che era di vitale importanza era nascosto da troppe cose irrilevanti. E di tutti i fatti presentati dovevamo scegliere quelli che credevamo essenziali, e poi rimetterli nell'ordine giusto per ricostruire questa notevole catena di eventi.
(Doyle 1987:179)

Abbiamo preso in prestito le parole di Sherlock Holmes per focalizzare in partenza sull'aspetto metodologico e sulla difficoltà ad indirizzare il nostro sguardo critico rispetto ad una problematica che coinvolge quasi tutti i campi del sapere: la questione animale.

L'aspetto più vasto e generale della presente ricerca può essere individuato nel tentativo di riconsiderare cosa possa significare "l'animale" nell'immaginario e nella letteratura contemporanei, un animale inteso come creatura biologico-testuale. La sua natura infatti è allo sguardo umano intrinsecamente duplice, poiché si situa tra realtà ed immaginazione, e molteplice, in quanto in essa convergono la sua *presenza* e la storia delle sue *rappresentazioni*. L'animale è perciò subito ibrido.

È il compagno d'avventura dell'uomo sul pianeta, è il nostro termine di confronto ed incarna la possibilità stessa dell'auto-determinazione e dell'auto-definizione dell'umano. Tuttavia esso è anche l'estraneo, l'alieno. L'animale è inoltre, come si vedrà, il nucleo originario dell'immaginazione, è protagonista del linguaggio in quanto metafora onnipresente, ed è infine un'astrazione, una parola (*l'animale*) e una nozione (*l'animalità*).

L'animale può essere studiato sotto l'ordine di apparizione biologico, immaginario o concettuale, ma nella misura in cui la realtà può essere solo mediata dall'immaginazione e dal linguaggio, questi tre ordini finiscono per coincidere. Il discorso sull'animale si affronterà dunque *trasferendo* in partenza il suo *oikos* (inteso come habitat e dimora) nel linguaggio e nel testo (letterario), ovvero aprendo la riflessione sulla metafora ("metaphero" corrisponde al latino "transfero") animale.

Prima però si noti che lo spostamento dell'*oikos* nella lingua implica in realtà un doppio movimento: quello più propriamente metaforico dell'animale

nel linguaggio (*animalizzazione* della lingua) e quello – identico ed inverso – del linguaggio nell'animale, che consiste nel privarlo della sua presenza complessa in virtù di ciò che rappresenta, ovvero nel suo assumere valore di segno in rapporto con altri segni in un sistema di codici umano. L'indagine sulla metafora animale si lega dunque a quella sull'esercizio di potere dello sguardo e della parola umani rispetto all'animale ed entrambe verranno affrontate in questo studio.

1.1. *L'animale metaforico*

Gli animali tradizionalmente animano il linguaggio. La loro presenza dà corpo alle immagini, tropizza il puro nominalismo e riporta al movimento fisico, all'espressione, alla visualizzazione. “*Le besoin d'animaliser*”, scrive Gaston Bachelard nel suo studio su Lautréamont, “est à l'origine de l'imagination. La fonction première de l'imagination est de faire des formes animales.”⁴ La storia della letteratura (e dell'arte) è infatti costellata di metafore animali che riguardano la pratica della creazione artistica e legano, ad esempio, la poesia o il poeta alle creature animali e la scrittura all'attività venatoria: l'adozione ricorrente dell'animale e dell'identificazione con esso come immagine di creatività, sia che connoti un senso di alienazione dall'umano o un senso di libertà fisica e di illimitatezza, indica anche la fissità dell'identità come inibizione della creatività. L'animalizzazione del linguaggio e del testo riguarda dunque da vicino sia la questione dell'immaginazione e della creazione artistica che quello dell'identità e prevede un'investigazione in cui la letteratura e la filosofia possono offrire due prospettive complementari e ricche di corrispondenze.

Tornando alla questione della metafora animale vogliamo anticiparne uno dei nodi centrali, che sarà approfondito nel corso di questo studio: unendo all'animalizzazione del linguaggio la focalizzazione sul corpo e sulla fisicità, il metaforismo animale può spingersi nella direzione di una messa in crisi sia dell'identità del soggetto, che della dimensione più puramente linguistica e retorica, in virtù dell'innescamento di un processo di tipo metamorfico.

⁴ Bachelard 1965: 51

Tra i concetti di metafora e di metamorfosi viene così a stabilirsi una contrapposizione. Secondo Bachelard la vera “immaginazione animalizzante” tende a deformare la metafora in direzione della metamorfosi: alcune metafore sono vane, pretestuose, sono forme animali riprodotte (cioè immagini esteriori, viste) e non autenticamente prodotte. L’animalità va afferrata da dentro, afferma lo studioso, mentre spesso ci si imbatte in metafore che non arrivano a realizzare delle metamorfosi.⁵

Irving Massey, d’altra parte, nella sua ricerca *The gaping pig. Literature and Metamorphosis*⁶, dapprima – junghianamente – associa la metafora all’immagine del sogno, in quanto uniche possibili detentrici di una “verità” inafferrabile nella vita diurna; successivamente però, affrontando la questione della metamorfosi, la definisce “a process of exchange, in which *body* connects the two forms. In the sense that *body*, not language, binds its elements together”. La focalizzazione sul corpo operata dal processo metamorfico condurrebbe dunque alla deviazione dalla dimensione linguistica, il che porta Massey a concludere che “metamorphosis is the reverse of metaphor.”⁷ In questo senso egli focalizza sull’energia animale, sul corpo e sul metamorfismo come critica del linguaggio. Sul rapporto tra metafora e metamorfosi si tornerà più avanti, al momento premeva prospettare due possibili dinamiche nella relazione tra animale e lingua: prima il suo spostamento all’interno del linguaggio nel processo metaforico, poi un movimento che tenta di scavalcare di nuovo il linguaggio coinvolgendo – e tropizzando – il processo metamorfico.

1.2. Il punto di vista dell’animale e l’imitazione

Torniamo all’altra faccia del metaforismo animale, al discorso sul potere dell’*antropos* e del *logos*, alla considerazione che parlare dell’animale si può unicamente accettando di parlare di un rapporto, quello con l’umano, che è intrinsecamente impari e sbilanciato, poiché implica l’ottica antropo- e logocentrica.

⁵ Bachelard 1965:14 e 16

⁶ Massey 1976

⁷ Massey 1976: 51

L'animale testuale non si configura mai come soggetto, nel senso di un "punto di vista differenziato sul mondo"⁸, ma piuttosto come soggetto *allo* sguardo umano. La sua prerogativa sembra essere quella di portare il carico semantico imposto dall'uomo, rimandare a qualcos'altro da sé, cioè essere significante – e *signifier* – all'interno del linguaggio antropocentrico.

Quest'ultimo dunque da una parte marginalizza l'animale, mentre dall'altra lo assimila e se ne nutre; da un lato la forza prevaricatrice del discorso *logico*, unico portatore di significato nel mondo, confina, definisce, rinchiude la realtà animale e così facendo porta avanti anche un'opera di separazione e distanziamento dall'umano, dall'altro gli animali pervadono quello stesso discorso.

Un primo livello di questo assoggettamento si evidenzia nell'utilizzo di un concetto come *l'animale*, "al singolare generale, nella stretta morsa dell'articolo determinativo"⁹, che significa costringere una pluralità di viventi in rapporto con l'uomo in una parola che designa una nozione astratta. Sullo stesso piano di astrazione, ci serviamo di un "concetto metafisico alla moda medievale" come quello dell' *animalità* dopo aver "ucciso o rinchiuso tutti gli animali, assumendoli a nozione filosofica e troppo linguistico"¹⁰, osservava Michel Serres alla fine degli anni Settanta.

Questa esercitazione di potere induce Derrida a proporre una nuova modalità, linguisticamente più corretta, di nominare l'animale coniando il termine *animot*¹¹, che mostra l'aspetto verbale (*mot*) e richiama la pluralità assonando con *animaux*. Questa parola ha il merito di rendere evidente, visibile, l'ibridismo animale cui accennavamo prima, almeno nel suo aspetto di dualità biologico-verbale e sembra descrivere in termini filosofici quella che Steve Baker, nel suo studio sulle arti visive *The postmodern animal*¹², chiama *botched taxidermy* ovvero una tassidermia "pasticciata" (dove il termine "*botched*" può comprendere anche una sfumatura di degenerazione). L'*animot* e l'animale che partecipa alla *botched taxidermy* sono tentativi di pensare una cosa nuova¹³, una cosa-parola che non è né un individuo, né una specie, ma

⁸ Stara 2006: 78

⁹ Derrida 2006: 73

¹⁰ Serres, «La tigre et le pou», in «Critique» 1978: 734

¹¹ Derrida 2006: 82

¹² Baker 2000: 54

¹³ Cfr. Baker 2000: 75

sfugge ad ogni tentativo di tassonomia ordinaria, occupa uno spazio che non distingue tra arte ed animale e si configura prevalentemente come strumento di pensiero. Appare chiaro a questo punto che, pur smascherando l'esercizio di potere che soggiace al "nominare l'animale", il neologismo di Derrida non costituisce tuttavia una via d'uscita dal meccanismo stesso. Ci si chiede se sia mai possibile *uscire dall'animot*.

"Uscire dall'*animot*" sembra una sfida intellettuale che consisterebbe nel restituire all'animale lo status di *soggetto* (*di se stesso*, non di *soggetto a qualcosa o qualcun altro*) e la sua natura non ibridata dalla lingua. La filosofia e l'arte hanno spesso, per così dire, accettato la sfida fornendo possibili risposte a quello che appare come un paradosso.

Pensiamo alla ricerca sulla *Umwelt* animale portata avanti da Jacob von Uexküll.¹⁴ Ce ne riassume la portata e gli esiti Giorgio Agamben ne *L'aperto. L'uomo e l'animale*, introducendolo come uno dei massimi zoologi del Novecento, tra i fondatori dell'ecologia e ispiratore "tanto [del] filosofo del Novecento che si è maggiormente sforzato di separare l'uomo dal vivente – Heidegger – che [di] quello – Gilles Deleuze – che ha cercato di pensare l'animale in modo assolutamente non antropomorfo."¹⁵ Le sue indagini "esprimono l'abbandono senza riserve di ogni prospettiva antropocentrica nelle scienze della vita e la radicale disumanizzazione dell'immagine della natura"¹⁶: l'aspetto della riflessione di Uexküll che maggiormente ci interessa è il tentativo di spostare la prospettiva dall'umano all'animale, che si concretizza in passaggi della sua opera in cui raggiunge apici di *antiumanesimo* (da leggere – suggerisce ancora Agamben – "accanto a Ubu Roi e a Monsieur Teste"¹⁷) e in illustrazioni che cercano di mostrare come apparirebbe il mondo visto dal punto di vista di alcuni specifici animali. Impresa che ricorda la poetica del celebre pittore di animali Franz Marc, la cui opera rispecchia proprio la preoccupazione di rappresentare il mondo visto coi loro occhi.¹⁸ "Se invece di

¹⁴ Von Uexküll 1967

¹⁵ Agamben 2002: 44-45

¹⁶ Agamben 2002: 44-45

¹⁷ Agamben 2002: 49

¹⁸ "Marc alla *naturalizzazione* contrappone quella che egli chiamava *l'animalizzazione*. [...] Uno dei suoi quadri più tipici, *Cane davanti al mondo*, gli era nato dapprima col titolo *Come il mio cane vede il mondo*. Lo scopo di Marc è di abbandonare il punto di vista soggettivo e sentimentale dell'occhio che guarda, sia pure commosso, e di riuscire invece a far parlare il mondo stesso. [...] Il tramite è di farsi pittore di animali

raccontare di essi in modo indiretto, d'iper-determinarli simbolicamente o de-animalizzarli, s'immaginasse di farli pensare trattando una tigre dal punto di vista della tigre?".¹⁹ Stefano Lanuzza si riferisce alla tigre della poesia di Borges, "L'altra tigre", che non è "tigre dei simboli" bensì "vera, di caldo sangue [...] di quelle che camminano la terra."²⁰ Assumere il punto di vista dell'animale è un'operazione immaginativa che in qualche modo ci riporta al sunnominato processo di metamorfosi, non solo intendendolo come strumento di critica del linguaggio atto a de-verbalizzare l'*animot* e a restituire all'animale il suo corpo e la sua natura. Riconsegnare all'animale il suo status di soggetto significa infatti anche compiere un movimento metamorfico che va dall'umano all'animale: è il diventare animale dell'uomo all'interno dell'immaginazione che permette la dislocazione del punto di vista ed i presupposti di questo procedimento sono l'umana capacità imitativa e quella empatica.

Già Aristotele individua nell'imitazione uno dei caratteri per cui l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi e soprattutto vi riconosce il suo mezzo di conoscenza, che si concretizza nell'arte: la poesia è imitazione attraverso linguaggio, armonia e ritmo.²¹ Ma questa imitazione non è innocua e ben lo sa Platone, che nel celebre dialogo tra Socrate e Adimanto²² prospetta per il nuovo Stato rigidissimi vincoli rispetto al dispiegamento della capacità mimetica in poesia, a teatro, nelle favole: l'uomo ha l'abilità di frazionare la propria natura "in pezzetti minuti", è un essere eccezionalmente duttile, proteico, in grado di riprodurre le sembianze di qualunque cosa, ma non solo, l'uomo è fatto in maniera tale da riuscire a trasformarsi in ciò che imita. Nella nuova repubblica non ci dovrà essere posto per un uomo "doppio" o "multilpo", ciascuno sarà invece obbligato a essere "una cosa sola".

L'empatia, in quanto "supposta fusione emotiva tra il soggetto e l'oggetto della conoscenza nel campo delle scienze umane"²³, reagisce con la

ma non già ritrattista di animali, bensì di raffigurare, di esprimere la vitalità interna di questi esseri viventi, quell'intenzione, quel senso che essi manifestano e non dichiarano.", Debenedetti 2008: 85

¹⁹ Lanuzza 2006: 17.

²⁰ "Al tigre de los símbolos he opuesto / El verdadero, el de caliente sangre [...] de las que andan por la tierra", Borges 1987: 124-5

²¹ Aristotele 2004: 59-61

²² Platone 2000

²³ Lo Zingarelli 2011, Vocabolario della lingua italiana.

mimesis e produce metamorfosi. In *La vita degli animali*²⁴ Elizabeth Costello, la famosa scrittrice creata da J.M. Coetzee, riflette tra le altre cose sulla natura della poesia e individua nell'empatia, ovvero nella possibilità dell'immedesimazione dell'uomo in qualsiasi altra creatura che condivide con noi la "pienezza della vita"²⁵, la chiave dell'umana capacità immaginativa. Anche se la Costello non utilizza il termine *metamorfosi*, pone come nucleo della scrittura poetica il concetto affine di "incarnazione" (*Embodiement*). Nel sistema costelliano l'*incarnazione* si oppone all'*idea* come Pietro il Rosso si oppone ad uno "zoo di idee", ad una "gabbia di gorilla con dentro l'idea di un gorilla"²⁶ e come la poesia si oppone alla filosofia (intesa come sistema di pensiero razionale, logocentrico).

Forse a questo punto è ancora più chiara sia l'affermazione di Durand con cui abbiamo aperto il questo lavoro, riguardo al fatto che qualunque ricerca sulla dimensione dell'immaginario deve aprirsi su un Bestiario, che quella di Bachelard sul fatto che la funzione primaria dell'immaginazione sia quella di creare forme animali: essi avrebbero originariamente attivato il nostro istinto mimetico, cui si riferiscono i *muthoi* più antichi sull'intercomunicazione tra i regni umano ed animale.

La mitologia e le religioni antiche ci raccontano del bisogno di riprodurre con la danza, col canto e con la scrittura questa "somiglianza immateriale"²⁷ tra uomini ed animali che l'umanità ha poi impiegato il resto della sua storia per negare e che già Platone intendeva censurare, avvertendone la pericolosità sul piano dell'ordine ontologico.

"E' grazie alla facoltà oscura cui è stato dato il nome di *imitazione* che l'uomo è diventato se stesso"²⁸, ed è la stessa capacità mimetica che entra in gioco nella creazione artistica ma che si collega alla sfera del sacro solo a patto che si attivi come vero strumento di trasformazione: "écrire est un devenir"²⁹, affermano Deleuze e Guattari, "on n'imité [...] que si l'on rate, quand on rate"³⁰, altrimenti si *diviene*.

²⁴ Coetzee 2004

²⁵ Ivi: 44

²⁶ Coetzee 2005: 37

²⁷ Stara 2006: 87

²⁸ Stara 2006: 87

²⁹ *Mille plateaux*: 293; "scrivere è un divenire"; *Mille piani*: 348

³⁰ *Mille plateaux*: 348; "si imita [...] soltanto se si fallisce, quando si fallisce", *Mille piani*: 443

Si è dunque cercato di chiarire la portata della presenza animale nella letteratura focalizzando sull'ambiguo rapporto tra gli animali ed il discorso umano e proponendo la metamorfosi come concetto-chiave che contemporaneamente sembra sia trovarsi all'origine storica di questo rapporto che costituirne un potenziale sviluppo nella contemporaneità.

2. Ai confini dell'umano

Il confine (peras) non è il luogo presso cui qualcosa finisce, bensì il luogo in cui qualcosa nasce.
Heidegger³¹

Nel tempo del mito uomini e animali condividevano lo stesso piano ontologico e potevano comunicare; nel tempo della storia, invece, si è aperta tra di loro una frattura che ha posto l'uomo su un piano dell'Essere superiore rispetto agli animali. Nel tempo pre-storico del mito la concezione olistica del creato rendeva moralmente lecita all'uomo ogni imitazione e quindi ogni metamorfosi; nel tempo della storia la *mimesis* va invece censurata, riguarda la sfera del sacro e quella dell'arte ma il suo uso va sottoposto a strette regole. I miti che si riferiscono all'antica *Gleichnis*, quella preistorica parità con tutti i viventi e col cosmo, vanno proibiti – sostiene Platone nella *Repubblica*³² – perché mettono in discussione il primato dell'umano rispetto agli animali e rischiano di risucchiarlo tra le forme di vita animata inferiori. Solo il fatto che questo rischio sussista rivela quindi una potenziale contiguità tra le creature.

2.1. La separazione

Il rapporto tra uomini e animali ha sempre oscillato tra le teorie di congiunzione e quelle di separazione, entrambe peraltro suggellate dal doppio mito di creazione riportato nella Bibbia: quello edenico e quello “examerico”. La storia del giardino dell'Eden rivela la mitica uguaglianza tra uomini ed

³¹ Calligaris: 2007

³² “Nessun poeta ci venga a dire che gli dei, simili a stranieri d'ogni tipo negli aspetti più vari, s'aggirano per le città e che nessuno ci racconti menzogne sul conto di Proteo e Teti, e non ci presenti né in tragedie né in altri poemi Era mutata [...], e non ci stiano a cantare tante altre menzogne consimili. [...]”; “Noi non permetteremo che coloro di cui diciamo aver cura [...] stiano a imitare, essi maschi, una femmina [...] né schiave e schiavi, [...] né uomini malvagi e vili, [...] e poi cavalli annitrenti e tori muggenti e fiumi scroscianti, e il mare rumoreggiante, e tuoni e ogni cosa consimile potranno essi imitarla? – Ma è stato già loro interdetto, disse, di uscir di senno e assimilarsi a coloro che ne sono usciti.”; “Un uomo dottamente capace di tramutarsi in tutte guise e di imitare ogni cosa, ove giungesse alla nostra città con l'intento di farci mostra della sua poesia, noi lo inchineremmo come sacro e mirabile e diletto, ma gli diremmo che nella nostra città né esiste né è lecito esista un uomo simile, e lo rispediremmo a un'altra città dopo averlo coronato di lana, mentre noi ci terremo, per la utilità che ne ricaviamo, quel più austero e men diletto poeta che imitasse per noi il discorso dell'uomo dabbene, e dicesse quello che dice in quelle forme che già da principio stabilimmo per legge [...]”, Platone 2000: 75; 91-2; 94-5

animali, mentre il mito dei “sei giorni” della creazione pone l’uomo come dominatore delle altre creature:

The Eden myth is inclusive, describing human participation in animal life, or continuity amongst species, and an immanent Creator; the seven-day myth is exclusive, separating humans from animal life, and God from humans, describing a discontinuity of Creation, where humans dominate. (Bleakley 2000: 26-7)

Il primo testimonia del mito antichissimo e condiviso da molte religioni arcaiche, che racconta di una “caduta” dell’uomo da uno stato privilegiato di vicinanza agli dei e di comunicazione con gli altri elementi del creato a una dimensione di perdita del privilegio, di regressione verso una condizione di sostanziale mancanza e solitudine, che è quindi sentita come una pena piuttosto che come una “promozione” ontologica. Da una condizione di pienezza e armoniosa convivenza a una di nostalgica divisione, da un pacifico *apeiron* originario ad un confinamento (mappatura dei confini e separazione degli opposti) che sarebbe alla base dello stesso principio vitale dell’universo.³³

Il secondo mito cristiano di creazione testimonia invece della frattura tra uomini ed animali, mediata dall’intervento della cultura della *ratio*: “Dio creò l’uomo a sua immagine; lo creò a immagine di Dio; li creò maschio e femmina [...] li benedisse e [...] disse loro: «Siate fecondi e moltiplicatevi; riempite la terra, rendetevla soggetta, dominate sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e sopra ogni animale che si muove sulla terra»”.³⁴ Eppure proprio il bisogno di dominarli, la necessità di tenere sotto controllo il confine ontologico tra i viventi (con il potere conferito da Dio o con quello censorio nei confronti della *mimesis*) sembra rivelare la memoria e la paura di un tempo mitico di indifferenziazione e parità. Il bisogno della separazione, cioè, sembra nascere proprio dal disagio della somiglianza, amplificato dalla capacità umana della *mimesis*. Perché impedire l’imitazione se non per il timore reale di un “contagio”? È la paura, la nostra tutrice, ad allontanare l’uomo dall’animale nel momento in cui egli comincia razionalmente a cercare una propria, esclusiva, dimensione ontologica ed intravede il rischio insito nella promiscuità.

³³ In accordo, ad esempio, con le teorie filosofiche di Anassimandro, cfr. Adorno 1996: 10

³⁴ Genesi 1:27,28

La “facoltà oscura” cui è stato dato il nome di imitazione, infatti, da una parte ha fatto sì che l’uomo diventasse se stesso, è stata la peculiarità che lo ha distinto dagli altri animali e gli ha permesso di sopravvivere, ma dall’altra ne rivela l’essenza di “scimmia universale” o di “camaleonte”³⁵, come scrive Pico della Mirandola nella sua *Oratio de hominis dignitate*, la quale non rappresenta altro che l’umanistica scoperta del “mancare a se stesso” dell’umano: essere unico, essere un uomo, è inteso come una seconda natura sotto alla quale c’è il caos. Secondo Pico l’uomo non ha un rango (*dignitas*) specifico né un volto proprio, ma può e deve piuttosto modellarlo a suo arbitrio in forma bestiale o divina: la natura umana è dunque descritta dalla sua indeterminatezza.

Alla “liberazione ontologica” da parte dell’umanista del Quattrocento fa eco il discorso tassonomico linneano. Tre secoli dopo, infatti, lo scienziato svedese non solo annovera gli uomini tra gli *Antropomorpha*, cioè tra gli animali “in forma di uomo” insieme agli altri primati, ma al posto della usuale *nota characteristic* egli pone accanto al generico *Homo* la specificazione *nosce te ipsum* (che diventerà poi *sapiens* nella decima edizione del *Systema naturae*). “L’uomo non ha nessuna identità specifica, se non quella di *potersi riconoscere*.”, commenta Giorgio Agamben, “Ma definire l’umano [...] attraverso la conoscenza di sé significa che è uomo colui che si riconoscerà come tale, che *l’uomo è l’animale che deve riconoscersi umano per esserlo*.”³⁶ Il paradosso ironico consiste nel fatto che per riconoscersi umano, egli deve tuttavia riconoscersi anche nel non-umano, cioè accettarsi quale *antropomorphus*.

L’uomo non è una specie biologicamente definita, ma è umano “solo nella misura in cui trascende e trasforma l’animale antropoforo che lo sostiene, solo perché, attraverso l’azione negatrice, è capace di dominare ed, eventualmente, distruggere la sua stessa animalità”³⁷: questa è la storia ufficiale della *ratio*, la storia dell’*humanitas* come luogo di un’incessante separazione e di annullamento dell’altro. Spaventato dalla propria indeterminatezza biologica, dunque, l’uomo si afferma negando la propria animalità. Pensiamo allora in questa ottica alla portata della rivoluzione darwiniana (*The Origin of the Species*, 1859), che non soltanto conferma

³⁵ “Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur?”, Pico della Mirandola 2003: 104

³⁶ Agamben 2002: 33

³⁷ Agamben 2002: 19

l'animalità dell'uomo, ma apre il discorso scientifico all'incubo ideologico della trasformabilità degli esseri gli uni negli altri. Le scoperte di Darwin agiscono su tutti i livelli del sapere, quello scientifico, quello religioso e quello antropologico, ma anche ovviamente su quello dell'immaginazione.

[...] si afferma e diviene decisiva l'idea di una contiguità, di una mancanza di distinzioni forti fra uomo e animale, che ha unicamente precedenti antichissimi e ispira non solo terrore, ma anche meraviglia: la bestia è un elemento *unheimlich*, sinistro o perturbante, è quel diverso che forse in un tempo remoto è già stato un uguale, e che ora, parente misconosciuto, torna a fare udire la propria voce. (Stara 2006: 71)

A partire dalla definizione aristotelica dell'uomo quale *zoon logon echon*, la filosofia si è dedicata sempre con maggiore forza ad interpretare cosa fosse quel *logon*, a marcare cioè la differenza, piuttosto che concentrarsi sull'inclusività di quello *zoon*. L'uomo è l'*animal rationale*³⁸ che viene sempre più ad identificarsi con l'attributo del soggetto, con la *ratio* e con il *cogito*, piuttosto che con il soggetto stesso (l'*animal*). Anzi, è proprio in virtù del *cogito* cartesiano che l'animale è declassato ad "*automa*", a "*machine*"³⁹ e progressivamente privato di pensiero, di linguaggio, di anima, di diritti, di coscienza, di capacità di soffrire e di rispondere, e così via.

Se in una prima fase evolutiva l'uomo ha imparato a trasformarsi, a rendersi simile ad ogni essere la cui forza non avrebbe potuto dominare altrimenti, in seguito ha invece prevalso l'esigenza di distinguersi: "nel reticolo delle somiglianze, sono divenute decisive le differenze. Il discorso *sulla sua natura*, quello della sapienza, più avanti quello della scienza naturale e della filosofia, è questa distinzione stessa."⁴⁰ La distinzione consiste, dunque, non nel semplice discorso (*logos*), ma nel discorso su se stesso e sull'animale che l'uomo, simultaneamente e alternativamente, è e non è. La filosofia e la scienza sembrano oggi parzialmente incontrarsi nella definizione dell'umano come "animale autobiografico" (Derrida)⁴¹, ovvero come dotato, rispetto agli altri animali, di autoscienza (Cimatti).⁴² L'autoscienza è infatti la funzione che permette di produrre il discorso su se stessi e sulla propria storia, la condizione

³⁸ Descartes 1967

³⁹ Descartes 1967

⁴⁰ Stara 2006:88. Corsivo mio.

⁴¹ Derrida 2006: 7

⁴² Cimatti 2000: 190 e segg.

per il discorso autobiografico filosofico e narrativo. Così l'uomo sembra essere più propriamente *zoon* perì s'autoù *logon echon* o anche, come suggerisce Cimatti, “la scimmia che si parla”.

2.2. *Il confine*

Allora il confine, questa *linea* dove due cose “finiscono insieme” (*cum* e *finis*), non è solo la pena – inflitta o auto inflitta – della separazione e della solitudine, *ligne de partage* o *trait d'union* tra un fuori e un dentro dell'Essere, o tra un prima e un dopo della Storia; il confine tra l'uomo e l'animale, come si citava in apertura, è soprattutto il luogo in cui “qualcosa” nasce, e questo “qualcosa” è proprio il *logos* nella sua forma riflessiva.

Come già aveva intuito Tommaso nella *Summa*:

Nello stato d'innocenza gli uomini non avevano bisogno degli animali per una necessità corporea. Non per coprirsi, perché non si vergognavano della loro nudità [...]; non per cibarsi, poiché traevano nutrimento dagli alberi dell'Eden; non come mezzo di trasporto per via della robustezza dei loro corpi. Piuttosto, ne avevano bisogno per trarre dalla loro natura una *conoscenza sperimentale* [cognitio experimentalis]. (Tommaso D'Aquino 1963: 193)⁴³

Una conoscenza, s'intende, dell'altro e del sé. L'animale è infatti l'immagine nello specchio che ci fa vedere (sperimentare ed esperire) chi siamo, ma non è noi, è un altro.⁴⁴ Il confine è l'apertura da cui nasce il discorso sul sé, la narrazione autobiografica dell'umano, ma può nascere solo tramite conoscenza sperimentale, l'*experiri* alla radice etimologica del quale troviamo *per/par*, che significa “muoversi attraverso”.⁴⁵ Esperienza vuol dire dunque “andare attraverso” (gr. *Peiro*) lo specchio, attraverso il confine (gr. *Peras*) e *diventare altro*. La metamorfosi in animale giace al cuore della conoscenza sperimentale dell'identità, ma ne costituisce altresì il pericoloso paradosso: da una parte perché bisogna essere “una cosa sola”, nello Stato ideale di Platone non c'è spazio per le nature *doppie* o *multiple*, dall'altra perché non sappiamo di fronte a quale forma di “identità” potremmo trovarci, una volta attraversato il confine della soggettività.

⁴³ Cfr. Agamben 2002: 28-9

⁴⁴ Cfr. Agamben 2002: 33-4

⁴⁵ Radice indoeuropea, cfr. Cortelazzo e Zolli 1980: 399

Per motivi di ordine tassonomico, dunque, l'animale è relegato nell'alterità e l'uomo della *ratio* inchiodato in un ergastolo ontologico e privato del divenire. “Occorrerà aspettare il *Mille piani* di Deleuze e Guattari per ritrovare la prospettiva positiva del divenir-animale dell'uomo”, commenta Massimo Centini, “ma si è ormai nel momento della disgregazione della cultura della *ratio*.”⁴⁶ Anche Giorgio Agamben allude ad una tendenza o una prospettiva filosofica per cui il mondo contemporaneo corre il rischio dell'indifferenziazione: “Quando la differenza si cancella e i due termini [uomo e animale] collassano l'uno sull'altro – come sembra oggi avvenire – anche la differenza fra l'essere e il nulla, il lecito e l'illecito, il divino e il demonico viene meno e, in suo luogo, appare qualcosa per cui persino i nomi sembrano mancarci.”⁴⁷

Prima di esplorare questo “collasso” nel pensiero filosofico contemporaneo (il divenire-animale nei *Mille Piani* di Deleuze e Guattari), vogliamo analizzare il rapporto tra uomo ed animale alla luce della relazione oggettuale e indagare meglio il concetto di confine in quanto luogo di passaggio, di metamorfosi e di emanazione di linguaggio.

⁴⁶ Centini 1998: 32

⁴⁷ Agamben 2002: 29

3. Crisi della relazione oggettuale, luoghi di confine e metamorfosi

L'uomo della *ratio* ha dunque *confinato* l'animale nella vasta regione dell'alterità, istituendo un ovvio dualismo gerarchico in cui il primo termine, il soggetto, si trova in posizione di superiorità ontologica rispetto al secondo, l'oggetto. Questo tipo di ordinamento dell'universo, però, è caratterizzato da una profonda instabilità e da un estremo dinamismo. Ed è proprio questa la ragione per cui ci interessa analizzare da vicino alcune dinamiche della cosiddetta "relazione oggettuale": la metamorfosi può essere considerata la massima infrazione alle regole che stabiliscono la separazione tra i due termini, in quanto si configura naturalmente come risultato di un annullamento del confine. Potremo osservare come, nei testi letterari che saranno presi in esame, la dinamica dell'infrazione (o del tentativo di infrazione) dell'ordinamento che separa il soggetto dall'oggetto sarà assolutamente centrale, anche al di là dello specifico motivo metamorfico animale.

3.1. Dinamiche dello sguardo e del desiderio

L'oggetto (*ob-jectum*) è ciò che viene gettato, posto davanti, opposto. Il prefisso *ob* istituisce una distanza che conferisce all'oggetto il significato di "ciò che si presenta alla vista; ciò che serve di materia a una scienza o ad un'arte; fine, scopo."⁴⁸ L'etimologia, ancora una volta, ci aiuta nell'individuazione di alcune sfaccettature altrimenti invisibili: andremo infatti a descrivere il dinamismo e l'instabilità della relazione oggettuale attraverso l'osservazione del movimento che spinge il primo termine verso il secondo e che si articola fondamentalmente intorno ai meccanismi della vista (una grammatica dello sguardo che *costruisce* l'alterità) e del desiderio (dinamismo "erotico" finalizzato a raggiungere l'altro, innescato dal precedente processo visivo e complementare ad esso). L'arte è sia il luogo che il mezzo di questo movimento, che prelude al superamento del confine tra soggetto e oggetto.

⁴⁸ Cfr. Cortelazzo e Zolli 1985: 824-5

“Se toccarti non posso, mi sia permesso guardarti e nutrire così la mia disgraziata passione!”⁴⁹ Narciso implora il suo riflesso, credendo che sia *un altro*. Le dinamiche dello sguardo e del desiderio indirizzato verso l’oggetto collassano, nel mito Ovidiano, sotto il peso di una soggettività totalizzante, in cui non c’è più spazio per l’alterità. La storia di Narciso racconta di uno sprofondamento nel medesimo che, da una parte, in quanto emanazione di un pensiero arcaico, allude alla pienezza estatica dell’indistinzione, mentre dall’altra illustra la distruttività di una relazione oggettuale compromessa dall’inganno (“crede che sia un corpo quella che è un’ombra”⁵⁰) e dall’illusione di una dualità che invece è solo *ripetizione* del sé.

La mitica (e mistica) indistinzione originaria si riferisce allo stato di pienezza in cui non era ancora avvenuta la lacerazione dell’Uno e non si era dunque aperto il regno dell’oggetto e del molteplice.⁵¹ L’oggetto sarebbe stato posto *di fronte* al soggetto proprio a testimonianza di questa antica unità e di un’avvenuta partizione che non è, appunto, raddoppiamento, ma divisione. La storia della relazione oggettuale racconta di un soggetto forte e portatore della reminiscenza dell’Uno, che si avvicina ad un oggetto debole e segnato dalla traccia negativa, spinto da una sorta di nostalgia di ricongiunzione, di sutura della differenza. Ma, nel mito di Narciso, l’oggetto non esiste, è scomparso o non è ancora comparso; la sua funzione è assolta dall’ “ombra” del sé e questa ridondanza del medesimo, illustrata a livello visivo dall’immagine riflessa nell’acqua e a livello sonoro dalla presenza di Eco che rimanda ogni suono e ogni parola, può essere considerata una “malattia” della relazione oggettuale. La ripetizione del sé e l’assenza dell’altro producono un desiderio mal direzionato ed uno sguardo confuso, che conducono alla follia, alla metamorfosi e alla morte.

Nella letteratura del Novecento si osserva un rovesciamento nell’assetto semantico del narcisismo tradizionale, quello della mancanza o della perdita dell’alterità, in favore di una relazione oggettuale fondata sull’assunzione della differenza e dell’alterità entro il soggetto stesso. I personaggi novecenteschi, cioè, tendenzialmente e contrariamente ai Narcisi della tradizione, credono di

⁴⁹ Ovidio 1994: 117

⁵⁰ Ovidio 1994: 113

⁵¹ Il Giardino dell’Eden, il “prima della Storia” ovvero “prima della cacciata dell’uomo”, cui si accennava nel paragrafo precedente.

riconoscersi nell'alterità e vi si disperdono, “scambiano l'altro per lo stesso, proiettando paranoicamente la propria immagine nel mondo esterno.”⁵² Abbiamo dunque un soggetto debole, lacerato e segnato dalla traccia della negatività, che cerca nell'oggetto le risposte alla propria identità. È il riscatto del molteplice. Si tratta di una tendenza antinarcisista⁵³, il cui mito di riferimento, se ce ne fosse uno, rappresenterebbe lo sprofondamento nell'oggetto, e quindi un'altra pericolosa indistinzione che, ancora una volta, è una premessa fondamentale per il nostro processo metamorfico. Se il pensiero moderno, dal *cogito* cartesiano alla dialettica hegeliana, è un pensiero che conduce alla certezza dell'esistenza del soggetto, un pensiero dell'interiorità volto a confermare l'io, la filosofia e soprattutto la letteratura del Novecento rimandano a quello che Foucault chiama un “pensiero del di fuori”⁵⁴ (*pensée du dehors*), che rappresenta un soggetto disperso in un'esteriorità radicale in cui fa esperienza, simultaneamente, della propria metamorfosi e della propria morte.

Il secolo scorso segna dunque una tappa fondamentale nelle dinamiche tra soggetto e oggetto, tra uomo ed animale, tra parola e cosa, all'insegna di una convergenza che si fa confusione.

Denominatore comune tra il narcisismo primario e l' “antinarcisismo” novecentesco è il principio di attrazione tra i poli, quel movimento del desiderio e dell'amore che permette alle cose di accostarsi, sfiorarsi e riflettersi a vicenda e che Foucault chiama *sympatia*:

Enfin la quatrième forme de ressemblance est assurée par le jeu des *sympathies*. Là nul chemin n'est déterminé à l'avance, nulle distance n'est supposée, nul enchaînement prescrit. La sympathie joue à l'état libre [...]. Mais telle est son pouvoir qu'elle ne se contente pas de [...] parcourir les espaces ; elle suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes. Elle est principe de mobilité [...]. La sympathie est une instance du *Même* si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable ; elle a le dangereux pouvoir d'*assimiler*, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité, - donc de les rendre étrangères à ce qu'elles étaient. La sympathie transforme. Elle altère, mais dans la direction de l'identique, de sorte que si son pouvoir n'était pas balancé, le monde se réduirait à un point, à une masse homogène, à la morne figure du *Même* : toutes ses

⁵² Fusillo 1998: 265

⁵³ Noferi 1997: 130

⁵⁴ Foucault 1966; trad. it. Foucault 2004

parties se tiendraient et communiqueraient entre elles sans rupture ni distance [...].

C'est poutquoi la sympathie est compensée par sa figure jumelle, l'antipathie. Celle-ci maintient les choses en leur isolement et empêche l'assimilation ; elle enferme chaque espèce dans sa différence obstinée et sa propension à persévérer en ce qu'elle est [...].

L'identité des choses, le fait qu'elle peuvent ressembler aux autres et s'approcher d'elles, mais sans s'y engloutir et en préservant leur singularité, - c'est le balancement constant de la sympathie et de l'antipathie qui en répond. Il explique que les choses croissent, se développent, se mélangent, disparaissent, meurent mais indéfiniment se retrouvent ; bref, qu'il y ait un espace (qui pourtant n'est pas sans repère ni répétition, sans havre de similitude) et un temps (qui pourtant laisse réapparaître indéfiniment les mêmes figures, les mêmes espèces, les mêmes éléments). [...] cet espace de la sympathie et de l'antipathie ne cesse de rapprocher les choses et de les tenir à distance. Par ce jeu, le monde demeure identique ; les ressemblances continuent à être ce qu'elles sont, et à se ressembler. Le même reste le même, et verrouillé sur soi. (Foucault 1966 : 38-40)

La quarta forma di somiglianza è infine garantita dal gioco delle *simpatie*. Ivi nessun cammino è anticipatamente determinato, nessuna distanza è presupposta, nessun concatenamento stabilito, la simpatia agisce allo stato libero [...]. Ma il suo potere è tale che essa non si contenta di [...] percorrere gli spazi; suscita il movimento delle cose nel mondo e provoca l'avvicinamento delle più distanti. Essa è principio di mobilità [...]. La simpatia è un'istanza del *Medesimo* di forza e urgenza tali da non contentarsi di essere una delle forme del simile: ha il pericoloso potere di *assimilare*, di rendere le cose identiche le une alle altre, di mescolarle, di farne svanire l'individualità, e dunque di renderle estranee a quelle che erano. La simpatia trasforma. Altera, ma nella direzione dell'identico, di modo che se il suo potere non venisse equilibrato, il mondo si ridurrebbe a un punto, ad una massa omogenea, alla smorta figura del *Medesimo*: tutte le sue parti sarebbero connesse e comunicherebbero tra loro senza rottura né distanza [...].

Proprio per questo la simpatia è compensata dalla sua figura gemella, l'antipatia. Quest'ultima serba le cose nel loro isolamento ed impedisce l'assimilazione; racchiude ogni specie nella sua differenza ostinata e nella sua propensione a perseverare in ciò che è [...].

L'identità delle cose, il fatto che possono somigliare alle altre ed accostarsi a loro senza sommergersi in esse e preservando la loro singolarità, è assicurata dall'equilibrio costante di simpatia e di antipatia. Esso spiega come le cose crescano, si sviluppino, si mescolino, spariscano, muoiano ma incessantemente si ritrovino; spiega, cioè, l'esistere di uno spazio (il quale non è tuttavia senza riferimento o ripetizione, senza scampo di similitudine) e di un tempo (il quale tuttavia lascia riapparire continuamente le stesse figure, le stesse specie, gli stessi elementi). [...] Lo spazio della simpatia e dell'antipatia non cessa di avvicinare le cose e di tenerle a distanza. In virtù di questo gioco il mondo resta identico; le somiglianze continuano ad essere ciò che sono, e a somigliarsi. Il medesimo resta il medesimo; e sbarrato nella propria identità. (Foucault 2007: 37-9)

È evidente, dunque, che il narcisismo e l'antinarcisismo, in quanto infrazioni nel corretto equilibrio della relazione oggettuale, facciano saltare l'ordinamento dell'universo nella direzione, rispettivamente, dello sprofondamento nel Medesimo e nell'Altro. La metamorfosi è un processo che mette in discussione i criteri della diversità e della somiglianza, in quanto unisce il *diverso* nell'*uguale* e viceversa, impedendo così ogni ordinamento e tassonomia.

L'uomo ha posto l'animale come oggetto, rispetto a se stesso, e alla base della gerarchia prevista dalla relazione oggettuale, troviamo l'atto del *vedere* ed il potere dello *sguardo*. L'oggetto è "ciò che si presenta alla vista", mentre il soggetto è l'occhio che "oggettivizza" l'altro. È proprio la distinzione tra "chi vede" e "chi è visto", tra attività e passività, a rendere possibile qualsiasi "relazione oggettuale". L'uomo-soggetto vede, legifera e ordina, cioè stabilisce le norme alla base di ogni differenziazione, inoltre egli desidera e si "muove verso"; l'animale-oggetto, al contrario, è visto, è desiderato e subisce le tassonomie del primo. È naturale che questa costruzione entri completamente in crisi nel pensiero novecentesco e post-moderno, sia nel senso di un ribaltamento di prospettiva (cioè nel *divenire-soggetto* dell'altro animale) che nel senso di una messa in discussione totale della logica dualistica (ovvero nel riscatto del *molteplice* sull'Uno e sul Due).

Nell'analisi dei testi letterari che saranno presi in considerazione nella seconda e nella terza parte di questo lavoro, si studieranno la relazione tra uomo ed animale e le sue manifestazioni metamorfiche alla luce degli aspetti rivoluzionari in cui questi temi sono trattati, ovvero si porrà attenzione alla misura in cui i personaggi umani e quelli animali si soggettivizzano o de-soggettivizzano a vicenda attraverso uno studio della grammatica degli sguardi, e si osserverà anche fino a che punto la relazione oggettuale entri in crisi e ci venga consegnata l'immagine di un mondo in cui non c'è più spazio per la dualità.

3.2. Il percorso dell'io

Prima di arrivare a *perdersi* nel regno del molteplice, l'uomo aveva iniziato il suo percorso verso l'altro animale per *trovarsi*. Il principio di

“somialianza” che ci spinge verso il nostro simile, presenta in questo caso delle implicazioni che rendono intrinsecamente eccezionale e problematica la “relazione oggettuale” tra uomo ed animale, innanzi tutto perché l’animale-oggetto è dotato di un proprio sguardo e di un proprio desiderio. Il soggetto si mette sulle tracce dell’animale alla ricerca della propria identità, ma quello a sua volta fugge, così che il percorso dell’Io, movimento dinamico del desiderio per cui il soggetto si approssima all’oggetto, si trasforma in un inseguimento, che è simultaneamente inseguimento dell’altro e di sé. La lettura delle tracce si fa metafora di una ricerca esistenziale, ricerca del sé attraverso l’altro animale, cui allude Derrida nel titolo del suo libro *L’animal que donc je suis*⁵⁵, giocando sull’omonimia, nella lingua francese, tra la prima persona del verbo essere e quella del verbo seguire. L’animale che dunque, simultaneamente, io sono e seguo. L’essere ed il seguire. Ma l’eccezionalità dell’oggetto-animale consiste anche, come si diceva, nel suo essere dotato di uno sguardo, con il quale può guardare a sua volta l’uomo e così facendo de-soggettivizzarlo, renderlo passivo. Il momento critico ed epifanico dell’incontro di sguardi tra uomo ed animale, il *vedersi visti*, costituisce spesso la scena culminante dei racconti di metamorfosi, come si vedrà.

Indagare le caratteristiche delle testimonianze letterarie di questo tipo di incontro è uno degli obiettivi del presente studio, ma credo che a questo punto se ne profili già almeno un aspetto: il coronamento dell’inseguimento, ovvero il confronto tra l’uomo e l’animale al di là del confine, pur non essendo necessariamente di carattere venatorio, sembra configurarsi come un contatto mortifero. All’incontro metamorfico, come vedremo, non sopravvivono un soggetto e un oggetto distinti, né si ritrova l’antica Unità pre-storica. Si tratta invece di quell’interruzione nell’equilibrio tra simpatia ed antipatia, di quell’infrazione ontologica che conduce al collasso del Medesimo e dell’Altro e che, come si è detto, cercheremo di analizzare alla luce della tendenza novecentesca al disfacimento della dualità, e conseguente crollo dell’Uno, in favore della *molteplicità*.

Molto interessante risulta il parallelo tra il percorso esistenziale dell’uomo contemporaneo sulle tracce dell’animale e l’antica pratica venatoria. L’attività del nostro antenato cacciatore non solo può essere letta quale rituale

⁵⁵ Derrida 2006

di affermazione del sé (sussistenza) e pratica di relazione con l'altro (inseguimento), ma anche come esercizio intellettuale di carattere narrativo ⁵⁶ (ricostruzione di un percorso attraverso le tracce e conseguente racconto del medesimo, testimonianza), ed infine religioso.

Sulle tracce dell'animale il cacciatore ha conosciuto se stesso, ha conosciuto gli dei, ha imparato a raccontare e a raccontarsi. Il percorso dell'uomo verso l'animale è un'avventura della conoscenza che conduce fino al limite con l'altro e che necessita di una testimonianza narrativa, la quale si configura come resoconto della decifrazione di tracce e segni (orme, peli, piume, odori, oggetti-luogo presso i quali si anticipa l'incontro), ma anche come racconto dello sconfinamento nell'altro, testimonianza-limite in cui il linguaggio sembra venire meno.

Abbiamo visto come l'inseguimento dell'altro e del sé vengano a coincidere. Detto altrimenti, il discorso sulla definizione del sé (il *perì s'autoù logon*, l'auto-discorso che abbiamo individuato come potenziale discriminare tra l'uomo e l'animale) e quello "amoroso" (testimonianza di un percorso verso l'oggetto desiderato) si sovrappongono nella narrazione di un incontro con l'altro che si fa epifania di identità. Il discorso sul sé si viene ad integrare con il "discorso amoroso", il quale racconta del movimento instancabile del primo termine verso il secondo. L'oggetto può infatti essere considerato quale metonimia del desiderio e metafora dell'amore, tanto che la stessa relazione tra soggetto e oggetto appare come "un semèma che realizza l'effetto di senso *desiderio*". ⁵⁷ E quello del desiderio è notoriamente un meccanismo perverso, che sussiste solo in grazia del suo inappagamento. Il desiderio si configura a sua volta come metafora della vita, dinamismo e spinta propulsiva verso qualcosa, un oggetto, un fine; mentre il suo appagamento, cioè il raggiungimento dell'oggetto o della mèta, coincide con l'interruzione del movimento desiderante, con la stasi e con la morte. *Eros* e *Thanatos* come moto e immobilità, dunque. Vedremo come l'attrazione tra l'uomo e l'animale mantenga in movimento, cioè in vita, i testi e i personaggi. La tensione narrativa è animata proprio dal guardarsi del soggetto e dell'oggetto, dal

⁵⁶ Cfr. Ginzburg 1986: 166 e segg.

⁵⁷ Greimas 1966: 176-7

conseguente desiderio che si innesca e quindi dall'avvicinamento tra i due poli fino ad incontrarsi presso uno o più confini.

3.3. Eterotopie

Torniamo per un momento al concetto di confine, per comprenderne meglio la collocazione, ovvero i suoi aspetti statici e geografici, e la produttività, cioè i suoi aspetti dinamici e creatori di linguaggio. Esso infatti, nella nostra ottica dell'infrazione, è un luogo *e* un passaggio, oltre che naturalmente un luogo *di* passaggio. Rappresenta, paradossalmente, una barriera separatoria e un ponte.

Si tratta del confine metaforico di cui abbiamo parlato, cioè quello da non oltrepassare per non incorrere nell'infrazione logica ed ontologica, ma si tratta anche di un confine fisico, che nei testi assume la forma di numerosi "luoghi-limite", immagini che segnano la possibilità e l'impossibilità dell'incontro stesso: pareti e sbarre, orme, tracce e scie, che intervengono a mantenere vivo il desiderio e ad alimentarlo, fino allo sconfinamento tra uomo ed animale, alla metamorfosi e alla morte. Quest'ultima incorre, dunque, a causa dell'infrazione, ma anche per esaurimento della tensione del desiderio e compimento della parabola narrativa.

Il confine, come si diceva, non è il luogo in cui qualcosa finisce, ma in cui qualcosa inizia, nasce, ovvero il luogo di emanazione del linguaggio, del discorso, della narrazione. E se la metamorfosi è un fenomeno *paradossale* in quanto unisce l'uguale nel diverso e viceversa, anche la letteratura che si muove verso l'animale, il linguaggio che cerca di oltrepassare il limite, sarà connotata dalla paradossalità di essere al contempo auto-discorso (che ribadisce una differenza) e "discorso amoroso", inclusivo (teso a ricostituire una unità).

Il confine, luogo in cui due cose "finiscono insieme" e luogo della confusione, il trattino grafico che separa e unisce l'uomo-animale, è anche il luogo limite costruito dal soggetto proprio per rendere possibile la coesistenza tra le cose: non solo tra il soggetto e l'oggetto, ma anche tra il vero e il finto, tra il segno e il referente. Il confine è dunque luogo dell'immaginazione, del sogno, della follia, della bi-logica matte blanchiana, dell'inconscio; è il non-

luogo letterario, un'utopia in cui le parole e le cose si riavvicinano in virtù del principio di somiglianza. Ma è anche un'eterotopia, ovvero un'utopia localizzata, un “contro-spazio [...] assolutamente altro”, “contestazione di tutti gli altri spazi”⁵⁸, che andremo ad identificare nei nostri testi in immagini molteplici, sempre legate a luoghi di confine.

Come spiega Foucault nella prefazione di *Le parole e le cose*, a differenza delle utopie che, anche se non hanno un luogo reale, sono consolanti, le eterotopie inquietano,

[...] parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe » [...]. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula* ; les hétérotopies [...] dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases. (Foucault 1966: 9-10)

[...] perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la “sintassi” [...]. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie [...] inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi. (Foucault 2007: 8)

La letteratura di metamorfosi racconta un fenomeno *eterotopico*, un'esperienza di confine che mette in crisi il linguaggio. Da una parte tendiamo già a considerare la letteratura come un discorso che ricordi l'antico essere del linguaggio delle somiglianze, una tipologia di discorso che svela la riapparizione del suo “essere vivo”.⁵⁹ Quando si confronta con il fenomeno metamorfico, cioè con la dissoluzione del confine, la lingua si confronta con i suoi stessi limiti. Nell'analizzare il linguaggio della metamorfosi, prima sul piano generale e poi nello specifico dei testi, ci renderemo conto di come esso si muova sempre sul doppio binario della narrabilità e dell'inenarrabilità. E così capita che la prosa scivoli in una lirica sgrammaticata, nel verso di qualche animale, o nel silenzio.

⁵⁸ Foucault 2008: 12, 14 e 25

⁵⁹ Foucault 2007: 58; “l'être vif du langage”, Foucault 1966: 58

Concludiamo questa descrizione sulla crisi della relazione oggettuale, sulle sue modalità e sui suoi luoghi, focalizzando brevemente sul personaggio mancante, quello del soggetto. Qual è, infatti, la tipologia umana che va incontro all'animale fino a perdersi in esso? Chi sono gli uomini della metamorfosi?

Si tratta, naturalmente, di individui ai margini: situati al limite della società e della logica, gli eroi delle somiglianze e dell'infrazione appartengono a due profili profondamente arcaici, quelli del pazzo e del poeta. La follia e la poesia si fronteggiano, dunque, ma non nel senso platonico del delirio ispirato, bensì secondo la riflessione foucaultiana:

le fou assure la fonction de l'*homosémantisme*: il rassemble tous les signes, et les comble d'une ressemblance qui ne cesse de proliférer. Le poète assure la fonction inverse : il tient le rôle *allégorique* ; sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, il se met à l'écoute de l' « autre langage », celui, sans mots ni discours, de la ressemblance. Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit pour les effacer. Ainsi ont-ils tous les deux, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation « à la limite » - posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leurs paroles trouvent sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation. (Foucault 1966: 63-4)

il pazzo si rende garante della funzione dell'*omosemantismo*: raccoglie tutti i segni e li colma di una somiglianza che non cessa di proliferare. Il poeta garantisce la funzione contraria: assolve alla funzione *allegorica*; sotto il linguaggio dei segni e il gioco delle loro distinzioni ben ritagliate, si pone all'ascolto dell' "altro linguaggio", quello, senza parole né discorso, della somiglianza. Il poeta fa venire la similitudine fino ai segni che la dicono, il pazzo cerca tutti i segni d'una somiglianza che finisce col cancellarli. Situati sull'orlo esterno della nostra cultura e vicinissimi alle sue divisioni essenziali, essi si trovano così, l'uno e l'altro, in quella "situazione al limite" – posizione marginale e profilo profondamente arcaico – in cui le loro parole incessantemente trovano il loro potere d'estraneità e la risorsa della loro contestazione. (Foucault 2007: 64-5)

La metamorfosi è un fenomeno dei bordi ed il suo spazio è quello della contestazione: della logica dualista, di un meccanismo del desiderio che rispetti le regole, dello spazio utopico de-localizzato, del linguaggio narrativo della *fabula*.

4. Il *divenir-animale* nei *Mille plateaux* di Gilles Deleuze e Félix Guattari e la metamorfosi

Le cose che mi vengono in mente, non mi si presentano attraverso la loro radice, ma per un punto qualunque situato verso il loro mezzo. Cercate allora di trattenerle, cercate allora di trattenere un filo d'erba che comincia a crescere soltanto nel mezzo dello stelo, e di aggrapparvi ad esso.
Kafka, *Diari*

Mille Plateaux, il cui sottotitolo (o meglio co-titolo) è *Capitalismo e Schizofrenia 2*⁶⁰, è una vasta opera pubblicata nel 1980 come seguito del lavoro che Deleuze e Guattari avevano inaugurato con *L'Anti-Edipe*⁶¹, anch'esso co-titolato *Capitalismo e schizofrenia*, uscito nel 1972. A differenza del secondo volume, il primo ebbe molto successo, forse anche grazie al clima politico di quegli anni, così a ridosso del '68: *L'Anti-Edipe* costituisce un attacco alla psicanalisi e all'onnipresenza del modello critico psicanalitico applicato ad ogni campo del sapere, una critica alla concezione istituzionalizzata dell'inconscio e un tentativo di proposta di una nuova ottica. È però in *Mille plateaux*, accolto invece con più freddezza in un momento storico ormai cambiato, che i due pensatori giungono al compimento dello sgretolamento del sistema di pensiero preesistente e alla proposta di un nuovo panorama, ad una teoria che supera i concetti stessi di coscienza e di inconscio a favore di una realtà priva di unità e soggetti e costituita bensì di *molteplicità*: una vera e propria teoria delle molteplicità.

Le principali caratteristiche delle molteplicità concernono i loro elementi, che sono *singularità*; le loro relazioni, che sono dei *divenire*; i loro eventi, che sono *ecceità* (cioè individuazioni senza soggetto); i loro spazi-tempi, che sono spazi-tempi *lisci*; il loro modello di realizzazione, che è il *rizoma* (in opposizione al modello dell'albero); il loro piano di composizione, che costituisce dei *plateaux* (zone d'intensità continua); i vettori che li attraversano, e che costituiscono *territori* e gradi di *deterritorializzazione*. (Prefazione italiana a *Mille piani* 1987: XIII)

Nella "Premessa" a *Mille plateaux* gli autori avvertono che era loro intenzione scrivere questo libro secondo il modello delle molteplicità che vi è

⁶⁰ *Mille plateaux* 1980; *Mille piani* 1987, traduzione dal francese di Giorgio Passerone

⁶¹ *L'Anti-Edipe* 1972; *L'Anti-Edipo* 2002, traduzione dal francese di Alessandro Fontana

illustrato, cioè come un rizoma, organizzato su piani che si possono leggere indipendentemente gli uni dagli altri.⁶² Il lettore è dunque legittimato, se non esplicitamente invitato, ad affrontare il testo in maniera libera e caotica. Questa presentazione rispecchia in un certo senso tale approccio libero: dell'intero complesso sistema teorico non si propone che una breve introduzione ai concetti fondamentali e, a seguire, un'illustrazione della parte che ci interessa maggiormente, ovvero quella sul divenir-animale.

4.1. Il sistema rizomatico e le molteplicità

Secondo la teoria di Deleuze e Guattari il reale è composto da “molteplicità” (sostantivo al plurale) il cui modello costitutivo è il *rizoma*, immagine da considerare in opposizione al modello arborescente, che risponde invece alla natura dualistica della *radice* e al quale si ispira il sistema di pensiero tradizionale: al contrario del pensiero arborescente, che procede gerarchicamente, seguendo rigide categorie binarie, il pensiero rizomatico è in grado di stabilire connessioni produttive in qualsiasi direzione. Il sistema *rizomatico* è fatto di linee in perenne movimento, ha una natura filiforme e dinamica e risponde ad un universo composto di piani che queste linee attraversano, creando appunto territori e gradi di deterritorializzazione.

Etre rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges. Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux racinelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. [...] La pensée n'est pas arborescente [...]. (*Mille plateaux*: 23-4)

Essere rizomorfo vuol dire produrre steli e filamenti che sembrano radici, o meglio ancora si connettono con esse, penetrando nel tronco, a rischio di servirsene per nuovi strani usi. Siamo stanchi dell'albero. Non dobbiamo più credere agli alberi né alle radici. Tutta la cultura arborescente è fondata su di essi, dalla biologia alla linguistica. Invece niente è bello, niente è innamorato, niente è politico al di fuori degli steli sotterranei e delle radici aeree, il selvatico e il rizoma. [...] Il pensiero non è arborescente [...]. (*Mille piani*: 21)

⁶² Sull'idea del libro come rizoma cfr. specialmente *Mille plateaux*: 33; *Mille piani*: 31

Gli oggetti rizomorfi si connettono tra di loro tramite dei *divenire* e, per introdurre questo meccanismo, Deleuze e Guattari citano l'esempio della vespa e dell'orchidea: il fiore si "deterritorializza" formando un'immagine di vespa sulla quale quest'ultima si "riterritorializza"; ma anche l'animale si deterritorializza divenendo parte dell'apparato riproduttivo dell'orchidea (ovvero trasportandone il polline). Per i due pensatori il rapporto tra il fiore e l'insetto non è di imitazione, si tratta bensì di un vero divenire: il divenire-vespa dell'orchidea e il divenire-orchidea della vespa creano un *concatenamento*, ovvero una "croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions".⁶³ Per sintetizzare il complesso sistema teorico senza rischiare di cedere alla tentazione di spiegare, interpretare ed anticipare, mi avvalgo del "riassunto", un po' lungo ma sicuramente esauriente ed illuminante, dei caratteri principali del rizoma che viene proposto nel cuore del capitolo introduttivo dagli autori stessi:

Résumons les caractères principaux d'un rhizome: à la différence des arbres ou des leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à *n* dimensions, sans sujet ni objet [...]. Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions [...], le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout

⁶³ *Mille plateaux*: 15; "crescita delle dimensioni in una molteplicità che cambia necessariamente natura man mano che aumenta le sue connessioni", *Mille piani*: 10

différent du rapport arborescent : toute sortes de «devenirs». (*Mille plateaux*: 31-2)

Riassumiamo i caratteri principali di un rizoma: a differenza degli alberi o delle loro radici, il rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque ed ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi di segni molto differenti e anche stati di non-segni. Il rizoma non si lascia riportare né all'Uno né al molteplice. Non è l'Uno che diventa due, né che diventerebbe direttamente tre. Non è un multiplo che deriva dall'Uno, né a cui l'Uno si aggiungerebbe ($n+1$). Non è fatto di unità, ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento. Non ha inizio né fine, ma sempre un mezzo, per cui cresce e straripa. Costituisce molteplicità lineari a n dimensioni senza soggetto né oggetto [...]. Una tale molteplicità non varia le sue dimensioni senza cambiare natura in se stessa e metamorfosarsi. All'opposto di una struttura che si definisce per punti e posizioni [...], il rizoma è costituito soltanto da linee: linee di segmentarietà, di stratificazione, come dimensioni, ma anche linea di fuga o di deterritorializzazione come dimensione massimale, a partire dalla quale, nel seguirla, la molteplicità fa metamorfosi cambiando natura. [...] Contro i sistemi centrati (anche policentrati), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrato non gerarchico e non significante, senza Generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, unicamente definito da una circolazione di stati. Ciò che è in questione nel rizoma, è un rapporto con la sessualità, ma anche con l'animale, con il vegetale, con il mondo, con la politica, con il libro, con le cose della natura e dell'artificio, completamente diverso dal rapporto arborescente: tutte le specie di «divenire». (*Mille piani*: 29-30)

Si è voluta riportare l'intera citazione non soltanto perché, pur nella sua sintesi, permette di gettare uno sguardo sulle più vaste implicazioni – anche politiche – del discorso di Deleuze e Guattari, ma anche perché l'illustrazione del sistema generale focalizza immediatamente sul meccanismo che qui si vuole tentare di descrivere, quello cioè del “cambiare natura”, del divenire e della metamorfosi.

4.2. *Il divenir-animale, la metamorfosi e il divenir-impercettibile*

Seguire le linee di fuga, deterritorializzarsi e quindi metamorfosarsi, significa aprirsi al processo dei vari divenire. Il rapporto dualistico tra soggetto e oggetto ed il concetto stesso di soggettività cedono il posto a identità molteplici e metamorfiche, *in divenire* appunto, in cui ognuno segue le sue linee di fuga attraverso innumerevoli serie di divenire e fino al punto più

estremo, il divenire-impercettibile. Ma cosa significa *divenire* e quali sono le sue leggi?

Innanzitutto Deleuze e Guattari mettono in guardia rispetto a cosa il divenire *non* è: non si tratta di una corrispondenza di rapporti, di un'analogia, non si basa sulla somiglianza né sull'imitazione, non è identificazione né metafora. Essi riferiscono di come studiosi di antropologia e di psicanalisi si sono imbattuti ripetutamente nel fenomeno del divenire-animale nel corso delle loro ricerche, ma sia i tentativi di sistematizzazione strutturalista come quello di Lévi-Strauss che quelli psicanalitici come la junghiana teoria degli archetipi non fanno che "impoverire"⁶⁴ il fenomeno in sé. Ogni interpretazione psicanalitica del divenire-animale non ne coglie la realtà, perché si interroga su ciò che esso rappresenta: "la psychanalyse manque d'une vision vraiment zoologique".⁶⁵

Ancora una volta ci avvaliamo dell'esaustività delle parole degli autori stessi per una descrizione generale del fenomeno:

Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas «réellement» animal, pas plus que l'animal ne devient «réellement» autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas les termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. C'est ce point qu'il faudra expliquer : comment un devenir n'a pas de sujet distinct de lui-même ; mais aussi comment il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. C'est le principe d'une réalité propre au devenir [...]. (*Mille plateaux*:291)

I divenir-animati non sono sogni né fantasmi. Sono perfettamente reali, ma di quale realtà si tratta? Perché, se divenire animale non consiste nel fare l'animale o nell'imitarlo, è ovvio anche che l'uomo non diviene «realmente» animale più di quanto l'animale non diventi «realmente» qualche cosa d'altro. Il divenire non produce nient'altro che se stesso. È una falsa alternativa che ci fa dire: o si imita o si è. Ad essere reale è il divenire stesso, il blocco di divenire, e non l'insieme dei termini che si

⁶⁴ Cfr. *Mille plateaux*: 290; *Mille piani*: 344

⁶⁵ *Mille plateaux*: 52; "La psicoanalisi manca di una visione veramente zoologica", *Mille piani*: 54

suppongono fissi e per i quali passerebbe colui che diviene. Il divenire può e deve essere qualificato come *divenir-animale* senza avere un termine che sarebbe l'animale divenuto. Il *divenir-animale* dell'uomo è reale, benché non sia reale l'animale che egli diviene; e, simultaneamente, il *divenire-altro* dell'animale è reale benché tale altro non lo sia. Bisognerà spiegare questo punto: come un divenire non possa avere soggetto distinto da se stesso; ma anche come non possa aver fine perché la fine esiste soltanto se è presa in un altro divenire di cui è il soggetto e che coesiste, che fa blocco con i primo. Si tratta del principio di una realtà propria del divenire [...]. (*Mille piani*: 345)

Il divenire è una produzione (e un prodotto) che non nasce per filiazione, ma per contagio e alleanza⁶⁶: l'epidemia e il contagio permettono ad elementi tanto eterogenei come l'uomo e l'animale di contaminarsi a vicenda ed innescare così il processo metamorfico, ma è l'alleanza ad avvicinarli. Deleuze e Guattari distinguono preliminarmente tra loro alcune categorie di animali: quelli familiari, sentimentali ed edipici, quelli dei grandi miti divini ed archetipici ed infine gli animali "demoniaci", che formano mute, provocano affetti (cioè "l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi")⁶⁷ e creano molteplicità; ma aggiungono anche che qualsiasi animale può attraversare trasversalmente le categorie ed appartenere a tutte contemporaneamente. L'animale del *divenire* costituisce delle molteplicità (una muta, un branco, uno sciame e così via) dalle quali si stacca però, distinguendosi, un individuo (il capo branco, il solitario, il demone) con il quale bisogna allearsi per *divenire-animale*. Gli autori lo chiamano "l'anomalo" e si adoperano a sciogliere l'apparente contraddizione tra il

⁶⁶ "Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ? [...] Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, à la production sexuelle. [...] Les participations, les noces contre nature, son la vraie Nature qui traverse les règnes. [...] la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un micro-organisme. [...] Nous sommes loins de la production filiative, de la reproduction héréditaire, qui ne retient comme différences qu'une simple dualité de sexes au sein d'une même espèce [...]. Pour nous, au contraire, il ya autant de sexes que de termes en symbiose, autant de différences que d'éléments intervenant dans un procès de contagion", *Mille plateaux*: 295-6; "Come concepire un popolamento, una propagazione, un divenire, senza filiazione né produzione ereditaria? [...] Opponiamo l'epidemia alla filiazione, il contagio all'eredità, il popolamento per contagio alla riproduzione sessuata, alla produzione sessuale. [...] Le partecipazioni, le nozze contro natura, sono la vera natura che attraversa regni. [...] il contagio, l'epidemia mettono in gioco termini completamente eterogenei: per esempio, un uomo, un animale e un batterio, un virus, una molecola, un micro-organismo. [...] Siamo lontani dalla produzione filiativa, dalla riproduzione ereditaria, che conserva come differenze solo una semplice dualità di sessi in seno a una stessa specie [...]. Per noi, invece, ci sono tanti sessi quanti termini in simbiosi, tante differenze quanti elementi che intervengono in un processo di contagio.", *Mille piani*: 350-1

⁶⁷ *Mille plateaux*:294; ; "l'effettuazione di una potenza di muta, che solleva e fa vacillare l'io", *Mille piani*:348

“contagio con l’animale come muta” e il “patto con l’anomalo come essere eccezionale”.

L’anomalo si distingue – anche etimologicamente – dall’ “anormale”, aggettivo di origine latina che qualifica “ce qui n’a pas de règle ou ce qui contredit la règle”⁶⁸, mentre “anomalo” deriva dal greco e designa “l’inégal, le rugueux, l’aspérité, la pointe de déterritorialisation”.⁶⁹ “Tout Animal a son Anomal”⁷⁰ con il quale si allea *lo stregone*, l’uomo del divenire per antonomasia, colui che del pari può essere considerato un Anomalo, un abitante dei confini e un “phénomène de bordure”.⁷¹ Deleuze e Guattari non si soffermano sulla connotazione di questa figura, ma la pongono innegabilmente al centro della loro narrazione, non solo come “personaggio esemplare” ma anche, in una certa misura, assumendone i tratti: il capitolo in cui descrivono il meccanismo dei divenire è suddiviso in quattordici paragrafi, tre dei quali sono intitolati “Ricordi di uno stregone” (I-II-III); inoltre capita che, nel corso della trattazione, essi passino alla prima persona plurale e trasformino lo stregone da oggetto a soggetto del discorso: “C’est ainsi que nous opérons, nous sorciers, non pas suivant un ordre logique, mais suivant des compatibilités ou des consistances alogiques”⁷², annunciano. La figura dello stregone diventa interessante, rispetto al processo dei divenire, in due sensi: da un lato poiché essa, proprio come i divenire stessi, rappresenta in modo esemplare la rottura con le istituzioni centrali; dall’altro si tratta invece di una figura illuminante nella misura in cui viene accostata a quella dello scrittore e alla pratica della scrittura: “Si l’écrivain est un sorcier, c’est parce qu’écrire est un devenir, écrire est traversé d’étranges devenirs [...]”.⁷³

I divenire-animale più autentici, sempre secondo i due pensatori, non sono quelli riscontrabili nei miti o nei riti (che evidentemente hanno subito

⁶⁸ *Mille plateaux*: 298; “ciò che non ha regola o ciò che contraddice la regola”, *Mille piani*: 353

⁶⁹ *Ibidem*; “l’ineguale, il ruvido, l’asperità, la punta di deterritorializzazione”, *ibidem*

⁷⁰ *Ibidem*; “Ogni Animale ha il suo Anomalo”, *ibidem*

⁷¹ *Mille plateaux*: 299; “fenomeno dei bordi”, *Mille piani*: 355. Come il “pazzo” ed il “poeta”, lo stregone rappresenta dunque un profilo arcaico portatore di una diversa concezione del linguaggio e del reale, che è sotto molti aspetti avvicinabile anche alla figura dello sciamano, il quale si configura come solitario, connotato da apparente disordine mentale e linguistico, nonché “cantore, poeta, musico, indovino, sacerdote e medico, sembra essere il custode delle tradizioni religiose popolari, il conservatore di leggende antiche di molti secoli.”, Cfr. Eliade 2005: 34-36 e 49

⁷² *Mille plateaux*: 306; “Noi stregoni operiamo così, non secondo un ordine logico, ma secondo compatibilità o consistenze alogiche”, *Mille piani*: 363

⁷³ *Mille plateaux*: 293; “Se lo scrittore è uno stregone, lo è perché scrivere è un divenire, scrivere è un’attraversata di strani divenire”, *Mille piani*: 348

un'eccessiva sistematizzazione), ma quelli dei racconti: la letteratura è il luogo privilegiato in cui riconoscere e studiare le realizzazioni delle molteplicità e dei divenire. Non a caso gli esempi presi in esame per avvicinare il lettore al fenomeno sono tratti dalla letteratura, a partire dal Lord Chandos di Hofmannsthal alle prese con il "branco" di topi fino al rapporto tra Achab e Moby Dick, dalla tartaruga di Lawrence a *Le onde* di Virginia Woolf, solo per menzionarne alcuni. Lo scrittore prediletto tuttavia è Franz Kafka, al quale avevano dedicato uno studio dal titolo *Kafka. Pour une littérature mineure*⁷⁴, pubblicato nel 1975: in questa sede i due filosofi analizzavano già il fenomeno metamorfico, definendolo come

la conjonction de deux déterritorialisations, celle que l'homme impose à l'animal en le forçant à fuir ou en l'asservissant, mais aussi celle que l'animal propose à l'homme, en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l'homme n'aurait jamais pensé tout seul (la fuite schizo); chacune des deux déterritorialisations est immanente à l'autre, précipite l'autre, et lui fait franchir un seuil. (*Kafka. Pour une littérature mineure* : 64)

la congiunzione di due deterritorializzazioni, quella che l'uomo impone all'animale costringendolo a fuggire o sottomettendolo da una parte ma anche, dall'altra, quella che l'animale impone all'uomo, indicandogli delle vie d'uscita o dei mezzi di fuga ai quali l'uomo non avrebbe mai pensato da solo (la fuga schizo); di queste due deterritorializzazioni l'una è immanente all'altra, la precipita e la spinge a varcare una soglia. (*Kafka. Per una letteratura minore*: 64)

La metamorfosi può essere descritta come il sincrono divenire-uomo dell'animale e divenir-animale dell'uomo: d'altronde, come si legge ancora in *Mille plateaux*, "le moi n'est qu'un seuil, une porte, un devenir entre deux multiplicités".⁷⁵

Il divenire è un "processus qui remplace la subjectivité".⁷⁶ In questo senso la riflessione filosofica di Deleuze e Guattari spinge oltre il discorso che si è sviluppato finora e che si fermava a cogliere nel processo metamorfico un'incrinatura e un'anomalia della relazione oggettuale: se è vero che nella metamorfosi ci sono tre entità in gioco, che potremmo chiamare A, B e il

⁷⁴ Deleuze e Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* 1975; *Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione di Alessandro Serra 1996

⁷⁵ *Mille plateaux*: 305; "l'io non è che una soglia, una porta, un divenire tra due molteplicità", *Mille piani*: 361

⁷⁶ *Kafka. Pour une littérature mineure*: 65; "processo che sostituisce la soggettività", *Kafka. Per una letteratura minore*: 65

passaggio tra di loro, rappresentabile simbolicamente con una freccia ($A \rightarrow B$)⁷⁷, nel quadro che affiora dai *Mille plateaux* osserviamo come non solo il “passaggio” risulti reciproco, necessitando quindi un altro simbolo che lo rappresenti, come ad esempio \Leftrightarrow o ancora meglio \leftrightarrow ; ma anche come i due termini tendano a perdere di consistenza a vantaggio del processo stesso, vero protagonista del discorso filosofico. Per i due pensatori, infatti, bisogna liberarsi dalla concezione dualista dei rapporti tra Io ed altro, tra soggetto e oggetto al fine di cogliere tutto il potenziale sovversivo e liberatorio dei *divenire*, seguendo i quali si può giungere alla vera e propria dissoluzione dell’io, a quel *divenir-impercettibile* che è la mèta di tutti i divenire e forse il luogo per eccellenza della metamorfosi nel senso di un “oltre la forma” (metà – morfè).⁷⁸

4.3. *Il linguaggio del divenire*

Qualche osservazione si vuole dedicare al ruolo e alla natura del linguaggio nell’ambito dei divenire, argomento toccato da Deleuze e Guattari in entrambi i testi citati. Essi propongono (ed individuano in Kafka) un uso “intensivo” del linguaggio. Come scrive Wagenbach a proposito della lingua kafkiana, quando il senso è attivamente neutralizzato “le mot [...] donne directement naissance à l’image”⁷⁹:

Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n’y a plus désignation de quelque chose d’après un sens propre, ni assignation de métaphores d’après un sens figuré. [...] Nous ne sommes plus dans la situation d’une langue riche ordinaire, où par exemple le mot chien désignerait directement un animal et s’appliquerait par métaphore à d’autres choses (dont on pourrait dire « comme un chien »). [...] Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n’y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d’états dans l’éventail du mot. [...] Il ne s’agit pas d’une ressemblance entre le comportement d’un animal et celui de l’homme, encore moins d’un jeu de mots. [...] L’animal ne parle pas « comme » un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification ; les mots eux-mêmes ne sont pas « comme » des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant des chiens proprement linguistiques, des

⁷⁷ Cfr. *Proteus. The Language of Metamorphosis* 2005

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Kafka. Pour une littérature mineure*: 39; “la parola [...] fa scaturire direttamente l’immagine”, *Kafka. Per una letteratura minore*:39. Cfr. Wagenbach 1972

insectes ou des souris. Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un *usage intensif* asignifiant de la langue. (*Kafka. Pour une littérature mineure* : 39-41)

Del senso resta soltanto quanto basta a dirigere le linee di fuga. Non c'è più designazione di qualcosa sulla base di un senso proprio, né assegnazione di metafore in base a un senso figurato. [...] Non ci troviamo più di fronte ad una comune lingua ricca, in cui per esempio il termine cane designa direttamente un animale e si applica per metafora ad altre cose di cui si potrebbe dire che sono "come un cane". [...] Kafka sopprime deliberatamente ogni metafora, ogni simbolismo, ogni significazione come ogni designazione. La metamorfosi è il contrario della metafora. Non c'è più né senso proprio né senso figurato ma distribuzione di stati nel ventaglio della parola. [...] E non si tratta di una rassomiglianza fra il comportamento d'un animale e quello d'un uomo, e tanto meno di un gioco di parole. [...] L'animale non parla "come" un uomo, ma estrae dal linguaggio delle tonalità prive di significazione; le parole stesse non sono "come" degli animali, ma strisciano per loro conto, abbaiano e pullulano, essendo propriamente cani linguistici, insetti o topi. Far vibrare delle sequenze, aprire la parola su intensità interiori inaudite, insomma, un uso intensivo asignificante della lingua. (*Kafka. Per una letteratura minore*: 39-40)

Una scrittura metamorfica contrasta dunque con un uso metaforico del linguaggio: l'uomo non è "come" l'animale, ma soprattutto una lettura metamorfica sopprime il "come" oppure non lo interpreta nel senso di una similitudine, inaugurando piuttosto tra i due termini un'alleanza. Un uso intensivo della lingua prevede inoltre una nuova "sémiotique surtout composée de noms propres, de verbes à l'infinitif et d'articles ou de pronoms indéfinis"⁸⁰, in cui il verbo all'infinito non sarebbe affatto indeterminato temporalmente, ma esprimerebbe invece il tempo instabile dell'*Aion*, cioè il tempo del divenire, da intendersi in opposizione all'insieme degli altri modi verbali che rinviano a *Chronos*,

en formant les pulsations ou les valeurs de l'être. [...] le verb «être» est précisément le seul qui n'ait pas d'infinitif, ou plutôt dont l'infinitif ne soit qu'une expression vide indéterminée, prise abstraitement pour désigner l'ensemble des modes et temps définis. (*Mille plateaux*: 322)

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre le choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance [...]. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et...et... ». (*Mille plateaux*: 36)

⁸⁰ *Mille plateaux*: 322 ; "sémiotica, soprattutto composta da nomi propri, da verbi all'infinito e da articoli e pronomi indefiniti", *Mille piani*: 382

formando le pulsazioni o i valori dell'essere. [...] Il verbo 'essere' è precisamente il solo che non ha infinito o piuttosto il cui infinito non è che un'espressione vuota indeterminata, presa astrattamente per designare l'insieme dei modi e dei tempi definiti. (*Mille piani*: 382)⁸¹

Un rizoma non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, un intermezzo. L'albero è la filiazione, ma il rizoma è alleanza [...]. L'albero impone il verbo "essere", ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione e...e...e... (*Mille piani*: 36)

Mantenendo la riflessione su termini generali, si può dire che la lingua del divenire è da intendersi come costitutivamente trasgressiva e che la metamorfosi innesca di per sé una potente critica alla lingua pubblica – oltretutto ad ogni tentativo di significazione e di interpretazione.

"[The] critique of language from the shelter of anonymity or of the animal form represents the principal strain in my interpretation of metamorphosis"⁸², dichiara Irving Massey nel già citato studio *The gaping pig. Literature and Metamorphosis*. Quello metamorfico è sostanzialmente un processo di cambiamento che non può essere accompagnato dal linguaggio, oppure necessita la riscoperta di un linguaggio *altro*.⁸³

In *Les Mots et les choses* Foucault dichiara scomparsa nel corso del diciassettesimo secolo la *sostanzialità* fisica della lingua: la modernità avrebbe spezzato la parentela tra il linguaggio e le cose, una parentela che solo la letteratura può risvegliare.⁸⁴ Ebbene un linguaggio della metamorfosi, orientandosi nella direzione di un recupero di quella sostanzialità, tenderebbe alla riduzione deleuze-guattariana delle parole a suoni privi di senso, a una concezione "privata" della lingua che riscopra significati magici. Si tratta di un linguaggio minore, dei bordi. Massey cita *The Raven* di Poe come esempio di un linguaggio che "is resolved into its sounds in order that it may be rebuilt in a different dimension. [...] One must embrace and penetrate the meaninglessness of language in order to transcend it".⁸⁵ Scrivere un racconto di metamorfosi significa mettere alla prova la lingua e spingerla verso i suoi limiti, verso strani

⁸¹ In realtà Platone, nel *Timeo*, definisce *Aion* il tempo dell'Essere e *Chronos* il tempo del Divenire; è evidente che Deleuze e Guattari in *Mille Plateaux* si rifanno ad un'altra concezione, presumibilmente anteriore alla sistematizzazione platonica, in cui *Aion* è il tempo circolare del mito e dell'eternità, mentre *Chronos* è il tempo lineare della realtà sensibile. Per un approfondimento cfr. Barletta 1992

⁸² Massey 1976: 32

⁸³ O di un *oltre* il linguaggio, come suggerisce lo stesso Massey: "[...] getting completely away from language [...] can be done only by working through language itself to the other side of it. [...] The first step is to reduce words to nonsense sounds", Massey 1976: 67-8

⁸⁴ Cfr. Foucault 2007: 58

⁸⁵ Massey 1976: 70

suoni o silenzi. In uno studio del fenomeno metamorfico nella letteratura francese del XII e XIII secolo, Cristina Noacco⁸⁶ mette in luce alcuni caratteri della narrazione di metamorfosi che confermano come essa costituisca un'infrazione logica e conseguentemente linguistica, mettendo in crisi qualsiasi discorso non sia intenzionalmente "fantastico": al di là di alcuni dati specifici come la prevalenza delle forme verbali su quelle sostantivali (testimonianza della valenza dinamica della metamorfosi) e di espedienti quali l'uso del modo condizionale come possibilità di evadere contraddizione e responsabilità, il dato più interessante mi pare l'abbondanza di testi in cui la metamorfosi non viene affatto descritta e pertanto ascritta tra le cose "indicibili". Gli stratagemmi narrativi per aggirare il problema della dicibilità del momento o del processo metamorfico sono diversi: voltare lo sguardo, isolare il protagonista (creando così una situazione di assenza di testimoni), trasformazione durante il sonno o, più semplicemente e frequentemente, il ricorso a metamorfosi "istantanee" in cui la trasformazione avviene prontamente e senza un passaggio intermedio. Ma frequenti espedienti letterari che connotano la narrazione di metamorfosi, osserva ancora la Noacco, sono proprio quelli retorici della metafora e della similitudine: pur non essendo sufficienti a "raccontarla" e anzi – secondo Deleuze e Guattari – costituendone la peggiore minaccia, la metafora e la similitudine tra uomo ed animale finiscono in qualche modo per funzionare da anticipatori del processo stesso e venire in soccorso di un linguaggio inadeguato.

4.4. I divenire e il realismo integrale

In conclusione vorrei proporre una riflessione che, in un certo senso anche provocatoriamente, avvicina le teorie filosofiche di Deleuze e Guattari a forme di pensiero arcaiche e magico-religiose, proprio sul terreno della metamorfosi. Anche se in questa sede non si affronta il fenomeno metamorfico da un punto di vista storico-religioso, nessuna descrizione può prescindere dalla sfera del sacro, in quanto si tratta di un concetto profondamente arcaico e di natura religiosa. Esso nasce nell'ambito di una concezione del mondo che

⁸⁶ Noacco: 2008

Domenico Antonino Conci chiama “realismo segnico”, secondo la quale tutti i segni, ampiamente intesi, vengono assunti come proprietà e come determinazioni, come qualità e come pertinenze degli enti che costituiscono i loro diretti referenti:

Il termine “realismo”, in questa accezione, esprime in maniera pregnante la fiducia spontanea, tipica di quelle culture, che tutto ciò che comunque si manifesta, nei limiti in cui si manifesta e finché si manifesta, sia realmente, cioè in sé e per sé, tale quale si manifesta. Poiché la relazione di identità che qui si scopre non è simbolica, ma reale, dato che i segni si annullano negli enti (e viceversa) al punto da dare gli uni come l'immediata e concreta manifestazione degli altri, si deve concludere che non è concepibile un realismo più integrale e più autentico di questo. [...] non solo i primitivi sono alieni dal simbolismo – in quanto inguaribili realisti - , ma tendono anche a trasformare irresistibilmente in rapporti di identità quelli che per la mentalità occidentale sono meri rapporti di somiglianza, di analogia, di vicinanza, di contatto [...]. (Conci 1991: 20-1 e 23)

Questa concezione del linguaggio e del mondo sarebbe precedente all'imporsi del *logos* greco il quale, sulla base del principio di identità e non contraddizione, esclude ogni eventuale labilità semantica ed esistenziale, sempre possibile nel realismo segnico. Il *logos* greco nasce dunque come risposta culturale alla crisi di quest'ultimo, allo smarrimento della fiducia nell'identità tra apparire ed essere, tra il linguaggio e le cose. Invece della legge di identità e non contraddizione,

[...] nel realismo segnico si impone e detta legge il poco indagato principio della metamorfosi, regolante in generale ogni dinamismo dell'essere pesantemente manifestativo. Secondo tale norma, un ente qualsivoglia può tramutarsi in un altro, pur restando identico a se stesso [...]. La metamorfosi [...] può definirsi come quel particolare dinamismo del reale tipico di ogni cultura che, ignorando la distinzione – connessione logica, ontologica ed epistemologica tra un polo invariante ed un campo di variazioni – coniuga senz'altro l'identico col diverso. (Conci 1991: 25-7)

Abbiamo visto come la metamorfosi, principio-cardine della concezione del realismo segnico, sia al centro dell'intero sistema filosofico costruito nei *Mille plateaux* che, lungi dal costituire un sistema di carattere religioso, riscopre però alcuni paradigmi arcaici: da un lato la figura dello stregone, dall'altro una peculiare concezione dello spazio e del tempo (*Aion*). I tempi e gli spazi del *divenire*, infatti, come quelli propri della dimensione

magico-religiosa, non sono quelli del *logos*: essi presentano connotazioni particolari quali, ad esempio, l'ubiquità e la non prospettività dello spazio, la reversibilità e la non linearità del tempo. Queste caratteristiche, scrive Conci, inducono ad una "visione bidimensionale del reale di tipo paratattico senza profondità interiore o esteriore che esclude simultaneamente sia la rappresentazione naturalistica ed oggettiva, sia la presenza del «testimone oculare» (referente soggettivo) della rappresentazione"⁸⁷ e cita ad esempio le pitture egiziane di figure umane "con testa di profilo, occhio e spalle di prospetto, bacino di tre quarti, gambe di profilo una avanti all'altra dalla parte dell'alluce, cioè con la parte interna delle cosce a vista: nessun testimone oculare, qualsivoglia sia il suo punto di vista, sarebbe mai in grado di osservare un corpo in maniera simile: esso non è previsto".⁸⁸ L'uomo del divenire ricorda queste raffigurazioni: è colto nella rapidità del suo movimento e quindi in diverse posizioni e in diverse nature nello stesso tempo. Egli mette in crisi il nostro bisogno di logica: è impossibile eppure reale.

⁸⁷ Conci 1991: 31

⁸⁸ Conci 1991: 33

SECONDA PARTE:

TARJEI VESAAS E FINN CARLING. SCRITTURA E ANIMALI

1. Gli autori: Tarjei Vesaas (1897-1970) e Finn Carling (1925-2004)

1.1. *Contestualizzazione storico-letteraria: il dopoguerra tra impegno politico, esistenzialismo e modernismo formale*

Il periodo storico-letterario che questo lavoro prende in considerazione comprende la seconda metà del secolo scorso, ovvero la fase che prende avvio nel secondo dopoguerra. L'approccio critico emerso è preminentemente filosofico ed i romanzi che si prenderanno in esame *sembrano* essere connotati da una quasi completa a-storicità. Una contestualizzazione storica è tuttavia imprescindibile perché di Storia si nutre ogni scrittura e l'enorme sconvolgimento rappresentato dalla seconda guerra mondiale incide sulle coscienze, sulla percezione di sé dell'umanità variamente coinvolta, sulle forme ed i contenuti dell'espressione artistica. Il dopoguerra profila un nuovo impegno politico da parte degli scrittori, quando non una vera e propria militanza, nella Norvegia vittima dell'occupazione militare da parte della Germania. Tarjei Vesaas e Finn Carling però, appartenendo a due generazioni piuttosto distanti tra loro, vivono in maniera completamente differente sia gli anni dell'occupazione che quelli del dopoguerra. Il primo nasce nel 1897 ed inizia la sua attività di scrittore negli anni Venti del Novecento: egli appartiene dunque a quella generazione di scrittori più maturi che vengono investiti direttamente dal conflitto mondiale, coinvolti in prima persona come uomini e come intellettuali, e che ne escono trasformati. Finn Carling, invece, nasce nel 1925 e debutta nel 1949. Da un punto di vista prettamente storico-letterario, in quegli anni è grande la distanza tra la generazione di scrittori che ha attraversato la guerra e che cerca faticosamente di rappresentarla, di dar voce con forme vecchie o assolutamente innovative al buio e all'inenarrabilità di quell'esperienza, e la nuova generazione – di coloro che erano nati durante la guerra o che erano comunque troppo giovani per sentirne in qualche modo la responsabilità – proiettata prevalentemente verso il futuro e forse anche ansiosa di liberarsi da quell'oscurità appena lasciata alle spalle. Tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta queste tendenze contribuiscono alla creazione di un quadro storico-letterario piuttosto disomogeneo.

In uno tra i più recenti testi di storia della letteratura norvegese ⁸⁹ si mettono in evidenza gli elementi di *rottura* di questi anni e proprio Vesaas e Carling vengono indicati come le due figure più innovative nell'ambito della prosa. Il primo non smette mai di scrivere durante gli anni dell'occupazione: pubblica brevi pezzi in prosa e articoli di commento sulla situazione mondiale, che escono su giornali e riviste letterarie e che sono stati raccolti e redatti dallo studioso W. Baumgartner in *Huset og fuglen. Tekster og bilete 1919-1969* ⁹⁰ nel 1971, anno successivo alla morte di Vesaas. In uno di questi pezzi, dal titolo *Poesi – og tronge tider* (Poesia – e tempi difficili) ⁹¹, l'autore si scaglia contro la censura che sta mettendo a tacere molti colleghi in altri paesi europei e si interroga quindi sulla condizione dello scrittore, sulla necessità che egli si impegni sul piano civile, ma nello stesso tempo anche sulla possibilità che l'orrore gli tolga il coraggio di esprimersi: alcuni “orkar ikkje lyfte mælet opp [...] Men andre får kraft til å synge ut med ny eld”. ⁹² Vesaas appartiene evidentemente alla seconda categoria, visto che proprio nel 1940, anno dell'occupazione, esce il suo romanzo *Kimen* (Il germoglio) e nel 1945 *Huset i mørkret* (La casa nel buio), scritto durante gli ultimi mesi di dominazione tedesca. Entrambi i testi, il primo incentrato sulla follia della violenza ed il secondo sull'atmosfera oppressiva dell'occupazione, testimoniano di una scrittura dal carattere “impegnato”, raramente messo in luce dalla critica negli anni successivi. La studiosa Lisbeth P. Wærp ha infatti segnalato la mancanza di uno studio focalizzato sull'impegno civile e politico nei testi di Vesaas ed ha pubblicato nel 2009 *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas'romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen* ⁹³, in cui mette in relazione l'elemento dell'impegno presente in questi romanzi con il rinnovamento della forma e la tendenza alla sperimentazione. Già *Kimen*, il primo romanzo nato dall'esigenza di rappresentare il panorama violento e il carattere assurdo della guerra, è stato quasi unanimemente considerato dalla critica come un testo di svolta nella

⁸⁹ Fidjestøl 1994: 532. Tra i principali scrittori norvegesi che segnano questo momento storico troviamo anche, ad esempio, Paal Brekke, Aksel Sandemose e Johan Borgen.

⁹⁰ Cfr. specialmente «Kulden og skalden» (1937), «Framfor frosten» (1939), «Poesi – og tronge tider» (1939), «Store utland» (1939), «Fred og land» (1941), «Sommar» (1942), «Vinternetter» (1942), «Sola vi ikkje ser» (1943), «I desember» (1945) e la poesia «Tunge våpen» (1955), mai inserita in altre raccolte. Vesaas 1971: 185, 187, 190, 195, 197, 199, 200, 203, 205

⁹¹ Vesaas 1971: 191-4

⁹² “[...] non riescono ad alzare la loro voce. Ma altri hanno la forza di poetare con un nuovo impeto”, Vesaas 1971: 193

⁹³ Wærp 2009

carriera di Vesaas dal punto di vista formale. Lo scrittore stesso ha in un certo senso autorizzato e convalidato questa percezione in una sua prefazione al romanzo:

I rekka av bøkene mine står *Kimen* som eit delegeikn. *Det* var ikkje planlagt, men noko så opprivande og utruleg var skjedd, at det førde med seg ny skrivemåte, utan vidare. Ikkje for noko programs skuld, berre fordi det fall av seg sjølv. Einslags annan måte å kjenne tinga på. (Olav Vesaas 1985: 122-3)⁹⁴

Nella serie dei miei libri *Kimen* costituisce uno spartiacque. Non era pianificato, ma qualcosa di lacerante e incredibile era accaduto, e aveva portato con sé un nuovo modo di scrivere, tutto qui. Non è stato per una scelta programmatica, è venuto da sé. Era un altro modo di sentire le cose. (trad. mia)

La ricezione *canonizzata* di Vesaas, che vedrebbe una “prima fase” più tradizionale, nel senso di un realismo psicologico dalla forte connotazione romantica, e una “seconda fase” modernista e sperimentale ed in cui *Kimen* funzionerebbe dunque da spartiacque, è stata messa in discussione da alcuni critici, che hanno invece evidenziato gli elementi di continuità nella sua opera⁹⁵: la tematizzazione di forze oscure e distruttive all’interno dell’uomo attraverso una scrittura fortemente metaforica, dalle immagini spesso stilizzate, ricca di personificazioni, simboli e allegorie che contribuiscono ad operare uno straniamento della realtà, sono infatti caratteristiche che in parte si trovano già nei “romanzi contadini” all’inizio della sua produzione. Il suo libro di debutto *Menneskebonn* (Bambini, 1923), pur inserendosi in una tradizione ben consolidata, viene immediatamente percepito come “uvanlig”, “merkelig”, “underlig”, “rar”⁹⁶, aggettivi che ricorrono nelle recensioni e che coprono una gamma semantica che va dall’ “originalità” alla vera e propria “stranezza”.

Le innegabili novità stilistiche e linguistiche presenti in romanzi come *Kimen* e *Huset i mørkret*⁹⁷ vengono invece messe in connessione dalla Wærp proprio con le tematiche affrontate:

[...] jeg har selv tolket noen av de endringene som tross alt skjer med formspråket i noen av romanene, og som helt klart går i en mer

⁹⁴ Forord til *Kimen*, Den norske Bokklubben, 1965

⁹⁵ Cfr. specialmente Gimnes 2002, ma anche Granaas 2006

⁹⁶ Wærp 2009:11

⁹⁷ Ma anche *Signalet* (1950) e *Brannen* (1961) possono essere annoverati in questa lista.

modernistisk og eksperimentell retning, som et resultat av en tematisk-motivisk forskivning av romanenes hovedfokus fra *det vonde*, det vil si særlig temaer som indre uro, angst og ensomhet, og til – fra og med *Kimen* – *det onde*, det vil si særlig temaer som aggresjon, vold, hat og besettelse. Det interessante er at slike temaer, og erfaringen av krigen, krever en mer eksperimentell form. (Wærp 2009:11)

[...] ho interpretato alcuni dei cambiamenti che tuttavia avvengono in alcuni romanzi a livello linguistico e che sicuramente vanno in una direzione più modernista e sperimentale, come il risultato di uno slittamento tematico dalla focalizzazione sul *dolore*, ovvero da temi come l'inquietudine interiore, l'angoscia e la solitudine, a quella - a partire da *Kimen* – sul *male*, ovvero specialmente su temi come l'aggressione, la violenza, l'odio e l'invasione. L'aspetto interessante è che tali temi e l'esperienza della guerra necessitano di una forma più sperimentale. (trad. mia)

Kimen mette in scena la potenza della follia omicida attraverso la storia di un uomo che, dopo aver compiuto un omicidio in un piccolo centro abitato (“den grønne øya”⁹⁸, l'isola verde), viene poi inseguito e braccato da tutta la comunità e assassinato a sua volta. L'uso di un linguaggio figurato, la tendenza alla stilizzazione e un certo grado di astrazione si sposano qui con una narrazione ancora prevalentemente realista, mentre una sperimentazione più pura e una scrittura definitivamente allegorica sono le cifre di *Huset i mørkret*: la lettura della casa nel buio come “figura” della Norvegia occupata dai tedeschi fu immediata per i lettori del tempo, anche se nel testo è assente qualsiasi riferimento storico. Vesaas cerca qui di raccontare le forze e le resistenze in gioco in quegli anni, ma soprattutto di dare voce alle sensazioni di violazione, di oppressione e di impotenza attraverso la costruzione di un testo a sua volta claustrofobico: dalle mura di questa enorme casa oscura, cigolante ed estremamente labirintica, i cui infiniti corridoi sono segnati da frecce che puntano verso il centro oscuro del potere, e in cui un piccolo nucleo di personaggi non smette di resistere nell'ombra, non c'è via d'uscita. Il romanzo ottenne un successo di pubblico e di critica molto più positivo rispetto ai testi realisti sull'occupazione che uscirono in quegli anni: la sua forza risiede proprio nel fatto di raccontare un'atmosfera storica ben precisa, liberandola però dalla sua immanenza, trasportandola sul piano esistenziale e rendendola così universale. Nei romanzi “impegnati” di Vesaas si nota sempre una sorta di doppio movimento che, da un lato, trasferisce il materiale da una specificità

⁹⁸ *Kimen*: 28

storica su un piano universale e fuori dal tempo, dall'altro invece trasporta la grande Storia mondiale nel piccolo contesto familiare (l'isola verde, la casa), minandolo e rendendolo inquietante (*unheimlich*). La Storia *costruisce* il soggetto e la scrittura di Vesaas, che è sempre esistenziale e umanista anche nei suoi testi più politicamente impegnati, testimonia di una *trasformazione antropologica* che è in corso o è in parte già avvenuta, ma che di sicuro non si è mai arrestata ed è perciò sempre attuale.

In questo senso è possibile stabilire un primo punto di contatto tra i due autori, nel tentativo cioè di rappresentare, a partire dalla propria esperienza storica ed esistenziale, un uomo *in fieri*. Finn Carling vive il disagio di essere annoverato tra gli scrittori dei cosiddetti *trøyttje 50-åra* (“gli stanchi anni Cinquanta”), come li soprannomina Jan Erik Vold in un articolo uscito nel secondo numero della rivista *Profil* del 1968.⁹⁹ In un'intervista contenuta nello stesso numero, Carling commenta quegli anni spiegando invece che a suo parere i giovani scrittori stavano reagendo al fatto che i più anziani avessero dei fronti fin troppo chiari: in chi aveva vissuto la guerra era inevitabilmente maturata una visione “dualista” del mondo, concepito dunque in base ad una separazione netta tra chi aveva “ragione” e chi “torto” e in base alla quale bisognava necessariamente essere “a favore” o “contro”. Questo atteggiamento, commenta Carling nell'intervista, non era accettabile da parte delle nuove generazioni, per le quali questo “manicheismo” rappresentava un'interpretazione troppo semplice della realtà. A titolo di esempio, egli racconta una vicenda personale: come consulente della casa editrice *Gyldendal*, lo scrittore Sigurd Høel aveva chiesto a Carling di riscrivere il manoscritto di *Skyggen* (L'ombra, 1954) con il cui protagonista, un personaggio che non prende mai posizione, era a suo avviso impossibile identificarsi:

Da skjønte jeg plutselig poenget, nemlig at for han som hadde vokst opp, som hadde hele sin kamptid før og under krigen, så var dette med de klare fronter, som man enten stod på den ene eller den annen side av, en opplagt sak. [...] krigstiden var klar nok når det gjaldt fronter, men det var [...] ikke *våre* fronter, de var gitt på forhånd. Så vi lette og søkte i etterkrigstiden etter en vei, etter noe inne i oss selv, kampen var mer inni oss enn utenfor oss, følte jeg. (“Profil” n.2. 1968)

⁹⁹ “Profil” nr. 2 1968

Allora all'improvviso capii il punto, cioè che per lui, che era cresciuto e aveva portato avanti le sue battaglie prima e durante la guerra, per lui la questione dei fronti ben precisi, rispetto ai quali schierarsi da una parte o dall'altra, era una cosa ovvia. [...] Il periodo della guerra era stato piuttosto chiaro per quanto riguardava i fronti. Ma quelli non erano [...] i *nostri* fronti, erano dati in anticipo. Nel dopoguerra noi cercavamo un via, qualcosa dentro di noi. Sentivo che la nostra battaglia era più all'interno che all'esterno. (trad. mia)

Questo naturalmente non significa che Carling non senta una chiamata civile come scrittore, o non riconosca alla letteratura in generale e alla sua opera in particolare una funzione sociale e politica, tutt'altro. L'arte è secondo lui la principale fonte di comprensione e di dominio sull'esistenza ed in questo senso è sempre *engasjert* ("impegnata"); inoltre "all engasjerede kunst har egentlig politisk sprengkraft, fordi den er utforskende og kan få mennesker til å se virkeligheten og til å 'oppdage' forbindelsen mellom seg selv og andre individer".¹⁰⁰ L'arte nasce dalla necessità di comprendere e di ordinare la realtà e secondo Carling la sua ragione d'essere è sempre stata quella di "å skape kosmos av kaos" ("Creare cosmo dal caos").¹⁰¹ Mentre in alcuni momenti storici è stato però l'ambiente circostante a configurarsi come il portatore di uno spaventoso caos, ora è maturato secondo Carling uno spostamento del medesimo all'interno del soggetto. Sia nelle riflessioni sul divario generazionale, che nelle sue speculazioni intorno al ruolo dell'arte delle origini in relazione a quella contemporanea, Finn Carling insiste su questo passaggio dal "fuori" al "dentro":

Litt freidig vil jeg hevde at mens stenaldermenneskets behov for forståelse og beherskelse først og fremst skyldtes en kaotisk og skremmende omverden, skyldes vårt tilsvarende behov et kaotisk og skremmende jeg. Nærmere bestemt et problematisk forhold til oss selv og til våre medmennesker. Kanskje man i denne forbindelse kan si at tyngdepunktet i tilvarelsen er flyttet fra en uforklarlig omverden til menneskets hjelpeløse, uforklarlige sinn. (*Døden over kulturen*: 44-5)

Un po' audacemente sostengo che, mentre il bisogno di comprensione e di controllo degli uomini primitivi era dovuto soprattutto ad un caotico e spaventoso ambiente esterno, il nostro equivalente bisogno è dovuto ad un caotico e spaventoso Io. Più precisamente, ad una relazione problematica con noi stessi e con il nostro prossimo. Forse a

¹⁰⁰ "[...] tutta l'arte impegnata ha una forza esplosiva di carattere politico, perché è investigativa e può portare gli uomini a vedere la realtà, a 'scoprire' il collegamento tra sé ed altri individui"; *Døden over kulturen*: 34, trad. mia

¹⁰¹ *Døden over kulturen*: 19 e 44

questo proposito si può dire che il baricentro si sia spostato da un ambiente esterno incomprensibile alla smarrita, incomprensibile mente umana. (trad. mia)

La crisi del soggetto e quella, conseguente, della comunicazione con gli altri si pongono al centro di una scrittura per la quale non sono più sufficienti gli stilemi del cosiddetto “realismo psicologico”. L’urgenza della sperimentazione formale, nei due scrittori che si presentano, è senz’altro legata ad un mutamento nella materia romanzesca, ma forse non tanto nell’ambito dei *temi* trattati (come sostiene la Wærp) quanto della *trasformazione antropologica* avvenuta e della nuova percezione di sé del soggetto. L’incomprensibilità della guerra si traduce nelle pagine di Vesaas in incomprensibilità del personaggio rispetto a se stesso, alla propria identità, alla propria capacità (o incapacità) di amare ed essere amato. Anche nei suoi romanzi più impegnati, come si accennava, la guerra è un fenomeno esistenziale che trasfigura l’uomo e lo mette di fronte alla sua natura “caotica”. In questo, mi pare, risiede un punto di contatto tra due autori altrimenti molto distanti: nella necessità cioè di interpretare e rappresentare questa trasformazione antropologica – la crisi dell’identità e le problematiche della comunicazione – con un linguaggio nuovo, che non è più quello (realista) della comprensione e delle risposte, ma quello (modernista) delle domande e degli enigmi.

1.2. Tarjei Vesaas (1897-1970)

Nato e cresciuto nelle boschive campagne del Telemark norvegese, figlio di fattori e poi a sua volta proprietario di una tenuta non distante da quella di famiglia, Tarjei Vesaas inizia a scrivere nel segno di una tradizione letteraria “provinciale” e contadina, al cui centro sono le descrizioni dei paesaggi e della vita di campagna, nelle quali però, come si è accennato, si insinuano fin da subito la volontà di ricerca e la necessità di uscire dal sentiero segnato dai maestri, tra i quali soprattutto Selma Lagerlöf ed il tardo Knut Hamsun. Sono in parte i viaggi e i lunghi soggiorni all’estero degli anni Venti e Trenta, in particolare in Germania, a permettergli di respirare ed assorbire quelle correnti del modernismo europeo, e specialmente dell’espressionismo tedesco, che

Vesaas rielabora con straordinaria originalità una volta tornato a Midtbø, la sua fattoria nel Telemark.

Sia romanzo il di debutto *Menneskebonn* (1923) che il ciclo degli anni Trenta sulla vita di Klas Dyregodt (1930-8)¹⁰², sono da intendersi come romanzi di formazione, sia nel senso della ricerca del proprio ruolo nella società, che come veri e propri percorsi esistenziali sul filo della comprensione della propria identità. L'infrazione, l'istinto di fuga e le forze negative della dispersione vengono risolte positivamente sia in questa trilogia (ma solo nel quarto volume, "aggiunto" nel 1938) che nel romanzo successivo, *Det store spelet* (Il grande gioco, 1934), in cui il protagonista Per Bufast mette a tacere i propri impeti di ribellione per accettare infine il suo destino di fattore. Il vitalismo biologico e il canto della terra, che potrebbero far pensare all'idillio contadino e all'hamsuniano *Markens grøde*, sono in realtà minacciati in questo testo da una critica latente, seppure ben percepibile: questo "grande gioco", cioè il ciclo della vita campestre in cui il protagonista accetta di inserirsi, assume a volte i tratti di una gabbia in cui egli è gradualmente costretto ed infine incastrato. Anche nella sua progressiva abitudine alla morte animale si intuisce inoltre il pericolo della disumanizzazione: la capacità di uccidere gli animali "inutili", cioè non produttivi, è presentata come un elemento essenziale della maturazione del ragazzo, che diventa quindi parte del ciclo vitale in un modo sicuramente ambivalente. Il rischio di "animalizzazione" è lì – in questo frangente – a decostruire l'apologia dell' "uomo della natura".

Il paesaggio naturale, gli elementi, gli animali sono prepotentemente al centro della scrittura di Vesaas nella loro concretezza, non solo nell'ambito della sua narrativa più realista (come in *Det store spelet*), ma anche quando la prosa si fa più stilizzata, simbolica e densa di immagini, nel corso del successivo trentennio della sua produzione letteraria. Il fiume e il lago, il ghiaccio e il fuoco, il pioppo, il ponte e la casa, l'uccello, il cavallo, il serpente (per citare i più importanti), sono personaggi e oggetti con cui Vesaas saprà costruire un proprio sistema simbolico peculiare, essi sprigionano la loro portata metaforica, a volte esercitando una funzione allegorica, ma sono

¹⁰² La cupa trilogia degli anni Trenta, composta da *Fars reise* (Viaggio del padre, 1930), *Sigrid Stallbrokk* (1931) e *Dei ukjende mennene* (Gli uomini sconosciuti, 1932), viene poi ripresa ad alcuni anni di distanza, per ristabilire l'armonia non ancora raggiunta, in *Hjarta høyrer sine heimlandstoner* (Il cuore sente le note della propria patria, 1938).

sempre presentati nella loro vivida e sensibile concretezza, mai svuotati della loro fisicità o privati del loro *corpo*.¹⁰³

Se con *Kimen* e *Huset i mørkret*, come si è detto, si consacra la cosiddetta “svolta modernista” di Vesaas, è soprattutto nei romanzi, nelle novelle e nelle liriche degli anni Cinquanta e Sessanta che egli affina il suo stile, procede nella sperimentazione formale, mette alla prova i limiti dell’espressione letteraria e consolida così la sua voce anche a livello europeo. Basti tener presente che la raccolta di novelle *Vindane* (I venti, 1952) gli vale il Premio letterario di Venezia nel 1953, che ottiene il Premio del Consiglio Nordico per la Letteratura nel 1964 e che in tre diverse occasioni (1964, 1968 e 1969) è candidato al Nobel per la Letteratura.

Ad aprire il decennio troviamo un romanzo come *Signalet* (Il segnale, 1950), all’insegna dell’assurdo, dell’immobilismo dell’azione e della sospensione temporale. Si tratta di un testo la cui cifra è l’*attesa di qualcosa* (la partenza del treno, la realizzazione di se stessi, o una nuova catastrofe mondiale – siamo infatti all’inizio della Guerra Fredda) che non avverrà mai. Eco kafkiane, esistenzialismo alla Camus (soprattutto quello de *Il mito di Sisifo*, 1942) ed “assurdismo” beckettiano risuonano in questo romanzo (è importante però sottolineare che *En attendant Godot* non sarà pubblicato che nel 1952, cioè due anni più tardi rispetto all’uscita di *Signalet*), la cui arditezza formale appare piuttosto isolata nella produzione letteraria di Vesaas di questi anni, per essere poi ripresa e sviluppata soprattutto in *Brannen* (L’incendio, 1961) ad un decennio di distanza.

Gli anni Cinquanta si distinguono piuttosto per una ricerca di equilibrio tra simbolismo e realismo, i cui frutti sono visibili in due romanzi spesso accostati tra loro dalla critica¹⁰⁴ per vicinanza di temi, stile, atmosfere: *Vårnatt*¹⁰⁵ (Notte di primavera, 1954) e il capolavoro *Fuglane*¹⁰⁶ (Gli uccelli, 1957), il testo al centro di questo studio. Il quattordicenne Hallstein, protagonista di *Vårnatt*, affronta nel corso di una sola notte una sorta di rito di passaggio che lo introduce in una nuova fase, più matura, della sua vita. Una serie incalzante di avvenimenti dalla forte portata emotiva, che si susseguono

¹⁰³ Cfr. Brostrøm 1955

¹⁰⁴ Cfr. ad esempio il paragrafo “Hallstein og Mattis” in *Norges Litteraturhistorie* 1995:150-4; Masát 1983:323-7; Gimnes 1975: 227-31

¹⁰⁵ *Vårnatt* 1954

¹⁰⁶ *Fuglane* 1957

tra le mura della sua casa, fanno vacillare e poi crollare il suo precedente sistema di riferimenti, connotato fondamentalmente da un profondo legame di carattere magico con il mondo naturale, in virtù del quale egli riesce ad esempio ad evocare il suo amore segreto solo bussando contro una parete, ad invocare la pioggia e a percepire la presenza invisibile e minacciosa degli animali (più precisamente dei serpenti). I problemi dell'isolamento e dell'incapacità di comunicazione, della frammentazione della realtà e dell'identità, si risolvono simbolicamente in questo testo con l'arrivo del mattino, attraverso una trasformazione interiore che va dunque nella direzione dell'armonizzazione tra il protagonista e il mondo. Questa sorta di riconciliazione (*forsoning*) e di assorbimento dell'assurdo, assenti in *Fuglane*, non rappresentano a mio avviso una tendenza della scrittura di Vesaas, come invece parte della critica sostiene. In accordo con Ingvild Bræin ¹⁰⁷, le cui riflessioni sono però incentrate prevalentemente su *Brannen*, mi sembra invece che la forza dei testi di Vesaas risieda proprio nell'interpretare l'angoscia dell'inconciliabilità tra l'io e il mondo, nell'indagare le zone oscure della comprensibilità del reale e soprattutto nel rappresentarle con un linguaggio semplice e lirico, che non teme i limiti dell'*indicibilità* né i pericoli e i rischi logici del paradosso.

1.2.1. *Brannen (L'incendio, 1961). Il viaggio visionario*

Brannen è uno dei lavori più importanti, rivoluzionari e discussi dell'autore. Racconta di un viaggio in cui il protagonista ed il lettore perdono progressivamente le coordinate spaziali e temporali e si muovono in un mondo denso di immagini, simboli e orrori, connotato da una (quasi) totale disumanità e nel quale più volte vengono messi in discussione i confini tra l'interno e l'esterno e tra il sogno e la realtà. Il paesaggio è quello di un tipico paesino della campagna norvegese, attraversato da un fiume e circondato da boschi, ma l'esperienza visionaria lo trasfigura in una sorta di inferno. Il romanzo è stato messo in relazione al genere letterario medievale delle *Visiones*, come la *Divina Commedia* ed il norvegese *Draumkvede (Canto del sogno)*¹⁰⁸, soprattutto dal punto di vista della struttura compositiva – discesa, cammino,

¹⁰⁷ Bræin 2008: 194-215

¹⁰⁸ Groven Myhren 2000; Rottem 1996; Wærp 2008; Cfr. *Canto del Sogno (Draumkvede)* 2006

visioni e compito finale di trasmettere un messaggio: ma la portata rivoluzionaria di questo testo risiede nella sua grande modernità, nel tracciare il quadro di un uomo e di un mondo (che, per quanto onirico e spesso surreale, è terreno e non *ultra*-terreno) sul punto di sgretolarsi, o meglio, di ridursi in cenere.

Romanen tematiserer [...] ikke bare destruksjon, tilintetgjørelse og truende apokalypse, men også *frykten* i en slik verden, for ødeleggelser og for den totale tilintetgjørelsen, og, sist, men ikke minst; *avmakten* overfor det som skjer, og *fornektelsen* og *fortielsen* av det. (Wærp 2008: 120)

Il romanzo tematizza [...] non solo la distruzione, l'annientamento e una minacciosa apocalissi, ma anche *la paura*, in un mondo simile, delle distruzioni e dell'annientamento totale e, non da ultimo, *l'impotenza* di fronte agli eventi, la *negazione* di essi e il *silenzio* su di essi. (trad. mia)

L'atmosfera apocalittica del testo, che può essere storicamente ricondotta alla paura delle armi nucleari, è costruita intorno alla follia: il più potente mezzo di distruzione è l'uomo in balia dei propri demoni interiori. La narrazione è serrata e intensa, scandita dal ritmo delle immagini, degli incontri, degli episodi incendiari, di suoni, frasi e domande ricorrenti: il protagonista non agisce mai, ma è chiamato a *vedere*, ad essere testimone di una serie di catastrofi fino al finale, in cui è invece invitato a portare il messaggio del "male" del mondo. Una ragazza ha deciso di togliersi la vita in un atto dimostrativo: "Eg skal ligge her til det er slutt. Så kan dei få sjå korleis er i verda [...]. Her er så mykje vondt! Det er det eg vil vise dei! Her er snart berre vondt – [...]"¹⁰⁹ Jon non può fare niente per impedirlo, come non è mai intervenuto nelle sue *visioni* fino a quel momento. Durante tutta la narrazione egli più volte si interroga sulla natura del mondo in cui si muove e sulla sua percezione di esso ("kva er det som er sant? Eller allermest sant?"; "Detta er umogeleg, og det er slett ikkje umogeleg"; "Var auga hans også annleis? Eller var det noko sers ved natta?")¹¹⁰, sulla sua identità (soprattutto all'inizio e nel finale: "Kva er jeg? *Kvar* er jeg?", "Har du dett speglane svinga, så du veit

¹⁰⁹ *Brannen*: 196; "Me ne starò qui finché sarà finita. Così vedranno com'è il mondo. [...] C'è così tanto male, qui! È questo che voglio mostrare loro. C'è quasi solo male, quasi [...]", trad. mia

¹¹⁰ *Brannen*: 97, 99 e 130; "Che cosa c'è di vero? O almeno di più vero?"; "Questo è impossibile, e non è affatto impossibile"; "Erano i suoi occhi ad essere diversi? O c'era qualcosa di strano nella notte?", trad. mia

kven du er? Kva du er for noko?”¹¹¹ ed infine balena un’ipotesi: “Kvar er eg, kva skal eg. Det var som det var han sjøl alt han hadde sett.”¹¹²

1.2.2. *Is-slottet (Il castello di ghiaccio, 1963). La stanza incantata*

*Is-slottet*¹¹³, considerato insieme a *Fuglane* il capolavoro di Vesaas, è il romanzo con cui l’autore si aggiudicò il prestigioso Premio Letterario del Consiglio Nordico nel 1964. Come in *Fuglane*, qui Vesaas sembra tornare a cercare l’equilibrio tra realismo e simbolismo, ma in una prosa dai tratti estremamente lirici, in cui lo scrittore comincia a sperimentare in modo ancora più esplicito con la mescolanza tra i generi e con le strutture del romanzo. Da un certo punto di vista il testo autorizza una lettura in termini di realismo psicologico: esso tratta della nascente amicizia tra due ragazzine sulla soglia dell’adolescenza, Siss e Unn, le cui vite però fanno appena in tempo a sfiorarsi, prima che la seconda delle due scompaia in una gita solitaria presso il “castello di ghiaccio”, una grande struttura architettonica formatasi in modo naturale a causa della cristallizzazione e della solidificazione di una cascata. Qualcosa di misterioso, magico e indicibile, di delicatamente erotico e nello stesso tempo inquietante, accade tra le due ragazze prima della scomparsa di Unn. Siss si troverà così ad affrontare un lungo, solitario e doloroso percorso di crisi, combattuta tra l’elaborazione della perdita e la sempre più debole speranza di ritrovare l’amica, che dura per tutto un inverno. Con l’arrivo della primavera, infatti, Siss fa i primi passi verso il ristabilimento della sua vita sociale, mentre l’enorme castello di ghiaccio crolla e sparisce nel fiume. L’interpretazione degli eventi e dei simboli sembra semplice e immediata, ma se si prova a leggere il testo focalizzando su Unn, esso sprigiona la sua carica di mistero. È nel rapporto tra Unn e il castello di ghiaccio che si nasconde il vero fascino incantatorio del romanzo. Nell’avventura della bambina, che ha il coraggio di entrare in questa struttura meravigliosa e misteriosa, di inoltrarsi nei suoi labirintici corridoi pieni di trasparenze, riflessi, barlumi di colore, bagliori di luce ed eco di suoni, forme in continuo mutamento e superfici sulle quali trovarsi ed infine perdersi, è in questo incantesimo – nella fiaba negativa che,

¹¹¹ *Brannen*: 11 e 209. “Che cosa sono io? Dove sono?”; “Hai visto gli specchi ruotare, in modo da sapere chi sei? Che cosa sei?”, trad. mia

¹¹² *Brannen*: 183 “Dove sono, che devo fare. Era come se tutto ciò che avesse visto fosse stato se stesso”, trad. mia

¹¹³ *Is-slottet* 1963; *Il castello di ghiaccio* 2001, traduzione dal norvegese di Irene Peroni

attraverso un'immagine di pura bellezza, mette a nudo le profonde paure di perdizione, di sgretolamento e di annullamento del soggetto ¹¹⁴ – che è catturato il lettore.

Fortrolling rommar både utfalding av liv og lengt etter utsletting og død. Isslottet som fysisk og psykisk fenomen viser dette; å trengje inn i den djupdimensjon som isslottet har, gjer det mogleg både å *sjå* seg sjølv og å *tape* seg sjølv. [...] Fortrolling framstår altså som eit fundamentalt tvitydig fenomen; på den eine sida som ein føresetnad for kontakt med sitt eige indre, med sine eigne ”hemmelege rom”, og på den andre sida ei overskriding som fører til sjølvfortaping. (Gimnes 2002: 180 e 182)

L'incantesimo contiene sia l'espressione di vita che il desiderio di distruzione e morte. Il castello di ghiaccio in quanto fenomeno fisico e psichico lo dimostra; introdursi nella dimensione di profondità che il castello di ghiaccio possiede, permette sia di *vedere* se stessi che di *perdere* se stessi. [...] L'incantesimo si presenta quindi come un fenomeno fondamentalmente ambiguo; da un lato come premessa ad un contatto con la propria interiorità, con le proprie “stanze segrete”, dall'altro lato come una trasgressione che conduce alla perdita di sé. (trad. mia)

Un romanzo sul momento critico della pubertà e sulla difficoltà di essere uomini e donne, un romanzo psicologico, che incanta con i suoi elementi folclorici¹¹⁵ e con la sua struttura fiabesca, ma anche un romanzo sull'arte, sul rapporto tra vita e creazione artistica, sull'esplorazione della bellezza. In questo senso il castello di ghiaccio, vero protagonista e catalizzatore del testo, rappresenterebbe l'opera d'arte:

[...] vi kan seie at is-slottet uttrykkjer Det Opphøgde eller Det Sublime – det som grip og overveldar oss i kunst og natur og sprengjer våre forstandkategoriar, for dermed (som Kant understreker) dess meir effektivt stadfeste vår fridom som menneske: *vår forskjell* i forhold til den naturen som omfatter og overskrir oss. Når slottet rammar saman, brånar bort og forsvinn, er også romanen slutt. Det som skal kome, livet og våren og dei bindande relasjonane mellom menneska [...] finst som lovnader og muligheter, men blir likevel på ein merkeleg måte liggande utanfor romanen. Så kanskje er is-slottet sjølve kunstverkets *ikon*? (Kittang in Gimnes 2002: 197)

Si può dire che il castello di ghiaccio rappresenti l'Eccelso, il Sublime – ciò che ci afferra e sopraffa in arte e in natura e fa saltare le nostre categorie di comprensione, per sancire così ancora più fortemente (come sottolinea Kant) la nostra libertà di uomini: *la nostra differenza*

¹¹⁴ Cfr. Granaas 2004: 314-29

¹¹⁵ Groven Myhren 1987: 45 e segg.

rispetto a quella natura che ci include e ci supera. Quando il castello crolla, si scioglie e scompare, anche il romanzo finisce. Ciò che verrà, la vita, la primavera e i legami tra gli uomini, sono presenti come promesse e possibilità, ma restano tuttavia stranamente fuori dal romanzo. Allora forse il castello di ghiaccio è *icona* dell'arte stessa? (trad. mia)

La domanda resta aperta, insieme a tutte le altre: d'altronde si è già sottolineato come Vesaas sia “en mester i å skape anelser”¹¹⁶, come la sua poesia sollevi domande “som skyt fram og gøymer seg att [...] og aldri noko svar på kva dette er, aldri noko løysing”.¹¹⁷ ”Som flimmeret av glimt og strålar i spegelen, og is-slottet sjølv”¹¹⁸, aggiunge Kittang. Siamo di fronte ad un'arte che interroga il caos e che gli sa dare una forma di straordinaria, precaria bellezza, la quale crolla e si disintegra nel finale.

1.2.3. *Båten om kvelden (La barca nella sera, 1968). Un'autobiografia interiore*

È sempre di più sotto il segno della frammentazione che si orienta l'opera del grande scrittore. Vesaas concepisce *Båten om kvelden*, che è fatalmente anche il suo ultimo lavoro, come un progetto autobiografico composto da due introduzioni in versi (“Første fortale” e “Andre fortale om dette splintra biletet frå den seine båten”¹¹⁹) e sedici testi numerati, in prosa con inserti lirici. La definizione dell'editore, “ein indre selvbiografi” (“un'autobiografia interiore”), viene avvalorata dal commento dell'autore: “Det er eit splintra bilete av eit menneske som har levd ei god stund her på jorda og hatt mange skakande opplevingar, og endå fleir indre opplevingar – og båten går og går, og no er det seint”.¹²⁰ I capitoli sono autonomi e apparentemente non costruiscono nell'insieme alcuna unità strutturale, né dal punto di vista dell'azione, né da quello dei personaggi, né nella forma. È difficile delineare una “trama”, sia considerando i frammenti singolarmente che nel loro insieme, mentre è senz'altro possibile individuare alcuni personaggi ed immagini

¹¹⁶ Johan Borgen, *Slottet Vesaas bygget*, in Vold 1964: 171. ”un maestro nel costruire intuizioni”, trad. mia

¹¹⁷ Ivi: 172. “che si sollevano e poi si nascondono di nuovo [...] e mai una risposta su che cosa sia, mai una soluzione”, trad. mia

¹¹⁸ Kittang in Gimnes 2002: 198. “Come barlumi di riflessi e raggi nello specchio, e lo stesso castello di ghiaccio”, trad. mia

¹¹⁹ “Prima introduzione” e “Seconda introduzione a quest'immagine frammentata dalla barca tardiva”, in *Båten om kvelden*: 5-7, trad. mia

¹²⁰ “È l'immagine frammentata di un uomo che ha vissuto per un bel pezzo qui sulla terra, che ha avuto molte esperienze sconvolgenti ed ancor più esperienze interiori – e la barca procede ancora, e adesso è tardi”; in O. Vesaas 1985: 230, trad. mia

ricorrenti (il giovane in fuga o alla ricerca di qualcosa, il padre autoritario, alcune figure femminili erotizzate, poi gli animali di sempre e il paesaggio ormai noto: il borgo, il bosco, il lago, la barca, la palude, la montagna), nonché ipotizzare delle possibili strutture nascoste¹²¹, come in un certo senso invita a fare l'autore in un commento successivo: “Bileta, eller kapitlar i boka, skifter ustanseleg framfor auga på ein undrar som heile tida er med både som hovudperson og som vitne. Boka er ikkje så rotet som ho ser ut, der er samanheng”.¹²²

Queste parole rivelano come il testo, che può essere interpretato come un compendio dell'intera opera di Vesaas e che egli lascia come un tesoro, un'eredità, tenti di rappresentare la dimensione stessa della memoria. Si tratta della sua peculiare *Recherche*, la quale offre al lettore l'immagine di una memoria frammentata e inafferrabile, come frammentata è la prosa e inafferrabile appare ogni oggetto rispetto al linguaggio. *Båten om kvelden* è un libro colmo di ombre e riflessi, immagini sfuggenti e tracce di qualcosa che è stato e che in qualche modo è ancora. In molti dei frammenti narrativi ritorna la modalità della *visione* – di se stessi e delle cose che ci circondano, illuminata dalla memoria, ma si insinua anche la dimensione dell'invisibilità – degli oggetti come di se stessi. La sensorialità diventa più centrale che mai, ma spesso solo per essere smentita e impedita: i meccanismi di velamento e disvelamento (*aletheia*) e il paradosso contribuiscono a costruire una vera e propria poetica dell'assenza, funzionale all'interrogazione fondamentale sull'afferrabilità del vissuto e soprattutto sulla sua *esprimibilità*, dove le alternanze tra voci e silenzi sono particolarmente significative:

[...] en ydmyg mumlen som stiller spørsmål og reiser problemer, dementerer sig selv, tvivler, vakler og negerer. En mumlen som dels sympatiserer med Maurice Blanchots oppfattelse af sproget som det, der får tingene til at forsvinde ved at pege på deres fravær, dels signerer hans forestilling om forfatterens orfiske grunspostion. Den skrivende må ifølge Blanchot som Orfeus vende sig om (inversion) og forråde værket, Euridike og natten, for den virkelige Eurydike er natlig, fjern, mørk, usynlig. – Er det ikke det vi erfarer når vi legger øre til den Vesaaske mumlen, ikke kun i Båten om kvelden men i store dele av forfatterskabet?¹²³ (Egeberg in *Der er slik òg. Blikk på Vesaas* 2009: 149)

¹²¹ Cfr. Kittang 1970

¹²² “Le immagini, o i capitoli del libro, cambiano in continuazione davanti agli occhi di un osservatore che ne è sempre sia protagonista che testimone”, O.Vesaas 1985:230, trad. mia

¹²³ Cfr. Blanchot: 1955

[...] un mormorio sommesso che pone domande e solleva problemi, smentisce se stesso, dubita, vacilla e nega. Un mormorio che in parte simpatizza con la concezione linguistica di Maurice Blanchot, secondo il quale la lingua fa sparire le cose indicandone l'assenza, in parte segna invece la sua concezione di una posizione fondamentale orfica dello scrittore. Secondo Blanchot colui che scrive deve – come Orfeo – voltarsi indietro (inversione) e tradire l'opera, Euridice, la notte, perché la vera Euridice è notturna, distante, oscura, invisibile. – Non è questo che sperimentiamo quando prestiamo orecchio al mormorio vesaasiano, non solo in *Båten om kvelden*, ma nella maggior parte delle sue opere? (trad. mia)

1.3. Finn Carling (1925-2004)

Se Tarjei Vesaas è uno degli autori che appartengono a pieno titolo al canone della letteratura norvegese, la storia della ricezione di Finn Carling si è sviluppata nella direzione opposta. Dal vivo interesse suscitato nei primi tempi, soprattutto per via della sua prosa sperimentale e della sua carica innovativa, il suo nome sembra attualmente essere caduto in una sorta di semi-oblio. Indicativo è il ridimensionamento dello spazio a lui dedicato nelle storie della letteratura norvegese nel corso degli ultimi decenni: un intero capitolo di approfondimento nei testi degli anni Settanta ¹²⁴, ancora un discreto spazio negli anni Novanta ¹²⁵, infine solo qualche pagina nella più recente tra le Storie della letteratura. ¹²⁶ Il relativo silenzio della critica stride con l'enorme produzione letteraria di questo autore particolarmente prolifico, che nell'arco della sua vita ha pubblicato circa sessanta libri ed esplorato tutti i generi, dal romanzo alla novella, dalla poesia alla scrittura drammatica e saggistica.

La sua carriera letteraria si apre dunque nel segno del modernismo e della sperimentazione formale, ed è questo l'aspetto che, più di ogni altro, viene evidenziato ed apprezzato nei primi tempi. Il suo libro di debutto, *Broen*. "To noveller og en enakter" (Il ponte. "Due novelle e un atto unico", 1949) è difficilmente collocabile all'interno di una scuola o di un genere: si tratta di un testo composto da due novelle, la seconda delle quali include a sua volta un pezzo drammatico, *Glaskulen* ("La sfera di vetro", che consiste in un dialogo tra una ragazza e la morte). Oltre a presentare già una notevole arditezza

¹²⁴ Cfr. Beyer 1970 e *Norges Litteratur Historie* 1975

¹²⁵ *Norges Litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen* 1996; *Norsk litteratur i tusen år : teksthistoriske linjer* 1996

¹²⁶ Andersen 2001

formale, sia nella mescolanza dei generi che nell'uso di una polifonia volutamente confusa e atta a destabilizzare la comunicazione di un significato "univoco", *Broen* anticipa molti tra i motivi ricorrenti dell'opera di Finn Carling: lo sguardo rivolto a soggetti *diversi* e marginalizzati (in questo caso un ragazzo che, per la sua incapacità di vivere secondo le aspettative sociali che gli altri hanno su di lui, viene sottoposto ad una cura psichiatrica di "normalizzazione", di fatto una sorta di lobotomia); l'(auto)imprigionamento e la claustrofobia (per voce della ragazza che – in dialogo con la morte – afferma più volte di sentirsi chiusa in una sfera di vetro); infine, soprattutto, il rapporto tra la poesia e la vita, tra il sogno e la realtà (dove i primi in questo caso sono vissuti come una *colpa* nei confronti delle seconde).

1.3.1. "Romaner fra en annen virkelighet" (1951-1956)

È soprattutto sull'ultimo dei motivi appena elencati che si incentrano i *Romaner fra en annen virkelighet* ("Romanzi da un'altra realtà"), titolo sotto il quale Carling raccoglie, nel 1969, tre romanzi scritti e pubblicati negli anni Cinquanta: *Arenaen* (L'arena, 1951), *Piken og fuglen* (La ragazza e l'uccello, 1954) e *Skyggen* (L'ombra, 1954), avvalorando l'idea della loro vicinanza tematica e formale. In questi anni in Carling si rafforza l'affinità con il modernismo europeo: nei toni e nelle atmosfere kafkiani ¹²⁷, nell'influenza dell'esistenzialismo francese e in un bisogno di nuove forme espressive che produce risultati ancora inediti nel panorama scandinavo.

In questa prima fase della sua scrittura, o *drivhusfasen* ("fase-serra") come egli stesso l'ha definita, egli dà vita ad una serie di romanzi-miniature che assomigliano a fiabe, leggende o parabole, caratterizzate dalla collocazione al di fuori di un tempo e un luogo determinati e da una natura a volte mitica. Luoghi limite situati tra sogno e realtà, dove gli oggetti hanno spesso un valore simbolico e l'umanità è stilizzata, questi romanzi presentano una struttura allegorica che è possibile leggere in chiave modernista, nel senso in cui Baggesen interpreta l'allegoria in Kafka:

For at erkende det uerkendelige skabte Kafka sig en ny genreform; man kan kalde den den frie allegori, det vil sige en fiktionsform, der ikke som den oprindelige, middelalderlige allegori er

¹²⁷ Johansen 1998: 143-75. Cfr. anche *Hvem skrev hvad Efter 1914*: 259-60 e Melbye: 1968

bundet til et givet ideologisk mønster, men en allegori, som efterligner netop denne faste struktur uden dens begrundelse og derved metaforisk strukturerer det ustrukturerede, dæmoniske intet. (Baggesen 1967: 129)

Per comprendere l'incomprensibile, Kafka ha creato un nuovo genere, che possiamo chiamare *allegoria libera*. Si tratta di una forma che non è collegata ad un dato modello ideologico come l'allegoria medievale tradizionale, ma che ne ricalca la struttura fissa senza dividerne il fondamento, e così facendo essa struttura, metaforicamente, il non strutturato, demonico nulla. (trad. mia)

Questa struttura allegorica, che rimanda al *demoniaco* e al *nulla*, è soprattutto funzionale a rappresentare quello straniamento esistenziale (*fremmedgørelse*¹²⁸) e quell'alienazione rispetto al mondo che sono al centro della problematica modernista. I personaggi si trovano a vivere in una condizione di profonda solitudine "ontologica", nel senso che spesso non riescono ad interagire con il loro prossimo in quanto ognuno appartiene a una diversa dimensione della "realtà" e i piani fittizi si moltiplicano: la domanda sull'identità assume così una connotazione ancora più inquietante. L'attenzione, come già in *Broen*, torna continuamente sulla funzione del sogno e dell'immaginazione: essi offrono ai personaggi una "via d'uscita", una liberazione rispetto ai propri limiti, che finisce però per essere una delle più drastiche modalità di isolamento.

In *Arenaen* (L'arena, 1951), sottotitolato "*Fem noveller med en rammefortelling*" ("Cinque novelle con un racconto cornice"), il protagonista Jacob si trova ad affrontare un *virkelighedsproblem*¹²⁹ ("problema di realtà") che è di fatto un problema *ontologico*. Da una parte Eratia, la donna che ama, esiste e nello stesso tempo non esiste, si configura cioè come un'ombra che acquista fisicità e sostanza con il procedere della narrazione, e solo alla fine sembra *realizzarsi* ("*Drømmene dine er blitt til virkelighet*"¹³⁰); d'altra parte Jacob stesso si accorge di non poter interagire con l'universo in cui è inserito: verso il finale, infatti, i personaggi di tutte e cinque le novelle vengono letteralmente "gettati ai leoni" in un'arena romana, come martiri, ma Jacob, che pure è presente, non *può* prendere parte all'azione. Egli è gettato nella battaglia, ma è condannato a restarne fuori perché non appartiene allo stesso piano di "realtà" dei leoni.

¹²⁸ Johansen 1998: 146

¹²⁹ Johansen 1998: 150

¹³⁰ *Arenaen*: 62; "I tuoi sogni sono diventati realtà", trad. mia

På sanden langs myren lå Jacob alene. Han pustet tungt, men han hadde ikke fått en eneste skramme. Ikke en rift kunne vitne om villdyrenes tenner og klør. Det var ikke sånn han hadde tenkt seg det. (*Arenaen*: 64)

Sulla sabbia lungo la palude Jacob era disteso da solo. Aveva il respiro affannato, ma non riportava nemmeno un graffio. Nemmeno una ferita che testimoniassero dei denti e degli artigli delle belve feroci. Non era così che se l'era immaginato. (trad. mia)

L'espedito dei racconti collegati tra loro e racchiusi in una cornice, si fa più sofisticato in *Piken og fuglen* (La ragazza e l'uccello, 1952), che è costruito secondo un meccanismo a "scatole cinesi", che funziona però in modo tale che le diverse storie – come le diverse identità dei personaggi – scivolino le une nelle altre. La tecnica di incorniciatura basata sul racconto nel racconto è inoltre funzionale alla tematizzazione del binomio libertà-prigionia, proprio perché crea la sensazione di non poter mai uscire dal testo: il lettore non fa in tempo ad illudersi di essere "fuori" da una storia, che si trova già catturato nella successiva e così via. Il testo è organizzato secondo una sequenza "palindromica" di racconti, tutti intitolati al proprio protagonista maschile, eccetto quello centrale: "Armand" – "Gérard" – "Bernard" – "Philippe" – "Det gygne buret" (La gabbia d'oro) – "Philippe" – "Bernard" – "Gérard" – "Armand". La gabbia dorata con al suo interno un uccellino finto è il *leitmotiv* del testo ed è "costretta" al centro della serie dei racconti. Quelle delle gabbie e degli uccelli sono immagini dalla vasta portata metaforica, che richiamano non solo il tema della prigionia, minando con la loro invadenza ogni eventuale prospettiva emancipatoria del testo, ma anche quello della poesia (il canto, specialmente associato alla sofferenza come nell'episodio dell'uomo che acceca gli uccelli per migliorarne le prestazioni canore), dell'inganno, della finzione (l'uccello finto, meccanico o impagliato, *imita* l'animale vivente, ma diventa oggetto e *simulacro*) e della femminilità (viene esplicitamente richiamata l'associazione, ampiamente diffusa nel folklore, tra la fanciulla e la creatura alata). Il motivo del finto uccello in gabbia infine, oltre a rifarsi ad elementi mitici, archetipici e folcloristici, stabilisce un diretto dialogo intertestuale soprattutto con le fiabe di Hans Christian Andersen *L'usignolo* (1844) e *La sirenetta* (1837). *Piken og fuglen* è caratterizzato da uno spiccato ibridismo formale sia dal punto di vista linguistico sia da quello

del *genere* letterario: l'autore passa ad esempio dalle forme e dai registri della *detective story* a quelli della fiaba, dalla prosa lirica al melodramma.

Questo romanzo si apre infine alla possibilità di una lettura metaletteraria, che riguarda l'imprigionamento nella lingua. Il tentativo dei personaggi di infilarsi tra le sbarre della costruzione è infatti piuttosto chiaramente connesso ad una problematica di lettura e di scrittura: non c'è via d'uscita dal testo, dalla lingua, poiché le vie di fuga che si affacciano nel romanzo da una parte rimangono sempre legate al circolo dei segni, dall'altra vanno comunque a vuoto o si rivelano essere frutto di illusioni ottiche.

L'ultimo tra i "romanzi da un'altra realtà" è *Skyggen* (L'ombra, 1954), dove si trova ancora una prosa a tratti lirica e dal forte carattere onirico e una scrittura ibrida, che dialoga sia con il genere *detective story* – infrangendolo continuamente – che con la mitologia antica. Il protagonista di *Skyggen* crede di morire ed il suo "statuto ontologico" progressivamente ed impercettibilmente passa da quello di vivo, vittima di un'illusione la quale però di fatto trasfigura il mondo, a quello di morto vivente, zombie, uomo-*ombra*. Ancora una volta nel cuore del romanzo si afferma il pericolo insito nell'indistinzione tra il sogno e la realtà, un tema che rivela nel lavoro successivo tutte le sue implicazioni, che non sono solo esistenziali, ma che riguardano anche il problema dell'arte, della creazione e della scrittura. *Desertøren*¹³¹ (Il disertore, 1956) è considerato un romanzo di svolta nella scrittura di Carling ed è infatti quello che segna il passaggio dalla messa in scena di innumerevoli tentativi di fuga dalla realtà dei romanzi precedenti alla rappresentazione del loro fallimento, ovvero dell'accettazione della loro impossibilità. Il consueto corto circuito tra finzione e realtà si espande a comprendere anche lo stesso "io narrante", lo scrittore, in modo tale che il discorso metaletterario diventa esplicito e la problematica dell'arte centrale. In parte diario, in parte romanzo epistolare e in parte frammenti di un *thriller* incompiuto, il testo tratta fondamentalmente del rapporto tra lo scrittore e i suoi personaggi: per quanto si identifichi con il protagonista del suo romanzo e cerchi di impossessarsi di una vita che al contempo gli appartiene – in quanto esiste solo nell'universo fittizio da lui stesso creato – e non gli appartiene, lo scrittore non può mai uscire dal suo ruolo di artefice e l'unica realtà in cui può

¹³¹ *Desertøren* 1956

agire ed *essere* è quella al di fuori del suo libro. Proprio come il protagonista di *Arenaen* non riusciva ad interagire con i leoni perché apparteneva ad un altro piano di realtà, qui è lo scrittore a non poter premere il grilletto contro i suoi persecutori, perché si accorge di non avere un'arma tra le mani, e di non essere nemmeno inseguito:

Våpenet? Jeg ser på hendene mine. De er tomme, for jeg har ikke noen revolver, og når jeg føler langs siden av kroppen min, får jeg ikke blod på fingrene, for jeg blør ikke. Jeg har ikke noe sår. Derfor reiser jeg meg opp fra gulvet, går bort til vinduet og trekker gardinene fra. Utenfor ligger de bakkete jordene, åser og små vann i den skarpe vårsolen. Jeg blir stående og se på det en stund, så vender jeg blikket bort. Ennu er jeg ikke i stand til å møte det. (*Desertøren*: 120-1)

L'arma? Guardo le mie mani. Sono vuote, perché non c'è nessun revolver e se mi tocco al lato del corpo, non mi resta sangue sulle dita, perché non sto sanguinando. Non sono ferito. Allora mi alzo dal pavimento, raggiungo la finestra e apro le tende. Fuori c'è il paesaggio collinare, alture e laghetti nell'intenso sole primaverile. Resto a guardare per un po', poi distolgo lo sguardo. Non sono ancora pronto ad affrontarlo. (trad. mia)

Lo scrittore (il narratore e forse l'autore stesso) ci lascia entrare nel suo laboratorio, dove “virkelighet og drøm glir sammen i hans fantasi og tar form som diktning. Men det vi her får del i [...] er en dikters dypt personlige selvoppgjør.”¹³² Il testo è composto dai ripetuti *tentativi* dell'Io di scrivere la propria vita in modo diretto, i quali però non sono che frammenti e fallimenti che rifluiscono continuamente nella finzione: inibito dal proprio caos e frenato forse dal pudore, egli si *nasconde* dietro le forme della costruzione romanzesca, ma usa il suo mezzo espressivo anche per confessarsi:

Å mennesker, om det finnes mennesker til, la meg bli ett med dere. La meg få slippe å bygge broer, slippe å spenne tankebuer for å skyte idéer ut i verdensrommet som bekreftelser på min eksistens.

Det kreves av en bok at den skal ha en begynnelse og en ende, at den ene ord skal følge den annen som punktene i en bevisførsel frem til en konklusjon. Jeg vil bli fritatt for det. Jeg vil skrive min bok, slik som jeg burde ha levet mitt liv, uten kravets bøddeløks over min nakke, uten angst for et meningsløst resultat.

Og allikevel – jeg vet at jeg kommer til å desertere. Allerede nu føler jeg at det tidspunktet vil komme, da jeg atter flykter sydover til de

¹³² Longum 1968: 95-6; “La realtà e il sogno scivolano l'una nell'altro nella sua fantasia e prendono forma come poesia. Ma ciò a cui qui assistiamo è il conflitto profondamente personale di uno scrittore con se stesso”, trad. mia

østerrikske alpe for å la dikteren der få avslutte sin historie – og min bok.
(*Desertøren*: 38-9)

Oh uomini, se ce ne sono ancora, lasciate che mi unisca a voi. Lasciate che la smetta di costruire ponti, di tendere archi di pensiero per lanciare nel mondo idee che testimonino della mia esistenza.

La condizione basilare di un libro è che abbia un inizio e una fine, che una parola segua l'altra, come punti in un percorso segnato, fino ad una conclusione. Voglio essere dispensato da questo. Voglio scrivere il mio libro così come avrei dovuto vivere la mia vita, senza l'ascia del boia delle condizioni sopra al mio collo, senza l'ansia di un risultato insensato.

E tuttavia – so che deserterò. Già ora sento che verrà il momento in cui ritornerò al sud, presso quelle Alpi austriache, per lasciare che il poeta concluda la sua storia – e il mio libro. (trad. mia)

Combattuta tra "maskeringsbehov og bekjennelsestrang" ("bisogno di mascheramento e necessità di confessione")¹³³, dopo *Desertøren* la scrittura di Carling sembra momentaneamente spostare il suo interesse dall' "altra realtà" a "questa realtà". Solo due anni più tardi, infatti, egli scrive la sua prima autobiografia *Kilden og muren* (La sorgente e il muro, 1958), cui ne seguiranno altre due: *I et rom i et hus i en have* (In una stanza in una casa in un giardino, 1976), dove racconta gli anni della sua infanzia nella forma di un racconto per bambini, e *Gjensyn fra en fremtid* (Rivedersi da un futuro, 1988) in cui si trasporta in un futuro dal quale un anziano se stesso ripercorre all'indietro la sua vita, raccontandone al figlio gli aneddoti e i momenti cruciali e ricordando la storia della nascita dei suoi libri. Sia in *Kilden og muren* che in *I et rom i et hus i en have*, Carling racconta apertamente la sua condizione di disabile: egli è infatti affetto sin dalla nascita da una forma di paralisi cerebrale che comporta gravi problemi motori e che conseguentemente gli fornisce una prospettiva peculiare e *decentrata* sulla vita, sulle relazioni con gli altri, sul potere della scrittura. Ed è forse proprio a partire da questa sua condizione che si fa più urgente una doppia necessità: da un lato quella di afferrare la realtà, di partecipare e far sentire la propria voce¹³⁴ e dall'altro quella di trovare delle forme che rendano possibile un certo grado di controllo e di dominio rispetto

¹³³ Rottem 1996: 451

¹³⁴ Gli anni Sessanta e Settanta sono quelli in cui lo scrittore esprime con più forza il suo coinvolgimento sul piano sia culturale che sociale, attraverso una serie di articoli e saggi che cercano di attirare l'attenzione sui gruppi più emarginati. Tra gli altri, si segnalano: *Vanskeligstilte barn i hjem og skole* (1956), *Mennesket i søgelyset* (1960), *Blind verden. En studie* (1963), *De homofile. En studie* (1965), *Skapende sinn* (1970), *Resten er taushet* (1973), *Skapt i vårt bilde* (1975), *Mørke paralleller* (1978), *Hva med Hippokrates? Om legerollen og det hele menneske* (1991).

ad un'esperienza estremamente complessa. Scrivere è “ordinare il caos” ed è anche “trovare una storia per la propria esperienza”.¹³⁵

1.3.2. Disposizioni grafiche e forme geometriche

La passione di Finn Carling per una sperimentazione formale di tipo geometrico è evidente già nei romanzi degli anni Cinquanta, con l'utilizzo di tecniche narrative del racconto nel racconto, di costruzioni speculari e palindromiche, ma essa trova piena espressione nella sua scrittura drammatica, in particolare nelle *pièces* degli anni Sessanta e Settanta *Gitrene* (Le sbarre, 1966), *Slangen* (Il serpente, 1969) e *Skudd* (Lo sparo, 1971). Nell'introduzione all'edizione che raccoglie i tre testi per il teatro, lo scrittore racconta di essere partito da una visione formale, da una “disposizione geometrica”, prima ancora di aver concepito quello che sarebbe stato il contenuto delle sue opere:

Det mest særegne ved mine grafiske disposisjoner er kanskje det at de blir utarbeidet så tidlig i prosessen at det sjelden foreligger noe annet enn en meget løs hovedidé til selve romanen eller skuespillet. [...D]et viktige for meg under utarbeidelsen av disposisjonen til for eksempel ”Gitrene” var å finne frem til størrelsesforholdet mellom scenene og antallet aktive personer i hver enkelte scene, slik at det kunne bli skapt en riklig rytme og variasjon i skuespillets grunnstruktur. Selv etter at disposisjonen var blitt tegnet ferdig [...] hadde jeg praktisk talt ingen forestilling om hva som skulle foregå i de enkelte scenene. Det måtte komme etter hvert. (*Tre skuespill*: 14)

La principale peculiarità delle mie disposizioni grafiche è forse quella che esse vengono elaborate così presto rispetto al processo creativo che raramente presuppongono più che una vaga idea centrale sul romanzo o il dramma in questione. [...] la cosa importante durante l'elaborazione delle disposizioni, ad esempio, di “Gitrene” era trovare le proporzioni tra le scene ed il numero dei personaggi che vi erano attivamente coinvolti, in modo da creare nella struttura di base del dramma il giusto ritmo e le giuste variazioni. Persino dopo aver finito di disegnare le disposizioni [...] in pratica non avevo idea di che cosa sarebbe accaduto nelle singole scene. Quello sarebbe venuto, prima o poi. (trad. mia)

Il regista teatrale inglese Louis Muinzer, suo amico, ammiratore e traduttore, racconta un aneddoto riguardo alla *première* internazionale di *Gitrene*:

¹³⁵ Gjensyn fra en fremtid 1988: 415, citando lo scrittore svizzero Max Frisch

I was directing the international premiere of his play *The Bars*. Finn and his wife Anne had flown to Belfast to cheer on the performers and help launch the rehearsals. During a lull in the proceedings, I saw Finn coming toward me with a small piece of cardboard in his hand. He held it out and asked if I would like to see it. On the cardboard was an uncanny pattern of concentric circle-segments, all neatly laid out and colored - possibly a plan for besieging a fortress or the arcane symbolism of a secret society. "What is it, Finn?" I asked rather nervously, for something inside me didn't exactly take to that strange image. He explained that it was his structural outline of *The Bars*, his visual guide to its organization. [...] I do know that his curious method is profoundly meaningful to him. As a symbol of his art, a formalized nest of segmented circles usually hangs from a chain about his neck – a striking silver pendant that he has made himself. Like the crucifix or the Star of David, the design is an emblem of creative power. (Muinzer 1996: 279)

C'è un legame molto stretto tra il movente fondamentale della scrittura di Carling (trovare un ordine al disordine dell'esistenza) e il suo *modus*, ovvero la composizione basata su disposizioni geometriche. Il paradosso della ricerca di controllo sulla realtà attraverso la finzione affiora evidentemente nella tematica ricorrente dei suoi testi, quella del conflitto tra arte e vita, tra sogno e realtà. Lo scrittore cerca di spiegare il suo approccio alla creazione artistica mediante un racconto biografico sulla sua infanzia, che significativamente ricorre in numerosi testi ¹³⁶: da bambino le sue difficoltà motorie gli impedivano di frequentare la scuola ed egli trascorreva gli inverni in casa, dove per intrattenersi doveva esercitare la fantasia. Un anno cominciò a progettare un gioco che avrebbe poi chiamato *Dyrebyen* ("La città degli animali"): insieme ad alcuni compagni, che lo raggiungevano dopo la scuola, procedette alla costruzione di una città in miniatura, fatta di cartone e altri materiali, popolata di piccoli animali-giocattolo e progressivamente accessoriata di tutti gli elementi necessari alla vita urbana: strade, case, scuole, negozi, banche, mezzi di trasporto, il tutto fornito di mobilio, illuminazione e così via. I personaggi-animali assunsero nomi propri, ruoli, personalità e identità. Il gioco andò avanti per alcuni anni, catturando completamente l'attenzione dei ragazzi e permettendo loro di esprimere pienamente la loro creatività. Per Carling è importante sottolineare come quel mondo non fosse affatto una *copia* di quello reale, ma bensì un'*alternativa* in cui era all'opera una *omskapning av virkeligheten* ("trasformazione della realtà"). Da un punto di vista psicologico

¹³⁶ Almeno nelle tre autobiografie già citate, nell'introduzione a *Tre skuespill* 1975 e in *Mennesket i søkelyset* 1960

si può essere d'accordo con l'autore sul fatto che questa forma di gioco rappresentasse un palliativo al bisogno di sicurezza e un'illusione di dominio sulle situazioni della vita che il bambino non poteva affrontare, egli si spinge però oltre nell'interpretazione ed ipotizza la possibilità di una relazione tra questo gioco e la sua futura concezione dell'arte, nonché sulla sua poetica fondamentale:

Jeg føler meg temmelig sikker på at det viktige for meg med det avgrensede rommet alltid har vært at et slikt rom er en lukket verden der man tilsynelatende har full kontroll, og at alt utenfor rommet, det vil si omverdenen, kommer på betryggende avstand. Kanskje dette også er grunnen til at de grafiske disposisjonene som jeg nesten bestandig tegner før jeg begynner selve skrivearbeidet, alltid tar utgangspunkt i en sirkel – som jo også er et slags lukket rom. (*Tre skuespill*: 11)

Sono abbastanza sicuro che l'importante per me in quello spazio delimitato sia sempre stato che un simile spazio è un mondo chiuso sul quale si può chiaramente esercitare pieno controllo e che tutto ciò che era al di fuori, cioè il mondo circostante, si trovava ad una distanza di sicurezza. Forse è anche per questo che le disposizioni grafiche che quasi sempre disegno prima di cominciare il lavoro di scrittura prendono sempre avvio da un cerchio – a sua volta una sorta di spazio chiuso. (trad. mia)

Una chiusura che dà sicurezza e possibilità di controllo, ma la cui controparte è la costrizione e la claustrofobia. Si è già messo in evidenza come in alcuni testi sia proprio la costruzione formale a “mimare” la reclusione, lo stesso accade in *Gitrene* (Le sbarre, 1966), la cui struttura di partenza ricorda una *ragnatela*, con un nucleo centrale, una serie di cerchi concentrici e raggi che li tagliano e creano degli “spicchi”. Il tema della reclusione, evidente già dal titolo, è al centro della trama che racconta di un personaggio, Isak, isolato ed incapace di stringere relazioni, il quale per supplire alla sua solitudine decide di creare una sorta di giardino dell'Eden in cui costringe gli animali che cattura. Questi animali, però, hanno una strana natura: essi sono *anche* uomini, i quali si scoprono incastrati dietro alle sbarre del piccolo mondo fittizio di Isak, ma anche di quello del palcoscenico, oltre che nei corpi degli animali che “ospitano”.

Con una nuova consapevolezza tecnica, Carling torna nel teatro alle atmosfere mitiche e leggendarie dei “romanzi da un'altra realtà”, ispirandosi questa volta prevalentemente a storie dell'antico Testamento, ma facendosi

portavoce di messaggi più forti e più diretti riguardo alla condizione esistenziale dell'uomo moderno e alle potenzialità di scoperta proprie dell'arte: "Selvfølgelig ser jeg at man må finne nye veier, men ikke for veienes skyld. Ikke for å være moderne, men for å oppdage nye rom i deg og meg".¹³⁷

1.3.3. *Nel segno del postmoderno*

"Å skape er å rive i stykker og sette sammen en ny virkelighet".¹³⁸ Il tratto fondamentale delle opere degli anni Cinquanta e Sessanta è un modernismo, tematico e formale, che mira a mettere in luce una situazione ontologica di mancanza. Le tecniche compositive della frammentazione e il plurivocismo vanno prevalentemente in questa direzione. Come si è visto si assiste però alla progressiva focalizzazione sulle problematiche della scrittura e della comunicazione artistica ed in questo senso è possibile osservare come non solo le componenti metaletterarie ma soprattutto l'attenzione al ruolo del linguaggio diventino sempre più centrali. Tra gli anni Settanta e Ottanta la produzione letteraria di Finn Carling sembra dunque avvicinarlo più consapevolmente al panorama postmoderno, le cui problematiche senz'altro appartenevano alla poetica dell'autore sin dal debutto.

È soprattutto con i romanzi *Fabel X* (Favola X, 1984), *Under aftenhimmeln* (Sotto il cielo della sera, 1985) e *Antilopens øyne* (Gli occhi dell'antilope, 1992) che si può osservare una sorta di *passaggio* dal modernismo al postmodernismo e un tentativo sempre più mirato di trasformare e decostruire le strutture del romanzo. Nel primo l'eroe è alle prese con l'ambizione impossibile di "å male havet når det er blikkstilte"¹³⁹: questo progetto artistico paradossalmente ha infine successo e forse proprio grazie alla mediazione e all'aiuto dello scrittore del romanzo, che prende dunque parte all'azione e parla in prima persona: "Den som hadde vært maleren Tomas Bloch lo: Denne gangen klarte vi det. Nei, sa jeg. Du klarte det".¹⁴⁰ Anche il secondo è un romanzo sull'arte, ma questa volta sull'arte del racconto e i temi centrali sono quelli della menzogna, della maschera, del tradimento, della

¹³⁷ *Antilopens øyne*: 13; "Certamente vedo che bisogna trovare nuove strade, ma il fine non sono le strade in sé. Non è essere moderni, ma scoprire nuovi spazi dentro di te e dentro di me", trad. mia

¹³⁸ *Antilopens øyne*: 79; "Creare è fare a pezzi per poi riassemblare una nuova realtà", trad. mia.

¹³⁹ "Dipingere il mare mentre è immobile", *Fabel X*: 9, trad. mia

¹⁴⁰ *Fabel X*: 123; "Colui che era stato il pittore Tomas Bloch rise: Stavolta ce l'abbiamo fatta. No, dissi io. Tu ce l'hai fatta.", trad. mia

frode, dell'inganno e della falsificazione, che sono parti integranti di ogni narrazione e del linguaggio in sé. *Pastiche* dal cupo umorismo, *Under aftenhimlen* è per eccellenza il suo testo più focalizzato sullo scetticismo verso l'arte. La tematica esistenziale, sposata ad un gioco sempre più estremo con le tecniche narrative, torna invece a primeggiare in *Antilopens øyne* (Gli occhi dell'antilope, 1992), “en fuld tonende mangestemmighed sætter sig igennem i en række ultrakorte tekster (digte og prosa), hvis fællesnævner er den menneskelige væren-til-døden”.¹⁴¹ La tipica mescolanza tra i generi, l'esplicita intertestualità¹⁴² e la sperimentazione con il punto di vista, che più volte nel testo è situato in una posizione *post-mortem* (con il personaggio che assiste alla propria autopsia e poi al *maquillage* del proprio cadavere), costruiscono un testo che riflette sulla *natura* dell'identità ed in cui il soggetto viene posto più volte come oggetto (“Jeg var ikke lenger et jeg, men bare et noe, et kunturløs intet”¹⁴³), si perde¹⁴⁴ ed infine scompare:

Efterhvert ble hun mer og mer gjennomiktig. Som en stadig lettere dis. En stund kunne hun bare anes, til slutt var hun ikke mer. Et øyeblikk, idet hun forsvant, syntes hun at de fire menneskene hevet blikket fra maten og så efter henne. Som om de interessert spurte hverandre:

Har hun egentlig vært til? (*Antilopens øyne*: 91)

Pian piano diventava sempre più trasparente. Come una foschia sempre più leggera. Un momento si poteva appena intuire, alla fine non c'era più. Nell'attimo in cui scomparve, le sembrò che i quattro uomini sollevassero lo sguardo dal cibo e la guardassero. Come se si chiedessero a vicenda con interesse:

È esistita davvero? (trad. mia)

Si vedrà in seguito in che modo il romanzo *Gepardene* (I ghepardi, 1998) rielabori con originalità le linee principali di questo lungo percorso di scrittura, risvegliando eco eppure spingendosi avanti nella trattazione dei temi più cari.

¹⁴¹ Johansen: 167; “Un potente plurivocismo attraversa tutta una serie di brevissimi testi (in poesia e in prosa), il cui tratto comune è l'umano essere-per-la-morte”, trad. mia

¹⁴² In questo caso il dialogo è con E. Hemingway, *The snows of Kilimanjaro* (1936).

¹⁴³ *Antilopens øyne*: 41; “Non ero più un io, ma soltanto un qualcosa, un nulla privo di contorni”, trad. mia

¹⁴⁴ *Antilopens øyne*: 43-5

2. Presenze animali nell'opera di Vesaas e di Carling

La presenza animale è una costante nell'opera di Tarjei Vesaas, come in quella di Finn Carling. Naturalmente questa asserzione può intendere una moltitudine di modalità di comparsa animale: si può trattare di veri e propri personaggi, quando non protagonisti, pensanti e parlanti; ci può essere un'intensa focalizzazione sul tema dell'animalità oppure gli animali possono essere antropomorfizzati ed utilizzati come meri strumenti per portare messaggi estranei alla loro natura; possono comparire come *soggetti* in stretta relazione con i personaggi umani, oppure essere descritti naturalisticamente come *oggetti* appartenenti al paesaggio; possono assumere una portata simbolica e metaforica più o meno astratta ed arrivare a creare un sistema semantico, una poetica; possono infine comparire anche solo come parole che, pur in qualche modo *animalizzando* il testo, non rimandano necessariamente ad un referente concreto. Tutte queste modalità naturalmente non si escludono a vicenda e, anzi, possono presentarsi contemporaneamente all'interno di un singolo testo, che sia un romanzo, una novella o anche una sola poesia. Scopo di questo capitolo non è un'analisi critica esaustiva dell'utilizzo dell'animale nell'ambito delle due produzioni poetiche, ma la messa a fuoco di una *tendenza* e la sua esemplificazione attraverso una scelta mirata di quei luoghi dell'opera, rispettivamente di Vesaas e di Carling, in cui l'animale – per così dire – si esprime al massimo grado.

Si procede dunque con un percorso in tre tappe. Nella prima si indaga il *modus* di significazione animale in Vesaas assumendo come emblematica la figura del cavallo nella sua opera, seguendone le variazioni e gli sviluppi e aprendo soltanto una breve parentesi sulla peculiare funzione dei maiali nel romanzo *Kimen*. Nella seconda ci si concentra sulle figure ornitologiche che popolano i testi di entrambi gli scrittori e proprio dal loro accostamento potrebbero affiorare informazioni significative relativamente alle differenti modalità di utilizzo animale da parte dei due autori. Nella terza tappa, infine, si esplora l'universo animale di Finn Carling filtrato soprattutto attraverso quei luoghi della sua poesia che sono votati all'osservazione dell'animale: il giardino e lo zoo.

Da questo prospetto sono esclusi i romanzi *Fuglane* e *Gepardene*, in quanto saranno considerati separatamente nella terza parte di questo lavoro.

2.1. Tarjei Vesaas. *L'uomo e il cavallo tra quiete e inquietudine*

La presenza animale nell'opera di Tarjei Vesaas è quasi invadente. Cavalli, uccelli di varie specie, serpenti, buoi, vitelli, maiali, cani, gatti e insetti¹⁴⁵ popolano le poesie, i romanzi e soprattutto le novelle, spesso a loro intitolate¹⁴⁶ e a volte assimilabili proprio al genere letterario della “favola di animali”, dove in un'ambientazione realistica prende vita una trama i cui personaggi sono animali di cui possiamo conoscere i pensieri o comprendere il linguaggio, oppure che presentano caratteri e comportamenti umani e in cui il messaggio risulta spesso semplice, univoco e diretto. In questa sede però non si intende approfondire questo aspetto e nemmeno tentare una panoramica completa delle presenze animali nei testi vesaasiani, ma individuare una tendenza nelle modalità di apparizione animale attraverso alcuni esempi.

A questo scopo può essere utile una partizione che focalizzi sul carattere del personaggio animale osservato in relazione sia al suo ambiente che alla vicinanza con il personaggio umano. Si è notato, cioè, che alcuni degli animali vesaasiani si trovano al loro posto, quello che appartiene loro e a cui a loro volta appartengono e che, manifestando una sorta di totale fedeltà al loro ambiente, essi esprimono conseguentemente fedeltà alla loro natura: questi animali sono *dove* devono essere e sono *ciò che/chi* devono essere. La loro presenza comunica fundamentalmente una sensazione di sicurezza e conforto a chi li guarda, in corrispondenza con l'autenticità e la semplicità della loro esistenza. Essi per lo più non intrattengono altro rapporto diretto e reciproco con l'uomo che non sia quello lavorativo. Ci si trova, cioè, in assenza di uno scambio sul piano esistenziale (il che – anticipo – coincide di solito con l'assenza di uno scambio di sguardi) e questi animali non subiscono, in linea di massima, alcuna forma di antropomorfizzazione. In alcuni testi, invece, pur restando in armonia con il loro ambiente e con la loro natura, gli animali

¹⁴⁵ Cfr. Lervik 1970

¹⁴⁶ Per citare alcuni esempi: “Sleppikatt-tjønn” da *Klokka i haugen*; “Katten”, “Stuten Glorius”, “Hanegal” da *Leiret og hjulet*; “Ein modig maur”, “Den ville ridaren” da *Vindane*; “Hesten frå Hogget”, “Japp”, “I fiskens grøne ungdom” da *Ein vakker dag*; *Noveller i samling* 2007: 15, 71, 89, 169, 223, 231, 502, 511, 566

vengono colti in aspetti anomali o eccezionali che spingono a focalizzare su una peculiarità del loro carattere. Su un piano semantico ciò porta a sollevarli ad *emblem*i di qualcos'altro, che concerne l'umano. Il rapporto con l'uomo si stringe in quanto si stabilisce con l'animale un meccanismo di rispecchiamento (per analogia o per contrasto) e quest'ultimo assume una portata metaforica che, almeno in parte, dis-trae e as-trae dalla referenzialità dell'animale stesso. In questi casi spesso quest'ultimo è oggetto dello sguardo umano, uno sguardo che – riflettendo e riflettendosi – lo antropomorfizza.

Il caso più interessante ai fini di questo studio e dell'aspetto metamorfico di alcuni testi è infine quello in cui l'uomo e l'animale si incontrano in una reciprocità di sguardi che crea un rapporto e uno scambio i quali mettono in gioco questioni esistenziali ed ontologiche. L'animale allora, come vedremo, spesso non si trova dove dovrebbe (*uheimsleg*) ed anche la sicurezza della sua natura comincia a vacillare. Il conforto e la quiete dell'*altro* animale, proprio mediante l'incontro con l'uomo – fondamentale attraverso gli sguardi – si tramuta in inquietudine e ad essere messa in discussione non è più soltanto la natura (testuale) del primo, ma la condizione esistenziale e, appunto, ontologica del secondo.

Prima di addentrarsi nel percorso testuale è però importante eliminare ogni dubbio sul fatto che l'animale, in Vesaas, è *sempre* concreto, reale, “in carne ed ossa”. Esso compare immancabilmente con il suo pelo, le sue piume, il suo odore, il suo verso ecc, anche quando la sua vista è inaspettata ed apre a scenari onirici ed improbabili. Forse accade come in quella “mistikken i det konkrete” (“mistica nel concreto”) di cui scrive Jon Fosse in una postfazione alle *Dikt i samling* (“Poesie raccolte”) di Vesaas:

[...] blir ei skrift konkret nok [...] opnar den på unders vis opp for det motsette, for den største abstraksjon, eller for å snakke med Martin Heidegger: blir dikting konkret nok går ein så å seie i den same rørsla fra det verande, frå det som er, og til ei undrande oppopning for inkje, for det skremmande ingenting som er rundt og i alt: ”Med snø i glatte hår / du einsleg borti svingen står – og lèt det berre snø”, som det òg heiter i den første diktsamlinga. (Fosse in *Dikt i samling* 2007:306)

[...] uno scritto può essere concreto [...] al punto di aprirsi stranamente verso l'opposto, verso la più grande astrazione o, per dirlo con Heidegger: se la poesia diventa molto concreta, si può intraprendere un movimento che va, per così dire, dall'essere, da ciò che è, ad una strana apertura verso la negazione, quello spaventoso nulla che è intorno

e dentro ad ogni cosa: “Con la neve nei lisci capelli / te ne stai sola lì alla svolta – e lasci che nevichi”, come si legge anche nella prima raccolta di versi. (trad. mia)

Si tornerà sulla questione sollevata da Fosse, su quella linea sottile tra “l’esserci e il nulla” che l’animale sa evocare, ma prima vorrei introdurre la creatura eletta a condurre questo breve percorso attraverso le diverse modalità di significazione animale, ovvero il cavallo. Nell’universo vesaasiano, si tratta dell’animale più vicino all’uomo, quello con cui quest’ultimo ha il più stretto legame. Il loro rapporto è fondamentalmente di tipo lavorativo, ma è evidente che esso può diventare più profondo, in quanto la sua presenza è ricorrente proprio nei momenti più critici per l’uomo: in *Menneskebonn*, ad esempio, Knut Heddejour ad un certo punto è deciso a togliersi la vita e solo la muta vicinanza fisica del cavallo riesce a confortarlo e a farlo desistere: “Og det strøynde med eitt som ein tung tryggleik paa han, han la baae hendane burtpaa, det var ei sæle”.¹⁴⁷ Questa bestia si conferma nel ruolo di portatore di pace quasi sovranaturale anche in *Kimen*, dove, nella disperazione generale dopo il linciaggio di Andreas Vest, è ancora la presenza di un cavallo a confortare, restituire coraggio e calmare l’angoscia:

[...] Blakka kom stampande og minte om alle dei farne, arbeidsfylte kvardagane med kjerrelarm, og sol på gamalt seletøy. Rart var det, men lukten av Blakka minte ein først og fremst om sola. Det kom som ei gudshelsing til dei om å halde fram. Endå ein gong. For di at det heldt fram rundt ikring ein. Sjå der gjekk Blakka. (*Kimen*: 162)

[...] Blakka arrivò scalpitando e ricordò a tutti le ormai distanti giornate di lavoro, con il baccano dei carri e le vecchie cinghie al sole. Era strano, ma l’odore di Blakka ricordò a tutti soprattutto il sole. Fu per tutti come un messaggio divino che diceva loro di andare avanti. Ancora una volta. Perché le cose intorno andavano avanti. Guardate, lì c’è Blakka. (trad. mia)

La dispensazione di conforto e la restituzione di equilibrio e di calma all’animo umano sono collegabili proprio a quelle qualità, nominate poc’anzi, di autenticità, semplicità e fedeltà alla propria natura: in presenza di tanta armonia, che il cavallo nella sua bellezza, maestosità e fermezza ben si presta a rappresentare, l’uomo tende a riconciliarsi a sua volta con se stesso e con

¹⁴⁷ *Menneskebonn*: 57; “E di colpo fu attraversato come da una grande sicurezza, gli mise sopra entrambe le mani: era una gioia”, trad. mia

l'ambiente che lo circonda. Questi “compagni di lavoro” dalla già notevole carica metaforica, sempre in virtù della forza primordiale espressa dal loro corpo, diventano in alcuni casi anche simboli, “figure” dalla portata mitica. Nel sogno di Per Bufast in *Kvinnor ropar heim*, esso assume un carattere cosmogonico-apocalittico e se ne suggella il legame, frequentissimo in Vesaas, con la terra:

Ein død hest ligg på ei slette. Han er so stor og skum at det skjelv etter ryggen på ein. Gå burttil synes umogeleg. Men ein gjeng burttil. Der er noko på hin kanten av honom som ein skal vera med i. Ein kjem fram til hesten og med et same aukar hestekroppen opp og blir som ein ås. Rekker føter frå seg i æveleg ro. Ein tek til gå uppetter honom, men søkk i kav. Hesten er å gå i som i laus varm jord. Men ein må på hi sida, og kavar og søkk. Djupare. Mold slær yver hovudet på meg tenker ein. So er det med ein gong uråd å puste. Ein gaper upp, og munnen fylles. (*Kvinnor ropar heim: 77*)¹⁴⁸

Su una pianura giace un cavallo morto. È così grande e spaventoso da far correre un brivido lungo la schiena. Raggiungerlo sembra impossibile. Eppure gli giro intorno. C'è qualcosa che devo raggiungere dall'altra parte di quel corpo. Mi avvicino al cavallo e all'improvviso il suo corpo cresce e diventa grande come una collina. Allunga le zampe nella sua eterna immobilità. Comincio a scalarlo, ma sprofondo giù. Camminare sul cavallo è come camminare su una terra calda e molle. Ma devo arrivare dall'altra parte, perciò arranco e sprofondo. Sempre più giù. Il fango mi copre tutta la testa, penso. Così d'un tratto non riesco più a respirare. Spalanco la bocca, e si riempie. (trad. mia)

Dei svarte hestane (“I cavalli neri”, 1928) si rifà invece alla tradizione popolare della ballata e la storia dei quattro cavalli neri dalla straordinaria resistenza – co-protagonisti del romanzo – è ricca di influenze del folklore e quindi di elementi fiabeschi.¹⁴⁹ I cavalli presentano in questo testo, forse anche in virtù del suo carattere melodrammatico¹⁵⁰, un simbolismo piuttosto semplice, sebbene non univoco: essi si configurano infatti come “eit samlande hovudsymbol som står for både positive og negative krefter”.¹⁵¹ Sono i cavalli ad incarnare sia le forze della rovina, della caduta e del fallimento, che quelle

¹⁴⁸ Il movimento qui sembra inverso a quello della novella “Hesten frå Hogget”, dove due ragazzini lottano per salvare un cavallo dall'annegare in una palude e dove viene dunque ribadita la connessione con l'elemento terrestre. Cfr. Tarjei Vesaas, “Hesten frå Hogget” in *Noveller i samling*, 2007: 502-10

¹⁴⁹ Per il collegamento tra alcuni episodi del romanzo e la leggenda norvegese del cavallo di Førnes, cfr. Olav Solberg, *Dei svarte hestane – spinning og melodrama*, in *Dobbeltblikk på Vesaas* 2009

¹⁵⁰ Olav Solberg in *Dobbeltblikk på Vesaas* 2009

¹⁵¹ Olav Solberg, *Tarjei Vesaas' svarte hestar i den nynorske litteraturtradisjonen*, in *Eit ord – ein stein* 2000: 201; “un simbolo unificante, che rappresenta sia forze positive che negative.”, trad. mia

della salvezza. Anche in questo romanzo essi sono innanzi tutto un'enorme forza-lavoro ed in questo pertanto assimilabili agli altri cavalli che si incontrano nel corso della trama: ma i quattro "svarte hestane" hanno una pretesa di esclusività, che non solo è resa esplicita nell'episodio in cui "eliminano" un nuovo arrivato, ma è anche confermata dal fatto che sono gli unici ad essere spesso descritti con tratti umani e rappresentati come esseri pensanti:

Dei fire gamle kameratene stend no halvsøv i stallen og tenkjer tilbakars paa dette og dette skeid, dei ville ropi (urla selvagge), ørska (confusione) [...]. Dei luver og tenkjer paa so mangt, og imillom styn dei med kjempebringune sine. (*Dei svarte hestane*: 154)

I quattro compagni se ne stanno insonnoliti nella stalla e ripensano a questo e quell'altro momento, alle grida selvagge, alla confusione [...]. Inclino il capo pensando a così tante cose e sospirando con i loro larghi petti. (trad. mia)

Le possibilità interpretative rispetto ai quattro cavalli neri sono molteplici, anche in virtù del fatto che essi rappresentano qualcosa di diverso per ognuno dei personaggi, ma è indubbiamente con il protagonista maschile, Ambros, che essi intrattengono un rapporto esclusivo: Ambros è innanzi tutto colui che li possiede, ma anche l'uomo che più di ogni altro li ama, se ne prende cura e non può vivere senza di loro, che sono la sua unica gioia nel panorama di un matrimonio infelice, un fallimento economico e un alcolismo distruttivo. La potenza di questo legame è suggellata verso la fine del romanzo, quando Ambros muore proprio sulla porta della stalla, vegliato dagli amati animali. Egli si spegne accanto a chi aveva significato tanto per lui ed è proprio uno dei quattro cavalli, Kane, a dargli l'estremo saluto con il suo nitrito:

Og no hev han atter blod i munnen, men mykje, mykje, og so var det hestane han vilde sjaa, og so var det – au daa! [...] seier han høgt i veret, so høgt og med so mykje av sin egen tone, at ein av hestane derinne kjenner mælet og svarar. Det er den altid venlege Kane, no humrar han. Ambros ligg på anletet og balar, det er noko han vilde seia, kanskje ein bit fraa eit Fadervor, Kane døyver det burt, blandar inni sitt kjælne liksom runde høhøhø, og paa slik vis sovnar Ambros for godt. (*Dei svarte hestane*: 318).

E adesso gli risalì il sangue alla bocca, ma proprio tanto sangue, ed erano i cavalli che voleva vedere, erano – Ah! [...] grida verso il cielo, un grido così forte e pieno della sua voce che uno dei cavalli da dentro la

riconosce e risponde. È il caro Kane che nitrisce. Ambros è disteso a faccia in giù che parla a fatica, c'è qualcosa che vuole dire, forse un pezzo dal Padrenostro, ma Kane ne copre il suono, mescolandovi il suo dolce e pieno hiihii. È così che Ambros si addormenta per sempre. (trad. mia)

Dopo un caso di rapporto diretto tra uomo ed animale e di sostegno del secondo nei confronti del primo vorrei presentare invece una modalità di apparizione secondo la quale l'animale, sempre concreto ed inserito nel suo contesto naturale, diventa rispecchiamento dell'umano in assenza di un rapporto diretto e solo in virtù della sua osservazione da parte dell'uomo.

Mi riferisco al romanzo *Kimen*, che si apre con la descrizione di un porcile:

Dei to purkene låg lange og tunge i bingane. Grå av storkna søyle. [...] Grytinga deira var ein ljod som tottest vitne om stor fred, og om einsemd. Men dei var slett ikkje einsame, ljoden dei gjorde berre narra ein.

Dei var mødrer.

Kvar av dei hadde ei tylf eller så med jamsmå ungar å ta vare på – og no låg dei små i ei skinande rad langs den velte purka, låg kvinka og smågrylte og saug. [...]

Slik var det på bae sider av gjerdet. Stor ro, litt avbroti av småståk. Det stod ein sterk, sur gufs frå altsaman, men det kjende ikkje dei som budde der.

Likevel var det noko trugande midt i denne svevnuge roa. Det var ikkje heilt å tru på, dette ein såg framfor seg. Det lyste altfor nakent innpå lange hoggtenner ute i purketrynet. Tenner som rann fram or svorden der – nedunder den framoverstupte, ihopklemde og formørkte panna.

[...]

Purkene låg dorma. Velte seg så heile tylfta av ungar fann fram til spenen sin. Borna sukka i eit rosa tilvære. Ronen bortanfor gjerdet gløynde å lata ihop att gapet etter siste geisper. Yngstepurka purka. Det var alt. (*Kimen*: 7-8 e 10)

Le due scrofe erano distese, lunghe e pesanti nel porcile. Grigie di fango incrostato. [...] Il loro grugnito era un suono che sembrava un messaggio di pace e solitudine. Ma non erano sole, il loro verso era ingannevole.

Erano madri.

Ognuna di loro aveva almeno una dozzina di piccoli di cui prendersi cura – che ora se ne stavano sdraiati in una fila lucente lungo le scrofe, piagnucolando, grugnendo piano e succhiando. [...]

Questa era la situazione da entrambi i lati del recinto. Grande tranquillità, leggermente interrotta da lievi rumori. Un forte, aspro vento gelido minacciava il tutto, ma coloro che vivevano lì non potevano sentirlo.

Tuttavia c'era qualcosa di minaccioso nel bel mezzo di quella pace sonnolenta. Non c'era da fare affidamento sui propri occhi. I lunghi

canini brillavano con troppa evidenza sui musi delle scrofe. Denti che affioravano dalla carne lì – sotto a quelle fronti sporgenti, corrugate e oscurate.

[...]

Le scrofe riposavano. Si giravano su un lato in modo che ogni piccolo trovasse il suo capezzolo. I bambini succhiavano in un mondo tutto rosa. Il maiale, fuori dal recinto, si era scordato di richiudere la bocca dopo l'ultimo sbadiglio. La scrofa più giovane figliava. Era tutto qui. (trad. mia)

Il protagonista del romanzo, il folle Andreas Vest, arriva sull'isola dopo alcune vicende che hanno messo a dura prova i suoi nervi e che lo hanno segnato “utan å få ytre merke” (senza portarne un segno esteriore) , in cerca di pace e tranquillità per poter ricominciare. Ma egli diventa testimone involontario di una tragedia animale di cui i maiali sono protagonisti, e da quel momento perde il controllo della sua mente. Nell'episodio dei maiali che si va ora a descrivere trova origine lo scatenarsi della sua violenza omicida, che a sua volta metterà in moto quella della popolazione tutta, ovvero la caccia di massa all'assassino ed il suo linciaggio.

Mentre una terza scrofa, la più giovane, sta mettendo al mondo la sua prima cucciolata, la fragile tranquillità del porcile è sconvolta dalla presenza inquietante di un castratore e improvvisamente scatta tra gli animali un'eccitazione anomala che culmina con le due scrofe che, in preda ad una sorta di furia (*meiningslaust raseri*), abbattano le loro rispettive recinzioni, si scaraventano all'aperto e cominciano ad azzannarsi a vicenda. Lo scrittore mette l'accento sul risvegliarsi di un atavico istinto selvaggio:

Slik hadde det vori i urskogane ein gong, i dimma langt bakover i ættledane.

Men det vart ikkje noko slik drepende oppriving av motstanderen. Motstanderen kjende hogget, det vart avvist. Det small i tenner som møttest, og rispa i flesksvorden og inn i kjøttet. Ytre skadar berre, som berre auka makta og raseriet. Dei var levande all igjennom av villskap. Allslags dau ro var kasta, som ei maske som blir kasta av – det viste seg just vera farleg energi på kraft.

[...]

Purkene tumla ut på det frie tunet, og sette beint på menneska som heldt seg der. Kom etter menneska – på same tid som dei slost med einannen på liv og død og flengde sidene på einannen. Skulle berre gå på alt som rørde seg. (*Kimen*: 37 e 39)

Così era stato una volta nelle foreste vergini, in generazioni di antenati che si perdono nella notte dei tempi.

Ma ora non venivano inflitte ferite mortali all'avversario. L'avversario sentiva i canini ed era respinto.

I denti sbattevano contro i denti e i graffi laceravano la pelle e la carne. Solo ferite superficiali, che accrescevano la violenza e la rabbia. Erano totalmente animati dalla ferocia. Tutta la calma era sparita, come se si fosse gettata una maschera – rivelando il pericolo di quella potenza.

[...]

Le scrofe arrancarono fuori sull'aia sgombra e puntarono dritto sugli uomini rimasti lì. Li inseguirono – mentre lottavano tra di loro a oltranza e si laceravano i fianchi a vicenda. Semplicemente si buttavano su tutto ciò che si muoveva. (trad. mia)

Gli uomini e le donne presenti si rintanano dunque, ma gli animali invadono anche il loro nascondiglio:

Men djevelen budde i purkene no. [...] Så var purkene der, stakk dei blodute tryna sine inn. Stansa og stod slik ein augeblink for å ta sikt.

Verknaden var fælsleg i romet. [...] Denna augeblinken. Dyret. Demonane.

Kva var det? Kva skal hende?

Tull! Det var då berre dei to purkane som Bergit bar mat til mange gonger om dagen! Nei det var omskapt. Ein såg noko anna. Det ukjende dyret stakk trynet inn på livet av mennesket: mørkt, tilsulka og oppgløypande.

Et sekund: - Djevelen gjestar huset vårt. (*Kimen*: 39)

Ma ora le scrofe erano possedute dal diavolo. [...] Arrivarono lì, infilarono dentro i loro grugni insanguinati. Si fermarono un attimo per vedere meglio.

L'effetto nella stanza fu spaventoso. [...] Quel momento. L'animale. I demoni.

Che cos'era? Cosa sarebbe accaduto?

Sciocchezze! In fin dei conti si trattava solo delle due scrofe a cui Bergit portava il cibo più volte al giorno! No, erano trasformate. Si vedeva qualcos'altro. L'animale sconosciuto infilava il grugno nella vita dell'uomo: scuro, sporco e vorace.

Un secondo: - Il diavolo è venuto a trovarci. (trad. mia)

Si assiste ad una *omskapning* (“una trasformazione”) dell'animale in demone, eppure il vero culmine della violenza, quello di cui appunto si trova ad essere involontario testimone Andreas Vest, è quello che si sta consumando accanto a questo trambusto, nel porcile:

Alle såg berre yngstepurka. Ho hadde kasta seg over dei nyfødde borna sine. Let ein slags rar skurande strupeljud. Glefste ungane i seg og åt dei. Kroppen hennar skalv av forte uregelrette rykker.

Dei stod atter ein blink med stive augo.

Her er det.

Her er avgrunnen. (*Kimen*: 41)

Tutti guardarono solo la scrofa più giovane. Si era gettata sui suoi figli appena nati. Dalla gola le usciva uno strano suono raschiante. Divorò i piccoli. Il suo corpo era attraversato da rapide scosse irregolari. Rimasero ancora un attimo con gli occhi fissi. Eccolo qui. Ecco l'abisso. (trad. mia)

La bestialità suina si fa metafora della follia umana (quella interna al romanzo e quella “esterna” della seconda guerra mondiale), i due universi – quello animale e quello umano, appunto – vengono accostati non solo tramite una marcata umanizzazione delle bestie operata attraverso la scelta di vocaboli come “figlio” invece che “piccolo” e “marito”, invece di “maschio” ecc., ma anche e soprattutto tramite il modo in cui alla trama in miniatura della violenza suina risponde la trama del romanzo intero, che mette in scena una vicenda di grande crudeltà. È il meccanismo di risposta alla paura con una rabbia furiosa che uomini e animali sembrano qui condividere, oltre all'elemento del *demoniaco*, quella latente ferocia che può svegliarsi all'improvviso nella calma apparente.

Anche in *Brannen* troviamo la figura del protagonista-testimone, come l'appena citato Andreas Vest, ma in questo caso la tragedia si consuma interamente a scapito degli animali, i quali sono dunque *vittime* di una follia meramente umana. Una donna accompagna Jon fino al luogo che deve mostrargli: introdotto da un odore “rivoltante”, lo spettacolo di fronte al quale il protagonista si trova è insostenibile.

Innstengde av slette, ovnsheite berg, som i ei steingryte, låg det yrde ein haug halv-levande sauer, blanda opp med dei som alt hadde mist livet og låg der stille – alt i skyer av mørke spyfluger. Der var ein rar lyd, ikkje noken høg som skilde seg ut, men ein jamn, skurande lyd. Kokte auga i varmen frå den nådelause sola. Ingen slapp ifrå her, utan flugene som hadde venger.

Jon for bakover eit par steg.
- Kva er dette! (*Brannen*: 39)

Rinchiuso dalle pareti lisce e roventi della montagna, come in una pentola di pietra, c'era un ammasso di pecore mezzo vive che si agitavano, mischiate con altre ormai morte che se ne stavano ferme – il tutto in una nuvola di mosconi neri. C'era un suono strano, non qualcosa di alto e distinto, ma un suono piatto e raschiante. Occhi cotti al calore del sole impietoso. Nessuno poteva fuggire da lì, a parte le mosche dotate di ali.

Jon indietreggiò di qualche passo.
- Cos'è questo! (trad. mia)

Anche in questo caso lo spettacolo (nel senso proprio di *show*, mostrazione) animale è – oltre che assolutamente involontario, anzi coatto al massimo grado – un messaggio sulla follia: “Du får orsaka at jeg la det på deg. Når ein er frå seg, har ein ingen annen utveg”.¹⁵²

Si tratta di una comunicazione cruda e sensibile, rispetto alla quale il testo si sofferma su una ricezione che oscilla tra l’intollerabilità e il tentativo di negazione:

Ei svimring tok han, han fekk ikkje koma unna. Måtte sjå og høyre. [...]

Han tenkte: dette held eg ikkje ut. Han prøvde ikkje lenger å halde pusten, prøvde ikkje å tette øyra for den underlege malande lyden som kom opp frå gryta, prøvde ikkje å blunde for synet. Ville han blunde, hadde han straks ei svær fluge kravlande i andletet. I staden for å få stengt ut, måtte han ta imot det med dobbelt nærtakande sansar.

[...]

Eg har ikkje sett det eingong! Det var einast eit forvilla syn.

Hjelpste ikkje å seia det, han hadde stanken i halsen og synet innbrent så han kjende som ein svie etter det i andletet. (*Brannen*: 41 e 43)

Fu preso dalle vertigini, non poteva sottrarsi. Doveva vedere e sentire. [...]

Pensò: non ce la faccio più. Non provava più a trattenere il fiato, non provava più a tapparsi le orecchie per quello strano suono espressivo che saliva dalla pentola, non provava a chiudere gli occhi alla vista. Se chiudeva gli occhi, gli si arrampicava subito un moscone enorme sul viso. Invece di chiudere fuori quella scena, doveva accoglierla con i sensi doppiamente recettivi.

[...]

Non l’ho nemmeno visto! Era solo una visione confusa.

Dire così non aiutava, aveva il fetore in gola e la visione l’aveva marchiato a fuoco tanto da fargli bruciare il viso. (trad. mia)

È la vista del corpo animale che porta il messaggio di integrità e armonia oppure di orrore e menomazione. Sempre in *Brannen*, e torniamo così alla figura del cavallo, si incontra un’altra modalità di “violazione fisica” dell’animale nella scena in cui Jon vede una testa equina in fiamme che, inquietante e muta, attraversa una finestra e poi scompare nel nulla.

Det skjer òg fort noko inne på stranda: huset. Eit glas står oppe i andre høgda – og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande

¹⁵² *Brannen*: 43; ”Devi scusarmi per averlo riversato su di te. Quando uno è fuori di sé, non esiste altra via d’uscita”, trad. mia

hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte oppe i solskinet som det aldri hadde vori til. (*Brannen*:68)

Qualcosa accade rapidamente anche sulla spiaggia: la casa. C'è una finestra su al secondo piano – e attraverso quell'apertura viene lanciata una testa di cavallo, staccata dal resto e in fiamme. Brucia con fiamme alte rosse e bianche, senza fumo, si alza e brucia, scompare in alto nella luce del sole come se non fosse mai esistita. (trad. mia)

La stessa scelta sineddolica, caratterizzata però da una forte personificazione, si può invece osservare nella poesia “Hesten” (Il cavallo), dalla raccolta *Kjeldene* (Le sorgenti, 1946). Qui il poeta, alla fine della giornata, dopo aver ricevuto il bacio della buonanotte dalla sua bambina, si chiude nello studio per scrivere quando un'inquietante visione turba le sue intenzioni e lo trasporta in – anzi scatena a sua volta la visione di – una passata dimensione temporale:

No er det arbeid. Og tida får gå som ho vil.
Omsider han ser mot ruta – og rykker til:
Ute er mørkt. Då kan ein arbeide best.
- Men no ligg det innpå ruta eit andlet: Ein hest!

Eit veldig hesteandlet. Grått som leir.
Med svarte djupe auge. Ein ser ikkje meir.
Og ikkje ei rørsle i det. Men heile ruta dekt.
- Ein faren, underleg tidbolk blir opp att vekt.

[...]

Og no er han komen på ruta. Og kallar fram
Alt som var rikt og enkelt, i trollande ham.
Å nei, det er ikkje for moro. Ikkje kjem han med fred.
Spørsmålet står inn strengt og stumt: Kva driv du med?

[...]

Kva kan han svara? Det er som allting lyder.
Han ser mot det mørke auga, og angest sigler som skyer.
[...]

[...]

Hesten får stå der han står med spørsmål ute.
(*Dikt i samling* 2007: 40-1)

Adesso al lavoro. Il tempo può scorrere come vuole.
Poi guarda verso la finestra – e sussulta:
Fuori è buio. Ora si può lavorare al meglio.
- Ma c'è un volto proprio accanto al vetro: Un cavallo!

Un grande volto di cavallo. Grigio come argilla.

Con profondi occhi neri. Non si vede altro.
E non un movimento in esso. Ma tutta la finestra ne è occupata.
- Un padre, strano periodo che affiora dal passato.

[...]

E adesso è venuto alla finestra. E richiama
Tutta una vita piena e semplice, e lui è incantato.
Ma no. Non è qui per piacere. Non è venuto in pace.
La domanda è chiusa dentro, severa e muta: Cosa stai facendo?

[...]

Cosa può rispondere? È come se ogni cosa fosse in ascolto.
Guarda quell'occhio scuro e l'angoscia scorre come nuvole.
[...]

[...]

Il cavallo può restarsene dov'è con la sua domanda, fuori.
(trad. mia)

Il protagonista, denotato dalla terza persona *han* (“egli”), è spaventato dal volto del cavallo che non solo fa affiorare i ricordi della sua infanzia, ma subito dopo lo interroga direttamente trasportando il testo in una dimensione estetica ed esistenziale: che cosa fai? Cosa fa un poeta?

All'inizio, durante la rievocazione della sua infanzia, affiora l'immagine nota del fedele cavallo da lavoro, che pure in qualche modo si cela dietro a quella visione inquietante e che ricorda gli altri cavalli vesaasiani, legati al *topos* della forza-lavoro e di una vita stabile ma faticosa. *Questo* cavallo però, pur evocandolo, esula dal modello familiare: si potrebbe dire che esso è contemporaneamente *heimsleg* (familiare) e *uheimsleg* (non familiare e inquietante) e che la sua doppiezza gioca un ruolo importante anche nel rapporto che l'animale stabilisce con il personaggio umano. Si intende mettere in luce, infatti, come la poesia focalizzi sui movimenti e le dinamiche delle aree di confine logistiche ed esistenziali e metta dunque in scena un soggetto “i proses”¹⁵³, ovvero in divenire, la cui determinazione entra in crisi durante e attraverso il “dialogo” con il cavallo.

La visione dell'animale *riempie* la finestra, che è sicuramente un oggetto e un motivo ricorrente, in letteratura come nelle arti visive, sia in virtù della sua funzione di punto di incanalamento e irruzione di luce, che in quanto cornice di incontri (più o meno amorosi). Essa fondamentale contribuisce

¹⁵³ Granaas 2008: 304

a creare un asse tra lo spazio aperto (il fuori) e la stanza chiusa (il dentro), dando vita anche ad un desiderio di contatto. La finestra è *infatti* l'espedito per uno sguardo estetizzante: la presentazione di qualcosa o qualcuno nella cornice di una finestra prevede cioè una reazione da parte di un potenziale soggetto "vedente" ed in questo modo *l'occhio* viene a trovarsi al centro della dinamica. Non a caso è però sull'occhio del cavallo che viene più volte richiamata l'attenzione: si tratta di uno dei sintomi di una voluta ambiguità che gioca con le identità dei personaggi confondendole e sovrapponendole. La stessa immagine del cavallo ha i tratti dell'*ombra* di un volto, che potrebbe essere quello del poeta stesso, nel senso che la superficie trasparente della finestra ed il buio esterno creerebbero un effetto riflettente: la parete di vetro è trasformata in uno specchio in cui l'io e il tu si riflettono e si ripetono l'uno nell'altro. "Diktaren står andsynes andlete som han sjølv har skrive fram: Han ser seg sjølv, speglar seg sjølv".¹⁵⁴ La con-fusione dell'uomo e dell'animale si realizza inoltre anche a livello grammaticale. Nell'ultimo verso della quarta strofa improvvisamente il testo volge alla forma drammatica ed il lettore si trova alle prese con un discorso diretto in cui il cavallo si rivolge al poeta con il "tu": la terza persona con cui è altrimenti designato il poeta e la seconda, con cui è appellato dal cavallo, creano un'ambivalenza nell'identificazione di un soggetto. Questo spostamento sottolinea che il poeta contemporaneamente vede ed è visto dal cavallo, il quale costituisce dunque un l'implicito "io": "Hesten framstår dermed som ei maskert diktar-eg".¹⁵⁵ È chiaro che non ci troviamo di fronte ad un cavallo parlante nel senso della favola di animali, ma ad un "volto animale" il cui apparente antropomorfismo si presta invece meglio ad essere inteso come *prosopopea*, in senso retorico, naturalmente, ma anche etimologico, visto che a parlare è propriamente un "volto"¹⁵⁶, il quale darebbe voce all'infanzia, al tempo e alla morte, esercitando una carica *unheimlich* nel senso più propriamente freudiano. Il perturbante (il cavallo e la sua domanda) che si vuole relegare fuori, si trova contemporaneamente all'interno del sé, nello stesso modo in cui il soggetto in divenire è nello stesso tempo padre e figlio, adulto e bambino – e scrittore.

¹⁵⁴ Granaas 2008: 316. "Il poeta si trova faccia a faccia con il volto che egli ha creato: egli guarda se stesso, si specchia", trad. mia

¹⁵⁵ Granaas 2008: 307. "Il cavallo si configura quindi come un io-poetico mascherato", trad. mia

¹⁵⁶ Prosopopea: dal greco *prosopon*, "aspetto", "volto". Composto da *pros* – davanti, e *ops*, genitivo di *opos* – occhio o radice indeuropea che significa "vedere". Cfr. Cortelazzo e Zolli 1985: 991

La stessa lapidaria descrizione del grande volto del cavallo “grigio come argilla” stabilisce un dialogo con le problematiche sollevate, quella dell’ambiguità e dell’incertezza da una parte e quella dell’arte dall’altra. Il colore grigio è infatti spesso usato da Vesaas in relazione a una luce cangiante o incerta, come quella del crepuscolo, e in generale quando si sta trattando di situazioni e dinamiche di *passaggio*. Qui è incerto il confine tra il grigio del cavallo e lo sfondo oscuro, il che convalida la domanda su cosa il personaggio effettivamente veda e ribadisce la problematica dell’indeterminatezza tra dentro e fuori, tra io ed altro. La testa del cavallo è inoltre messa in relazione all’argilla, richiamando così l’abituale connessione con la terra e sottolineandone i tratti plastici e quasi scultorei, alludendo dunque anche alla sua possibile natura di artefatto e al motivo – poi sollevato nella settima strofa – del contrasto tra vita vissuta e rappresentata (modellata o verbalizzata), nonché sul problema della funzione della poesia (“Kva driv du med?”).

“Hesten” si conclude segnando un confine tra l’interno e l’esterno rispetto al quale si esprime l’intenzione di chiudere fuori la visione *uheimslege*. Se il cavallo, almeno apparentemente, è stato fuori per tutto il corso della “trama” della poesia, la domanda nella settima strofa invece “står inn stregt og stumt”, mentre nell’ultima è relegata fuori insieme all’animale: il poeta nega di affrontarla e di affrontarsi. La domanda, l’uomo, l’animale, il bambino di un tempo e la bambina del bacio scivolano gli uni negli altri, tutti catalizzati dal cavallo che dà il titolo al testo.

La quinta e la sesta strofa sono quelle in cui il poeta rivive un ricordo d’infanzia in cui si ritrova l’associazione tra angoscia, cavallo e padre già presente nel romanzo *Det store spelet*, nel quale la relazione sofferta tra Per e il padre viene rappresentata proprio in connessione all’uccisione dei cavalli (e dei tori). Come si è accennato nel capitolo precedente, all’inizio del romanzo il ragazzo è arrabbiato per l’uccisione del cavallo Brunen dal parte del padre ma alla fine, quando il genitore si ammala, è lui che deve assumere il suo ruolo e uccidere il toro. Nonostante le orribili sensazioni, a quel punto Per sente finalmente di appartenere alla sua casa e ai suoi luoghi e l’uccisione diventa dunque una sorta di rito di iniziazione. Ritroviamo una situazione molto simile nel primo capitolo di *Båten om kvelden*, un ritratto paterno dal titolo ”Slik det står i minnet” (Così com’è nel ricordo):

Der står han i silande snø. For min tanke i silande snø. Ein far – og hans vinterlodne brune hest, i snø.

Hans brune hest og hans eige andlet. Hans skarpe ord. Hans blå auge og hans skjegg. Skjeggget med litt raudfarge mot det kvite. Silande snøver. Blind grenselaus snø. (*Båten om kvelden*: 9)

Se ne sta lì sotto la neve che cade. Nel mio pensiero sotto la neve che cade. Un padre – e il suo cavallo bruno con il manto invernale, nella neve.

Il suo cavallo bruno ed il suo proprio viso. Le sue parole taglienti. I suoi occhi blu e la sua barba. La barba con un po' di rosso sul bianco. Neve che cade. Cieca sconfinata neve. (trad. mia)

La neve cade, copre i contorni delle cose e rimanda ad un'assenza di forme rafforzata dal fatto di essere "cieca". Una cecità che non connota in sé la neve, ma ne sottolinea il "grigiore" (i toni del grigio e l'indeterminatezza che veicolano) e l'invisibilità che essa si porta dietro (finché non si copre di tracce). Padre e cavallo sono infatti descritti come se stessero per scomparire nella neve:

[...] ansiktet er i ferd med å bli borte i snøværets og tidens langsomme maskering. Det er også hesten [...] snøen og det forskjellsløse har tatt tak i den, er i ferd med å viske den ut. De er omgitt, omslutta eller til og med blanda med snøen – i ferd med å forsvinne i bakgrunnens mangel på identitet. (Skjerdingsstad 2007: 24)

[...] il viso sta per scomparire nella nevicata e nel lento mascheramento del tempo. La neve e l'indistinzione hanno preso anche il cavallo, sono sul punto di cancellarlo. Essi sono circondati, assediati o addirittura mischiati con la neve – sul punto di scomparire nella mancanza di identità dello sfondo. (trad. mia)

Questa ambientazione favorisce dunque l'indeterminatezza delle identità e delle voci, oltre che quella temporale: i personaggi del breve testo di prosa lirica sono un trio – il ragazzo, il padre, il cavallo – in cui la voce principale è quella del primo, cui va ad aggiungersi quella – ibrida – dell'adulto che ricorda ed è posizionato in un futuro che è il presente della scrittura. Il padre è connotato da un pressoché totale silenzio, interrotto soltanto da brevi "skarpe orda", indirizzate per lo più al cavallo:

Ingen har sagt noko. Hesten knurpar grønt høyr. Triveleg å høre på i snøen. Meir talande enn all tale. Det er som dei sender ein annan

trivelege meldingar ved hjelp av denna einaste lyden her finst. [...] Så, Brunen.

I alle fall, eit ord skal han ha, så han kjenne at dei arbeidar saman, at dei er tre. (*Båten om kvelden*: 16 e 18)

Nessuno ha detto niente. Il cavallo rumina rumorosamente l'erba. È piacevole ascoltarlo nella neve. Più discorsivo di tutti i discorsi. È come se si mandassero l'un l'altro messaggi gentili per mezzo di quest'unico suono. [...] Dai, Brunen.

In ogni caso a lui una parola spetta, per fargli sentire che lavorano insieme, che sono in tre. (trad. mia)

Un padre dalla parola “lapidaria”, che il figlio ha trasferito in una scrittura a sua volta “kort og fyndig, som hogd i stein; (lik en) skrifttype med enkle, rette linjer, opphavlig brukt på romerske steintavlene”.¹⁵⁷ Tra le voci è possibile infine ascoltare anche quella del cavallo, ai cui pensieri abbiamo accesso nella forma di un inserto lirico:

Ja, hesten:
Er det *det* han tenker?:

Snø ned og snø ned.
Slik er min song og slik er min song,
Dagen er lang
Og slik er min song,
La meg berre snø ned, og snø ned.
Dagen er lang, og dagen er lang.
Godt er å sova, snø ned.
(*Båten om kvelden*: 14)

Sì, il cavallo:
È *questo* che pensa?:

Innevarsi e innevarsi.
Così è il mio canto e così è il mio canto,
Il giorno è lungo
E così è il mio canto,
Lasciatemi solo innevare ed innevare.
Il giorno è lungo e il giorno è lungo.
Bello è dormire, innevarsi.
(trad. mia)

La ridondanza e la ripetizione di vaghe parole caratterizzano il flusso verbale che, analogamente al cavallo che si ricopre di neve, è minacciato di essere cancellato. Eppure questi versi si insinuano nell'immagine generale e si

¹⁵⁷ ”Breve e vigorosa, come scolpita nella pietra; (similmente a una) scrittura dalle linee semplici e dritte, originariamente usata sulle tavolette di pietra romane” (trad. mia), Bokmålsordboka, cfr. Skjerdingsstad 2007:24

stagliano *come* immagine nel testo, diventandone una parte importante. Anche qui troviamo un "animale parlante", i cui pensieri sono veicolati dalla voce e dalla fantasia del ragazzo, il quale quindi, in un certo senso, si confonde con esso. Da una parte abbiamo il binomio muto "uomo e cavallo", dall'altra il ragazzo, il cavallo pensante ed un cerchio di animali immaginari (*framande dyr*). Come dire, il lavoro contrapposto al sogno. In una sorta di fermo immagine, il ragazzo segue le sue fantasie, immagina che anche il padre sia perso nei suoi sogni e mette infine in versi i possibili pensieri del cavallo.

Der får han stå [...] og kanskje syngje sin song langt inne einstad i ei ukjend verd, der mennesket ikkje har noko å gjera. [...] Hesten syng om sitt djupt inni seg ein stad, og mannen og barnet drøymmer om sitt. (*Båten om kvelden*: 15)

Può restare lì [...] e forse catare il suo canto in qualche luogo di un mondo sconosciuto, con cui gli uomini non hanno niente a che fare. [...] Il cavallo canta le sue cose da qualche parte profondamente dentro di sé, e l'uomo e il bambino sognano le loro cose. (trad. mia)

Il cavallo, che ad un certo punto si ferisce, si abbandona all'uomo, ma nessuno riesce ad aiutarlo: "Hesten luter [...] lettat på foten, er den hjelpelause hos hjelpelause mennesket, den stumme ifrå tusen år hos mennesket".¹⁵⁸ Il cavallo, il ragazzo e l'uomo adulto che è diventato e che ricorda, portano la ferita ("ber svien") ed il finale del brano mostra la resa del cavallo al dolore, alla neve, al silenzio e all'uomo. "Eg er hesten, / og slik er min song" ("Io sono il cavallo / e così è il mio canto"): il figlio riporta dal passato la voce del cavallo, il cui canto finisce per coincidere con il suo. Come il cavallo, il figlio si è arreso al padre e al lavoro nel bosco, con la differenza che questi può emanciparsene con il canto. Mentre l'animale resta parte del silenzio innevato, il ragazzo ormai adulto osserva a distanza e scrive, sconfiggendo così il silenzio: "og slik er min song".

2.2. Uccelli

Il secondo capitolo di *Båten om kvelden* si intitola "I myrane og på jorda" (Nelle paludi e sulla terra) ed anche questo frammento narra del

¹⁵⁸ *Båten om kvelden*: 24; "Il cavallo piega la testa [...] solleva la zampa, è indifeso accanto all'uomo indifeso, muto da mille anni accanto all'uomo", trad. mia

rapporto tra un ragazzo e delle creature animali, in questo caso uno stormo di gru appena giunto al Nord dai paesi caldi, visto che il breve racconto è ambientato all'inizio della primavera. Si tratta di una quindicina di pagine di prosa lirica, di poesia visionaria e visiva che si articola intorno ad un complesso gioco di sguardi e di riflessi tra il personaggio umano e gli uccelli. Il ragazzo è uscito all'alba senza una meta specifica: è “ute på [en] vandring” (fuori per una passeggiata) il cui obiettivo fondamentale è quello di “Sjå. Berre sjå” (Vedere. Solo vedere).¹⁵⁹ Il viaggio visionario lo conduce presso una palude, in cui il lettore può riconoscere il tipico paesaggio incerto delle rivelazioni: il grigio della nebbia mattutina, la luce crepuscolare, il quadro spoglio e ambiguo di un luogo tra terra e acqua. La palude è costellata di piccole pozze, nate dal passaggio di vari animali che hanno calpestato il fango e lasciato impronte, le cui cavità si sono riempite d'acqua, che è ancora mezzo congelata e riflette il grigio del cielo e dell'aria come uno specchio, “Som at myra har fått tusen auge. Dimme auge som står blindt stille eller ser likesælt ut i være, fullkoment framande og like. Myra er død enno [...]”¹⁶⁰ “Ancora”, perché subito dopo iniziano a svegliarsi alcuni di questi “tallause auga” (innumerevoli occhi), che sembrano cominciare a guardare il ragazzo, stabilendo in questo modo un legame tra lui e il paesaggio; poi all'improvviso si svegliano tutti, chiamati a rispecchiare un cielo che si è inaspettatamente popolato di gru. Il ragazzo si acquatta nel fango “så berre auga er over” (lasciando fuori soltanto gli occhi) nel tentativo di mimetizzarsi: non solo da questo momento in poi egli sarà identificato (sineddoticamente) con i suoi occhi, ma diventa di fatto parte integrante del paesaggio, in quanto i suoi si confondono con i “tallause auga” della palude. Quanto meno dal punto di vista degli uccelli. Una delle particolarità di questo pezzo è infatti che, anche se la voce narrante è sempre quella del ragazzo, il punto di vista si sposta – o si trasforma – passando ripetutamente dall'uomo, agli uccelli, al paesaggio e viceversa. Le migliaia di occhi, tra cui quelli del ragazzo, guardano e riflettono le gru che, a loro volta, scrutano e si riflettono nel paesaggio e negli occhi del ragazzo. Quest'ultimo dunque vede, è visto e si vede visto: si identifica nello

¹⁵⁹ *Båten om kvelden*: 26

¹⁶⁰ *Båten om kvelden* : 28; “Come se alla palude fossero spuntati mille occhi. Occhi velati, che se ne stanno immobili come fossero ciechi o che guardano in aria con indifferenza, tutti completamente estranei e identici. La palude è ancora morta [...]”, trad. mia

sguardo dell'altro, oltre a confondere il suo sguardo con quello del paesaggio. "Myraugget mitt ser på dei og kan spegle dei"¹⁶¹; e ancora: "[...]ser eg det? Eller er eg komen djupt inn i einslags myr-draum. / Speglast det i alle dei dimme myr-auga ikring her, som i mine?"¹⁶²

Il protagonista è un testimone intruso: fin dall'inizio viene infatti reso esplicito che quel luogo non appartiene agli uomini, ma agli uccelli, ed egli si nasconde proprio perché riconosce la propria estraneità: "Det er nok deira eiga myr eg er komen på for å finne att ein gammal myr-draum, eller kva det er eg vil"¹⁶³; "Er på tranens eiga mark, er vel komen inn i ein heilagdom der ein ikkje burde vist seg".¹⁶⁴ Il ragazzo è dunque immerso nell'alterità del luogo ed è caratterizzato da una forte estraneità anche rispetto a se stesso (cosa sto cercando?) e alla propria esperienza (è reale oppure onirica?), ma il brano racconta tuttavia il tentativo di un contatto, se non addirittura di appartenenza, tra il personaggio umano e quella che viene dipinta come l'entità più profondamente estranea rispetto a lui, lo stormo di gru. Questa moltitudine di misteriosa, enigmatica bellezza incanta e terrorizza il ragazzo, il quale desidera contemporaneamente esserne parte ed esserne ignorato. La condizione per l'avvio di un contatto consiste principalmente nella dinamica degli sguardi, che fa sentire il ragazzo "iblant dei likevel etter kvart" (in qualche modo in mezzo a loro, tuttavia), ma che diventa più significativa in seguito al processo di individualizzazione dello stormo (da molti a due soli uccelli), in modo che il contatto tra gli occhi della palude e quelli dello stormo si riduce a quello tra gli occhi del ragazzo e quelli di una gru, che scende a terra e si avvicina al corpo immobile del giovane. Fino a quel momento gli uccelli avevano danzato nel cielo, mettendo in scena una meravigliosa coreografia a cui il ragazzo, incantato, aveva assistito ammirandone il riflesso nella palude e dalla quale aveva ricevuto un messaggio di assoluta bellezza; ma quando alcuni esemplari scendono a terra e si avvicinano, queste creature dell'aria sprigionano una paralizzante inquietudine:

¹⁶¹ *Båten om kvelden*: 30; "Il mio occhio di palude li vede e può rispecchiarli", trad. mia

¹⁶² *Båten om kvelden*: 32, "[...] lo sto vedendo davvero? O sono finito in una specie di sogno di palude? / Ciò che vedo si rispecchia in tutti questi offuscati occhi di palude intorno a me, come fa nei miei?", trad. mia

¹⁶³ *Båten om kvelden*: 29, "È di certo la loro palude, quella in cui sono venuto a cercare un vecchio sogno di palude, o qualunque altra cosa io sia venuto a fare", trad. mia

¹⁶⁴ *Båten om kvelden*: 30, "Sono nel territorio delle gru, sono di certo entrato in un santuario in cui non bisognerebbe farsi vedere", trad. mia

[...] eg kan sjå rett i auga deira. [...] Veit eg noko om kva som går ut frå dei vidopne fugleauget. Nei ingen ting. [...] Forundring kan ein vel lesa i det. Forundring over alt rart som finst. Er det noko slags forståing? Nei.

[...]

Men ein vil så gjerne at det skal vera forståing. Ein stolt framand fugl – veit nokon om alt det som kan bu i han. / Ser beint i auget hans. Ser på den høge reisinga hans. Han ser på mine pinne-auge i mosen. [...] Vender det eine auget mot meg og har fullt lys i det.

[...]

Har dei open linje til meg, må eg undrast. Eg må ønskje det. Open lei, der vi kan søke opp det uskjønlege vi har saman, medan vi går i myrane og på jorda. / Lyset i auga er utan uttrykk, finn eg no.

[...]

Den første står vaktar på meg i den gamle stillinga si. Det blir etter kvart stridt å ha det auget på seg urikkande og liksom måtte svara det heile tida. Snart veit eg ikkje kva eg gjer. [...] Etter å ha vist meg kva venger og luft er, står dei no stilt granskande. [...] Men no talar vi ikkje saman på noko vis lenger, det ser eg. Dei berre granskar meg med sine runde fugle-auge. Framfor mine byrjar det å sigle. Eg kan ikkje halde ut. (*Båten om kvelden*: 37, 38, 39, 40).

[...] posso guardare dritto nei loro occhi. [...] So qualcosa di ciò che emanano quegli occhi di uccello spalancati. No, niente. [...] Stupore, potrebbe leggercisi. Stupore, rispetto a tutto ciò che di strano esiste. Qualche sorta di comprensione? No.

[...]

Eppure si vorrebbe tanto che fosse comprensione. Un uccello orgoglioso ed estraneo – che sa qualcosa di tutto quello che ci si porta dentro. / Guardo dritto nei suoi occhi. In tutta la sua altezza. Lui guarda i miei, che sono come bastoncini nel fango. [...] Rivolge verso di me uno dei suoi occhi, che si riempie di luce.

[...]

Se tengono le ali aperte per me, c'è da meravigliarsi. Eppure lo desidererei. Un'apertura, in cui indagare l'incomprensibile che condividiamo, mentre camminiamo nelle paludi e sulla terra. / La luce nei loro occhi è senza espressione, mi accorgo ora.

[...]

Uno dei due fa la guardia su di me, fermo nella sua posizione. Pian piano diventa sempre più faticoso avere addosso quell'occhio immobile e dovergli in qualche modo rispondere costantemente. Ad un certo punto non sento più il controllo sulle mie azioni. [...] Dopo avermi mostrato cosa sono le ali e cos'è l'aria, ora se ne stanno immobili a fissare. [...] Ma adesso non stiamo più comunicando in nessun modo, lo vedo. Mi stanno solo fissando con i loro rotondi occhi di uccello. Davanti ai miei tutto comincia a oscillare. Non posso più resistere. (trad. mia)

Il perturbante è veicolato dal corpo e soprattutto dallo sguardo freddo, inespessivo ed alieno dell'animale¹⁶⁵: la vicinanza fisica provoca lo

¹⁶⁵ La vicinanza fisica dell'uccello che genera ansia è un motivo letterario ricorrente, che si vuole qui mettere in relazione con un altro luogo romanzesco vespaiano, in *Brannen*, dove troviamo uno stormo di rondini, la cui posizione anomala ed inquietante è esasperata dal fatto che gli uccelli siano semi congelati e raccolti in un capannone riscaldato in attesa di rianimazione. In entrambi i casi si tratta di uccelli migratori traditi da una

spostamento emotivo dalla speranza di una vicinanza, di una comprensione e persino di una condivisione di qualcosa con l'animale, alla crescente tensione e alla paura che sfocia nel grido del finale (“[...] og så skrik eg til slutt mitt eige skrik, mot det eg ikkje kan finne fram i.”¹⁶⁶). Il grande cambiamento avviene prevalentemente in relazione alla posizione dell'uccello nell'ambito della dinamica degli sguardi: finché le gru si esibiscono nella danza (cioè sono oggetto dello sguardo), esse comunicano con il soggetto osservatore: “Dei dansar og fortel, og det er viktig”¹⁶⁷; ma nel momento in cui è il ragazzo a trovarsi nella posizione di oggetto dello sguardo animale, quest'ultimo si fa muto, ovvero smette di comunicare e diventa insostenibile: “Auga deira er stille lys som kviler på meg, utan å fortelje”.¹⁶⁸

Vediamo invece cosa racconta – e come è narrata – la danza delle gru:

Fuglar, seier ein lettvint. Det finst ein himmelens hær av dei. Dette er bortom fuglane. Langt bortom det ein ser når ein ikkje er forgjord sjølv. Nokon har forgjord meg og myra og pyttane.

Dette er bortanfor mitt. Kjenner det berre. Ser det i ei spegling og kjenner det att, endå det er bortanfor mitt. Dei svære fuglane vart øre og forgjorde då dei kom hit – og dei sveiper alt det andre med seg.

I fuglehamen blir det utspela.

Men det er stadig bortanfor. Det er vilt og galent i sine stive, verdige tverr-sleng og påfunn. Frosent og sundrivi og høgtideleg. Ein slags tilbake-tvinga og endå ustyrlig lått må leie faktene som slepper seg laus og fangar seg sjølv inn att på tvers. Det er ikkje fuglar, det er vi når vi har gått gjennom kvernane, komi over tornemoane, vori i brannen, gjort underfulle ferder og gjevi bort hjertet til det som ikkje har verd det – og blitt til døden audmykt for den skuld.

Då skjer det.

primavera in ritardo o da un inverno precoce. “Det var just den tida svolene samla seg for å fara sørover no – og no hadde denne utenkte frostnatta falli over svolehopane, så dei låg halvdøde, frostlama utover marker og hagar. Desse var det folk var i gang med å samle opp, så mange dei kunne finne, få dei i hus her og verme dei, tine dei og få liv i dei att [...] Jon stod mellom dei. Dei låg stive, i rader på golv og kasser og benker. Han kunne ta bortpå dei. Mørke fine flygarar. [...] Snart skulle det bli annleis. Somme byrja alt å røre på seg. Han tenkte at det synet helt eg ikkje ut, då vil eg ikkje vera her. Då vil dei kravle etter benkene, koma ut på kanten og sleppe seg. Lufta vil mørkne av vengeslag. Utolsame vengeslag og klaskande nebb like mot rutene.”, *Brannen*: 185-7; “Era proprio il periodo in cui le rondini si riunivano per partire verso il sud – e ora questa inaspettata notte di gelo si era abbattuta sullo stormo. Le rondini giacevano così mezzo morte, paralizzate dal freddo su campi e orti. Erano loro che questa gente stava cercando di radunare, più che poteva, per portarle al coperto e riscaldarle, farle scongelare e ridar loro vita [...]. Jon era in mezzo ad esse. Giacevano rigide, in fila sul pavimento, su casse e panche. Poteva toccarle. Scuri, belle volatrici. [...] Presto sarebbe cambiato tutto. Alcune cominciarono già a muoversi. Pensò, questa vista non posso tollerarla, in quel momento non voglio trovarmi qui. In quel momento saliranno sulle panche, si metteranno sui bordi e saranno libere. L'aria si annerirà di battiti d'ala. Insopportabili battiti d'ala e colpi di becco contro le finestre”, trad. mia

¹⁶⁶ *Båten om kvelden*: 40; “[...] e così alla fine grido il mio proprio grido, contro ciò con cui non riesco a entrare in contatto”, trad. mia

¹⁶⁷ *Båten om kvelden*: 32; “Danzano e raccontano, ed è importante”, trad. mia

¹⁶⁸ *Båten om kvelden*: 38; “I loro occhi sono luci immobili, posate su di me, che non raccontano nulla.”, trad. mia

Då dansar vi vel slik. Kler oss i den stolte tranehamen og sigler gjennom verda ifrå kjøttgrytene og finn ei myr vi kjenner, og set i ville danseskrik og finn på. (*Båten om kvelden*: 33)

Uccelli, dice uno facilmente. Ce n'è un esercito celeste. Questo è oltre gli uccelli. Molto oltre ciò che uno vede quando non è sotto incantesimo. Qualcuno ha lanciato un incantesimo a me, alla palude e alle pozzanghere.

Questo è fuori di me. Lo sento. Lo vedo in un riflesso e lo riconosco, tuttavia è fuori di me. I grandi uccelli erano folli e incantati quando sono arrivati – e trascinano tutto il resto con loro.

Ora tutto è nelle piume dei grandi uccelli.

Ma è sempre fuori. Selvaggio e folle nei rigidi e preziosi lanci di traverso, nelle trovate. Gelido e frammentato e cerimonioso. Una specie di risata trattenuta e tuttavia incontrollabile deve guidare questi movimenti che si liberano e poi di nuovo sono catturati, trasversalmente. Non sono uccelli, siamo *noi* dopo essere passati tra le macine, aver superato le spine, attraversato il fuoco, aver compiuto viaggi meravigliosi e aver dato via il cuore per qualcosa che non lo valeva – ed esserci perciò umiliati a morte.

A quel punto accade.

A quel punto danziamo così. Ci abbigliamo con l'orgoglioso piumaggio delle gru e sfrecciamo per il mondo, lontani dalle pentole piene di carne, troviamo una palude che ci è nota, diamo vita a grida di danza e inventiamo. (trad. mia)

L'aspetto su cui mi vorrei brevemente soffermare è quello dell'esplicita visualizzazione del movimento: le gru disegnano linee spezzate che si intrecciano tra di loro componendo e scomponendo figure, tessendo una rete (visibile *ed* invisibile) che convoglia e imprigiona lo sguardo. È una *performance* creativa dalla valenza estetica. Uno spettacolo per uno spettatore, un racconto per un ascoltatore o lettore. Animale votato all'utilizzo metaforico come figura del poeta e della poesia, soprattutto in virtù del suo canto, l'uccello in questo caso mette in scena la visualizzazione di una sorta di "modello" creativo tramite il movimento del suo corpo e del suo sguardo. Il modello disegnato dagli animali, quello che Skjerdingsstad chiama *greineverket* ("intreccio di rami") e che si analizzerà nel prossimo capitolo, rispecchierebbe a sua volta il modello compositivo del libro in questione, *Båten om kvelden*, e rimanderebbe ad una certa concezione della scrittura dell'ultimo Vesaas: è possibile infatti individuare un parallelismo tra la danza delle gru e il movimento ornitologico raccontato nel capitolo del romanzo *Is-slottet* (1963) dal titolo "Fuglen" (L'uccello). È ancora una volta alle dinamiche del volo e dello sguardo dell'uccello che viene affidato, anche in questo frangente, quello

che la maggior parte dei critici ha interpretato come un velato discorso sull'arte:

Den ville fuglen med stålkørne laga ei skråstripe mellom to fjelltoppar, og brukte inga tid på det. Han slo seg ikkje ned, steig att, og skar seg vidare. Inga kvile, ikkje noko sikkert mål for den stadige flytinga gjennom lufta.

Under han breidde vinterlandskapet seg. Det var øyde der han ferdast. Han skar det opp i strimlar under auget sitt. Auga hans sendte liksom usynlege glas-splintrar og lyn gjennom frostlufta, og dei såg alt. [...]

Fuglen skar dei øyde viddene opp i strimlar og spiralar, og var døden.[...]

Han var fange av sin eigen fridom her. Fekk ikkje slutte. Det han såg, forvilla han.

Han ville koma til å skjera seg sjølv til døds av sine egne strimer – så harde som glas der dei ikje viste det minste. Men lufta gjekk sund for dei. Han måtte koma til å gå sund sjølv. (*Is-slottet*: 91-2)

L'uccello rapace dagli artigli d'acciaio tracciò una diagonale tra due vette, in un tempo inesistente. Senza posarsi, riprese quota per sfrecciare più lontano. Senza requie, senza una meta certa al suo perpetuo librarsi in cielo.

Sotto di lui si stendeva il paesaggio invernale. Era deserto ovunque volasse. Il suo sguardo lo sezionava. I suoi occhi lanciavano lampi e invisibili schegge di vetro nell'aria ghiacciata, e vedevano tutto. [...]

L'uccello tagliava le distese deserte in strisce e spirali, ed era la morte. [...]

Prigioniero della sua stessa libertà. Incapace di smettere. Reso pazzo da ciò che vedeva.

Avrebbe finito per ferirsi a morte con le sue scie taglienti, dure come vetro per quanto invisibili. L'aria ne era sfracellata. Si sarebbe alla fine sfracellato anche lui? (*Il castello di ghiaccio*: 106)¹⁶⁹

Tarjei Vesaas sembra spesso affidare agli animali, in particolar modo agli uccelli, la facoltà di intrecciare linee e dunque di mettere in scena – in una sorta di figura *en abyme* – l'operazione estetica di costruzione o disegno di una trama.

Una delle figure centrali nel romanzo di Finn Carling *Piken og fuglen* (1952) è proprio quella della rete, la quale però, pur mantenendo intatta la sua carica metaletteraria, assume in questo caso la funzione di trappola (per gli uccelli, ma anche per le idee e per la bellezza), delineando così una diversa

¹⁶⁹ Invece che "sfracellarsi" proporrei di tradurre l'espressione "å gå sund" con "andare in pezzi" o "essere fatto a pezzi", per rendere ancora meglio l'idea di frammentazione che domina il brano.

poetica dell'intreccio e dell'intrigo di linee, che è fondamentalmente una poetica delle gabbie e della prigionia, *leitmotiv* della scrittura di Carling.

Piken og fuglen è in sintesi una storia di contrabbandieri e di reti per uccelli, di finzione, contraffazione e poesia. Al fine di avvalorare l'ipotesi che le reti e le linee rimandino più o meno esplicitamente al discorso sull'arte, è utile notare come questo motivo affiori per la prima volta nel romanzo all'interno del capitolo intitolato a Gérard, il poeta. Egli è seduto al suo tavolo da lavoro e si perde in un ricordo:

En stund satt jeg i gresset og lyttet til insektenes summen og blomstenes hvisken og bladenes raslen i de høye trærne som vokste i min have, så boyet jeg meg ut over åen og så gjennom vannflaten mot meg selv på bunnen av den.

Meg selv?

Mitt ansikt var det; mine egne hender var det som strakte seg opp etter meg; min egen munn som smilte, og likevel var det en ung pike som åpnet mine øyne mot mitt blikk. Derfor steg jeg ned på bunnen av åen.

Hvor underlig. Det var ikke grågult slam der nede, men stener og planter og dyr i alle slags funkende farver, og da jeg kastet et blikk mot haven hvorfra jeg var kommet, så jeg bare et askegrått flettverk av grener som minnet om edderkoppenes støvete spinn. (*Piken og fuglen*: 72-3)

Ero seduto sull'erba ad ascoltare il ronzio degli insetti, il sussurro dei fiori e il fruscio delle foglie sugli alberi che crescevano nel mio giardino, poi mi inchinai sul fiume e, attraverso la superficie dell'acqua, guardai me stesso sul suo fondale.

Me stesso?

Era il mio volto; erano le mie stesse mani a tendersi verso di me; la mia stessa bocca a sorridere e tuttavia fu una giovane ragazza ad aprirmi gli occhi sul mio sguardo. Perciò discesi in fondo al fiume.

Che strano. Laggiù non c'era melma giallognola, ma pietre, piante e animali dai colori lucenti, e quando da lì sotto gettai uno sguardo verso il giardino dal quale ero sceso, vidi soltanto un intreccio grigio-cenere di rami che ricordava le tele polverose dei ragni. (trad. mia)

Il mondo “dietro allo specchio” appare meraviglioso, mentre la realtà è ridotta a una grigia e polverosa tela di ragno pronta a catturarlo. Non a caso, immediatamente dopo questa visione Gérard torna al presente, accende la lampada e ai suoi occhi se ne offre un'altra, quella del suo lavoro, rappresentato come una rete altrettanto intricata di segni, tracce e tracciati di idee, a loro volta inserite in un quadro corredato di similitudini animali:

[...] i lyse fra den kunne han se sine utkast – diagrammer kalte han dem – skjemaer som han i tidens løp hadde laget over sine idéer. De

hang på veggene, naglet til dem som *jakttroféer*; spent ut som *gamle og gulnede slangeskinn* med bleke og utviskede tegninger. Men for ham var de levende, disse geometriske figurene som holdt hans fantasi på plass; rammet den inn i hans bevissthet. (*Piken og fuglen*: 73, corsivi miei)

[...] alla sua luce poteva vedere i suoi schizzi – diagrammi, li chiamava – schemi che aveva creato nel corso del tempo sulle sue idee. Pendevano alle pareti, inchiodati ad esse *come trofei di caccia*; tesi *come vecchie e ingiallite pelli di serpente* con disegni sfocati e indistinti. Ma per lui erano vive, queste figure geometriche che tenevano a bada la sua fantasia; la incorniciavano all'interno della sua coscienza. (trad. mia)

Eppure questo modello (un altro *greineverket*), apparentemente funzionale a tenere in ordine le immagini della sua fantasia, si rivela essere a sua volta una gabbia: è solo al di fuori di esso, infatti, che il poeta riesce finalmente ad accogliere la rivelazione che attendeva, cioè a vedere – come se fosse la prima volta – la ragazza che ama e che tenta di rappresentare, la quale però sta per abbandonarlo:

hun som hittil hadde skjult seg bak konstruksjonens gitter; som så behendig hadde vridd seg løs fra det nettet som han hadde kastet ut efter henne. Slik måtte hun se ut idet hun steg opp av åen eller havet eller drev inn mot øens steile kyst [...] (*Piken og fuglen*: 76)

lei che finora era rimasta nascosta dietro alle sbarre della costruzione; che con destrezza si era liberata dalla rete che lui le aveva gettato addosso. Così sarebbe dovuta apparire mentre usciva dal fiume o dal mare oppure si avvicinava alla ripida costa dell'isola [...] (trad. mia)

Le gabbie delle costruzioni poetiche di Gérard richiamano quella, ideale, del romanzo di Carling il quale, come si è già detto, è costruito proprio secondo il modello delle scatole cinesi e veicola tramite la sua stessa forma il suo messaggio claustrofobico. Alle trappole “formali” fanno eco, inoltre, tutte le reti del testo in gli uccelli rimangono impigliati. È piuttosto evidente come in questo caso la presenza ornitologica sia del tutto metaforica, oltretutto invadente: la vicenda (di una trama peraltro ardua da afferrare) è ambientata su una piccola isola frequentata da una moltitudine di uccelli migratori, la cattura dei quali è una delle principali attività degli abitanti. Proprio all'inizio del romanzo, in un passaggio di natura ecfraistica, un pittore descrive il suo quadro, che dovrebbe cogliere l'essenza stessa dell'isola, e spiega quanto sia difficile rappresentarne alcuni aspetti e personaggi:

Særlig fuglefangerne, de som lå skjult bak trærne og stenene, klar til å slynge nettene ut over fugleflokkene – for siden å kunne sette de små velsignede skapningene inni i bur, der de kunne pleies og temmes og læres opp til å synge de deiligste sanger båret frem av lengsel og sorg.

Men – den sentrale skikkelsen i mitt bilde blir fugleblinderen. Det var ikke mange som behersket hans kunst, for den virkelige fugleblinder rispet ikke i øyeeplet, slik at øyet ble ødelagt; nei, behendig klebet han i fuglens øyenlokk igjen med instrumenter som var finere enn selv mine minste pensler, slik at den kunne bli spart for det skarpe dagslyset; bare et gjenskinn av det, et minne skulle trenge inn til bevisstheten. (*Piken og fuglen: 71*)

Specialmente i bracconieri, nascosti dietro agli alberi o alle rocce, pronti a lanciare le reti sugli stormi – per poi mettere le piccole creature benedette in gabbia, dove poterle accudire, addomesticare, insegnar loro a cantare le più belle canzoni nate da nostalgia e dolore.

Ma – la figura centrale del mio quadro sarà l’accecatore di uccelli. Non erano in molti a padroneggiare quell’arte, perché il vero accecatore di uccelli non distruggeva l’occhio graffiandone il bulbo oculare; no, egli incollava abilmente la palpebra con strumenti ancor più sottili del mio pennello più fine, in modo da risparmiargli l’intensa luce del giorno; solo un riverbero di essa, un ricordo doveva penetrare la coscienza. (trad. mia)

La breve ecfrasi funziona da anticipazione rispetto ai capitoli del romanzo in cui queste pratiche saranno messe in scena direttamente: tutti i motivi principali comunque, quello della violenza sugli animali, del loro imprigionamento, delle reti, delle gabbie, della pratica dell’imbalsamazione e quindi della falsificazione dell’animalità, si ritrovano riuniti nel capitolo centrale del romanzo (quello cui i primi quattro conducono e da cui gli ultimi quattro si dipartono), la fiaba dal titolo “Det gylne buret”. Il protagonista è un ragazzo che viene abbandonato dal suo unico amico, un uccellino che cantava per lui tutto il giorno e che il ragazzo ha sempre ricambiato con cure, cibo delizioso e qualche momento di libertà. L’uccellino fugge in una notte in cui i signori del castello sono a caccia:

Han så for seg hvordan den lille skapningen i redsel skjøt opp fra marken ved lyden av hornet, og hvordan den så klemte hodet sitt inn gjennom maskene i nettet, flaksende for å slippe løs. Han så også hvordan de vred halsen om på den eller, om den var levedyktig nok, sperret den inne blandt andre fugler i et av de trange burene som de bar med seg. Han kjente den lille bankende hjertet i hånden sin, og han så inn i de svarte, forskremte øynene. (*Piken og fuglen: 92*)

Si immaginò come la piccola creatura spaventata si lanciasse da terra al suono del corno e come in questo modo finisse per incastrare la testa tra le maglie della rete, agitando le ali per liberarsi. Si immaginò

anche come gli torcessero il collo oppure, se valeva la pena lasciarlo in vita, lo rinchiudessero insieme ad altri uccelli in una delle strette gabbie che si portavano dietro. Sentì nella sua mano quel cuoricino palpitante e guardò in quegli scuri occhi terrorizzati. (trad. mia)

L'unica possibilità di salvezza sembra essere quella che il ragazzo costruisca da sé una rete e catturi prima degli altri il suo uccellino. Fallito il tentativo, ritroviamo però l'immagine delle reti verso la fine della fiaba:

[Gutten] kom inn i en stor, mørk hall, der det pep og skrek og flakset om ham på alle kanter. Da han hadde vendt seg til det svake lyset, så han at det hang store nett på alle veggene, og i maskene satt det fast et utall av fugler som slo med vingene og strevet for å komme løs.

Kan hende fuglen din er her, var det en stemme som sa, men gutten ensat den ikke; rev bare nettene i stykker, så fuglene kunne komme fri, og én efter én fløy de ut av hallen gjennom porten som gutten hadde satt åpen. (*Piken og fuglen*: 99)

[Il ragazzo] entrò in una sala grande e scura, in cui da ogni lato arrivavano pigolii, grida e battiti d'ali. Quando si fu abituato alla debole luce, vide che da tutte le pareti pendevano enormi reti, tra le cui maglie erano incastrati innumerevoli uccelli che dimenavano le ali per liberarsi.

Può darsi che il tuo uccellino sia qui, disse una voce, ma il ragazzo non se ne accorse nemmeno; fece a pezzi le reti in modo che gli uccelli fossero liberi e, uno ad uno, volarono fuori dalla sala attraverso il portone che il ragazzo aveva lasciato aperto. (trad. mia)

La vera spirale di violenza non è però ancora cominciata: recatosi a consultare un esperto ornitologo per un consiglio su come evitare di essere abbandonato, il ragazzo assiste ad una lezione di imbalsamazione, mentre più oltre si imbatte nell'accecatore di uccelli, il quale tiene un discorso sul rapporto tra la cecità e la bellezza del canto, di cui poi offre una dimostrazione pratica.

Gutten så forskrekket på dem.

Det ser nesten ut *som* mennesker, sa han.

Det har det nok vært en gang også, sa mannen; men syngte kan de, hva de nu er.

[...] det er en kjent sak at alle blindede fugler syngte bedre enn de som ser. Nu skal jeg blinde den som du hørte nu nettopp, så kan du dømme selv. Gutten nikkete, og mannen tok ut av det nærmeste buret en skikkelse som så ut *som* en ung kvinne. Den strakte armene ut, *som* var det vinger, og hakkete etter mannen, men øvete som han var, holdt han den så godt fast at den ikke klarte å rive seg løs.

Denne her har ikke vært i bur så lenge, sa mannen.

Med ett tok han en lang, tynn nål ut av jakke oppslaget, tvang øyelokkene opp over de forskremte øynene og rispet lett og behendig tvers over hvert øyeeple med spissen av nålen. Det gikk en sitren

gjennom den spede skikkelsen, så sank den sammen og lot seg bære inn til pinnen i buret.

Efter en stund begynte den blinde å synge. En fjern og klagende sang steg ut i rommet fra den hvite, myke strupen; en sang som den unge gutten aldri før hadde hørt, og som fylte hans sinn med en sterk og altomfattende følelse av lengsel. (corsivo mio, *Piken og fuglen*: 98-9)

Il ragazzo li guardò spaventato.

Sembrano quasi persone, disse.

È possibile che lo siano state una volta, disse l'uomo. Ma ora sanno cantare, qualunque cosa siano.

[...] è risaputo che gli uccelli ciechi cantano meglio di quelli che ci vedono. Ora accecherò quello che hai appena sentito, così potrai giudicare da te. Il ragazzo annuì e l'uomo tirò fuori dalla gabbia più vicina una figura che sembrava una giovane donna. Allargò le braccia *come* fossero ali e diede una beccata verso l'uomo che, esperto com'era, lo tenne così stretto da non permettergli di liberarsi.

Questo non è stato in gabbia a lungo, disse.

In un attimo tirò fuori dal risvolto della giacca un lungo ago sottile, tenne ferme le palpebre sopra a quegli occhi terrorizzati e con la punta incise un graffio lieve e rapido attraverso entrambi i bulbi oculari. Un tremito partì dall'esile figurina, che subito crollò e si lasciò trasportare fino al bastoncino della gabbia.

Dopo un attimo il cieco cominciò a cantare. Un canto distante e lamentoso si sollevò nella stanza da quel bianco, morbido petto; un canto che il ragazzo non aveva mai sentito e che riempì la sua anima di una forte, avvolgente sensazione di nostalgia. (trad. mia)

In questa, come in altre citazioni precedenti ¹⁷⁰, si è voluto sottolineare l'avverbio *som* ("come") per mettere in evidenza come l'uso ricorrente della similitudine sia significativo per la costruzione retorica del rapporto tra essere umano (i personaggi umani accostati agli uccelli sono sempre ragazze) ed animale, e quindi anche nella definizione di un certo tipo di modalità di presenza animale.

L'ornitologia di *Piken og fuglen* presenta, a mio avviso, tre caratteristiche fondamentali: innanzi tutto si introduce tra i personaggi "animali" un uccellino imbalsamato che canta meccanicamente e così facendo si realizza una forte accentuazione dell'estraneità tra uomo ed animale, attraverso un'opera di *oggettivazione*; in secondo luogo si noti come anche la moltitudine di uccelli vivi nel testo assuma in realtà una funzione oggettuale, sia nell'ottica dei personaggi umani del romanzo che in quella del lettore, il

¹⁷⁰ Un altro esempio: "Hun svarte ikke, og da han så på hennes ansikt, slo det ham at det var blindet; at huden lå over det – gjennomsiktig *som* en fugls øyenlokk, og at den sitren som fór hen over hennes slanke, hvite strupe, var sangen som smerten løste ut.", *Piken og fuglen*: 71(corsivo mio); "Lei non rispose e, quando la guardò, egli si accorse di colpo che il suo viso era accecato; che la pelle lo ricopriva – trasparente come la palpebra di un uccello, e che quella vibrazione che le attraversava la gola bianca e sottile era il canto liberato dal dolore", trad. mia

quale non raramente è messo in condizione di entrare con loro in contatto emotivo; nonostante il continuo contatto fisico e visivo, infine, l'unica vera forma di *relazione* tra uomini ed animali nel testo avviene a livello linguistico tramite l'uso di similitudini. Alla luce di questi tre elementi si può concludere che l'operazione di de-soggettivazione dell'animale, in mancanza di una relazione di tipo emotivo, finisce per sedarne la carica perturbante, contrariamente all'effetto che ci si aspetterebbe. Gli uccelli, senz'altro presenti in carne ed ossa come personaggi, finiscono in qualche modo per smaterializzarsi e ridursi a muti portatori di un significato di costrizione e prigionia da cui solo il finale pare in qualche modo liberarli ("Da lettet det med ett en fugleflokk fra øen. Kretsende steg den høyt opp mellom de hvite skyene for til slutt å samle seg og fly mot nord.").¹⁷¹ Lo stesso uso della similitudine stenta a saldare il rapporto tra il personaggio umano e quello animale: l'identificazione resta annunciata, detta, ma mai vissuta, mai veicolata da un graffio, una beccata, o una carezza, mai sancita da uno scambio di sguardi. Carling in questo testo sembra oscillare tra un uso "intellettuale" dell'animale e la volontà di comunicare, proprio tramite il corpo e la fisicità degli uccelli, un messaggio sensibile e forte. Alcune sue riflessioni in merito alla scrittura kafkiana e contenute nel saggio *Mennesket i søkelyset* (1960), precisamente nel capitolo intitolato "Noen tanker med utgangspunkt i Franz Kafkas liv og diktning"¹⁷², possono aiutare a comprenderne ancora meglio l'intenzione:

«Wie eine Brücke lag ich ...» Som en bro lå jeg over en avgrunn, fingerspissene presset jeg mot den ene siden av juvet, tærne mot den andre, og dypt under meg et svimlende mørke! [...]

Det er en ren og naken likefremhet over dette bildet som får en til å kjenne det på kroppen. Her er det intet «som om»; det står ikke: Jeg følte det som om jeg var en bro over en avgrunn. Nej, det står like ut: «Som en bro lå jeg ...» og straks føler man brospennet i kroppen og det voldsomme trykket mot fingertuppene og tærne, og umiddelbart efter kjenner man en dirrende utmattelse i hender og føtter. [...] dette er ikke noe litterært bilde, slik det ville ha vært om det hadde stått: Jeg følte det som om jeg befant meg over en avgrunn. Nei, man befinner seg rett og slett over avgrunnen, og ved selv det minste feilgrep vil man knekke sammen og styrte ned i den! (*Mennesket i søkelyset*: 35-6)

«Wie eine Brücke lag ich ...» Come un ponte ero steso sull'abisso, premevo le punte delle dita delle mani contro un'estremità del

¹⁷¹ *Piken og fuglen*: 114; "All'improvviso uno stormo di uccelli si sollevò dall'isola. Volteggiando salì in alto tra le nubi bianche, per radunarsi e volare infine verso nord", trad. mia

¹⁷² *Mennesket i søkelyset*: 35-48

burrone e quelle dei piedi contro l'altra, e profonda sotto di me la vertiginosa oscurità! [...]

C'è una schiettezza nuda e cruda in quest'immagine, che permette di sentirla nel corpo. Non c'è nessun "come se". Non c'è scritto: "Mi sentivo come se fossi stato un ponte su un abisso". No, è diretto: "Come un ponte ero steso ..." e subito si avverte nel corpo la tensione del ponte e la violenta pressione sulle punte delle dita e immediatamente dopo una spossatezza tremante nelle mani e nei piedi. [...] non si tratta di una figura retorica, come se ci fosse stato scritto: "Mi sentivo come se mi fossi trovato su un abisso". No, ci si trova direttamente sull'abisso e al minimo movimento sbagliato cediamo e precipitiamo giù! (trad. mia)

Prendendo spunto da queste riflessioni, mi sembra di poter affermare che l'effetto emotivo comunicato dal romanzo di Carling sia senz'altro quello del sentirsi ingabbiati e presi in trappola, ma che ciò sia ottenuto quasi prescindendo dalla presenza dell'animale, il quale è invece relegato al ruolo di un'invasiva comparsa che tuttavia suscita riflessioni. In accordo con quanto scrive Linn Ullmann in una postfazione al romanzo intitolata "Modernisten Finn Carling"¹⁷³, si intende affermare che questo testo apre su questioni fondamentali di carattere esistenziale:

For meg dreier Piken og fuglen seg først og fremst om *identitetsbegrepet*[...]. Handler identitet om tilhørighet, hendelser eller møter? Velger et menneske selv hvem hun er, eller er hun påtvunget en rolle fra fødselen? Hvem definerer meg? *Er det mitt eget blikk eller andres?* (corsivi miei, Ullmann 1996: 106)

Secondo me *Piken og fuglen* tratta del *concetto di identità* [...]. L'identità ha a che vedere con l'appartenenza, con le azioni o con gli incontri? Una persona sceglie chi essere, o è costretta in un ruolo fin dalla nascita? Chi è a definirmi? *Il mio sguardo o quello degli altri?* (trad. mia)

Ma si tratta appunto di domande intorno al "concetto di identità", che il testo pone più che altro sul piano intellettuale, giocando con una destabilizzazione dei punti di riferimento (spaziali, temporali e narrativi) che non riguarda però la relazione tra uomo ed animale. Commenta ancora la Ullmann:

[...]språklige kontraster preger romanen, og skaper stemninger og lys som en ikke kan komme forbi. Bare naturen er fast og kald og evig. *Alt annet er flytende*. Tid og rom oppløses: Den unge piken er plutselig en gammel kvinne. Lys og skygge, speil og vann, drøm og virkelighet, det lille og det store avløser hverandre; leseren kan aldri være helt sikker

¹⁷³ Ullmann 1996

på hva som skjer. Det store tårnet på øya er plutselig et lite tårn på et sjakkbrett.

Det viktigste kontrasten, imidlertid, er begrepene «frihet» og «fangeskap»[...]. (corsivo mio, Ullmann 1996: 111-2)

[...] il romanzo è caratterizzato da opposizioni linguistiche che creano atmosfere e luci che non si possono ignorare. Solo la natura è stabile, fredda ed eterna. *Tutto il resto è fluido*. Il tempo e lo spazio si dissolvono: La giovane ragazza è improvvisamente una donna anziana. Luce e ombra, specchio e acqua, sogno e realtà, il piccolo e il grande si scambiano; il lettore non può mai essere sicuro di cosa accada. La grande torre sull'isola è improvvisamente una piccola torre su una scacchiera.

L'opposizione più importante, tuttavia, è quella tra i concetti di "libertà" e di "prigionia" [...]. (trad. mia)

Credo che in un certo senso questo romanzo rappresenti un punto di inizio verso quella *fluidità*, tipica del mondo letterario di Carling, la quale coinvolgerà in maniera sempre più decisa la sfera dell'identità, forzandone e facendone saltare tutte le difese proprio tramite un uso più potente di figure e personaggi animali, che sono qui ancora portatori di un messaggio intellettuale che non scardina dall'interno la dimensione ontologica dell'Io.

2.3. Finn Carling e l'osservazione degli animali: gabbie e bestie di ogni natura

Coerentemente con quanto osservato finora, si può asserire che ciò che "mancherebbe" in *Piken og fuglen*, perché si avvii quel contatto destabilizzatore dell'identità, sia proprio un potente e reciproco scambio di sguardi tra l'uomo e l'animale, e forse non a caso gli uccelli del romanzo vengono addirittura accecati. In un'intervista con L. Ullmann, Carling dichiara che "språket er en bevegelse"¹⁷⁴: in essa e attraverso di essa si creano forme di relazione e di avvicinamento tra i personaggi, tra il personaggio e il lettore, tra chi scrive e chi legge. Nel capitolo "Ord om natten", contenuto nel romanzo *Antilopens øyne* (1992; Gli occhi dell'antilope), la protagonista vive l'esperienza di una lettura in cui si stabilisce una relazione personale tra il soggetto e la parola scritta: "Enda en gang tok hun boken opp og leste. Hvert ord ble til et du – og et jeg".¹⁷⁵ Ma la lingua per Finn Carling (per il quale vale la pena di ricordare che la questione del movimento fisico è particolarmente

¹⁷⁴ Ullmann 1996: 110; "la lingua è un movimento", trad. mia

¹⁷⁵ *Antilopens øyne* : 80; "Prese il libro ancora una volta e cominciò a leggere. Ogni parola si trasformava in un tu – e un io", trad. mia

viva a causa della sua situazione personale di paresi), oltre a rappresentare una dinamica di comunicazione, è anche il luogo della creazione e messa in scena di un movimento fisico e corporeo che è il mezzo ed il presupposto per relazioni ed incontri. Anche in questo senso l'animale assume un ruolo centrale, cioè in quanto è rappresentante di un dinamismo fisico dalla straordinaria bellezza e che nello stesso tempo può essere incontrollato e selvaggio. Gli animali in Carling sono infatti sempre associati al binomio composto da *movimento* e *impossibilità di movimento* ed è per questo che i suoi testi sono così ricchi di scene di caccia (come in *Piken og fuglen*) ed inseguimenti. Come si diceva, però, è la dinamica degli sguardi a suggellare la potenza dell'incontro tra uomo ed animale, anche quando questo già avviene sul piano del contatto fisico. Estremamente significative a questo proposito sono le due poesie-cornice di *Antilopens øyne* (1992), in cui il soggetto trova se stesso sia nel contatto che – soprattutto – nello sguardo dell'*altro* animale:

I skyggen av akasie står
en antilope plutselig og ser
på meg med drømmens øyne

Jeg vil springe over savannen,
slå armene om dyret,
legge ansiktet mot det
og holde fast
på min eksistens

Men er som naglet til jorden
av aldri før å ha møtt
meg selv i et levende vesens
bekreftende blikk

(”Som naglet til jorden”, in *Antilopens øyne*: 7)

All'ombra dell'acacia compare
all'improvviso un'antilope e mi guarda
con occhi di sogno

Voglio correre nella savana
cingere l'animale con le braccia
premere il viso contro di lui
e tenere stretta
la mia esistenza

Ma sono come inchiodato alla terra
per non aver mai incontrato prima
me stesso nello sguardo di approvazione

I akasiens skygge ligger
en antilope skjelvende og ser
på meg med brystne øyne

Jeg vil springe over savannen
lang bort fra dyret,
og ikke se blodet fra halsen
forsvinne ned
i brunsvidd gress

Men står som lammet med kniven
i hånden og stirrer på
meg selv i et døende vesens
bekreftende blikk

(”Bekreftelsen”, in *Antilopens øyne*: 95)

All'ombra dell'acacia è sdraiata
tremante un'antilope e mi guarda
con occhi velati

Voglio correre nella savana
fuggire lontano dall'animale
e non vedere il sangue
che dalla gola scompare
nell'erba bruciata

Ma sono come paralizzato
col coltello in mano a fissare
me stesso nello sguardo di approvazione

di un essere vivente

di un essere morente

(“Come inchiodato alla terra”, trad. mia)

(“Approvazione”, trad. mia)

L’occhio dell’animale esprime, e nello stesso tempo ambiguamente rispecchia, i nuclei più profondi e autentici dell’identità del soggetto: il suo impulso di amore (l’abbraccio) e quello di morte (l’omicidio o suicidio). Il movimento dinamico (la corsa nella savana, effettiva o intenzionale, dell’antilope e del soggetto) ed il contatto fisico (l’abbraccio e la ferita mortale) conducono ad una paralisi del corpo e del tempo scaturita dallo sguardo reciproco tra uomo ed animale, latore di una rivelazione sul sé che ha il valore di una conferma (*bekreftelse*) ma a cui il lettore non ha accesso: entrambi i testi si interrompono infatti, significativamente, sulla parola *blikk* (“sguardo”), senza darne un’interpretazione.

Anche tutti gli altri animali presenti in *Antilopens øyne* contribuiscono, con il loro movimento ¹⁷⁶ e il loro sguardo, alla costruzione di un concetto di identità che ha il carattere della fragilità, della labilità (si pensi ai versi in cui l’io viene rappresentato come un’orma cancellata ¹⁷⁷), dell’invisibilità e del nulla. ¹⁷⁸ Si tratta dunque di un’identità in corso di sgretolamento al cui *divenire* il lettore ha pieno accesso: ancora una volta, sono due sguardi a costituire da una parte il principale strumento di distruzione e dall’altra l’ultima testimonianza dell’esistenza dell’Io. Il primo è lo sguardo della morte:

Det eneste han oppfattet var blikket hennes. Han var ikke i stand til å forstå hva tomheten, den svarte tomheten, uttrykte. Blikket var helt likegyldig, som om det ikke var noe blikk i det hele tatt. [...] Han prøvde å møte blikket hennes, men øynene hadde ingen pupill, ingen iris, ingen hornhinne. Bare en sammentrengt, tilsynelatende tomhet. Som universets

¹⁷⁶ Per fare solo un altro breve esempio, che riguarda questa volta il volo, nel capitolo “Ansiktet” il progetto suicida di lanciarsi nel vuoto del personaggio viene distolto da un’aquila di passaggio, “Som om den evig speidende fuglen lot ham oppleve avgrunnens uendelige intethet” (*Antilopens øyne*: 20); “Come se quell’uccello, perenne scrutatore, gli avesse fatto sperimentare il nulla infinito dell’abisso”, trad. mia

¹⁷⁷ ”Mens jeg ligger ubekymret / På en solfylt strand / Ser jeg plutselig skyggen min / Reise seg og gå // Men sanden er fullstendig / Uten noen antydning / Av spor, som om en bølge / Ubetenksomt har / Slettet all forbindelse / Til det som var / Uforutsigbart i mitt liv // Nå ligger jeg forlatt av / Hemmelige anelser, / Mørkets uventede innfall, / Og er kun et likegyldig / Avtrykk neste bølge snart / Vil viske ut”, ”På en strand”, *Antilopens øyne*: 32; ”Mentre sono disteso e spensierato / Su una spiaggia assolata / Vedo all’improvviso la mia ombra / Che si alza e se ne va // Ma la sabbia resta intatta / Senza accenni / Di tracce, come se un’onda / Senza pensarci su / Avesse cancellato ogni legame / Con ciò che è stato / Imprevedibile nella mia vita // Ora sono disteso e abbandonato / Da percezioni segrete, / Inaspettata irruzione del buio, / E sono solo un’indifferente / Impronta che presto la prossima onda / Cancellerà”, trad. mia

¹⁷⁸ Cfr. *Antilopens øyne*: 90-1, già citato nel finale di II.1.

svarte hull, tenkte han. Hvis han i det hele tatt tenkte. Hull der enorme krefter er trengt så voldsomt sammen at intet lys kan anes. (*Antilopens øyne*: 52)

L'única cosa che percepiva era il suo sguardo. Non era in grado di capire cosa quel vuoto, quel vuoto nero, esprimesse. Lo sguardo era completamente indifferente, come se non fosse affatto uno sguardo. [...] Provò ad incontrare il suo sguardo, ma quegli occhi non avevano pupille, né iride, né cornea. Solo un concentrato e apparente vuoto. Come un cosmico buco nero, pensò. Se si può dire che pensasse. Un buco in cui forze enormi erano pressate così violentemente da non lasciar intuire la benché minima luce. (trad. mia)

Il secondo è di nuovo lo sguardo dell'antilope:

[...] minnene lydløst forlater
en hjerne som synker i kraniet
væskfylte rom

[...] i ricordi in silenzio abbandonano
un cervello che affonda nello spazio
pieno di liquido del cranio

Bortsett fra en erindring om
en fjern antilopens øyne
som ennå en stund vil holde
liv i en siste

Eccetto un ricordo
di distanti occhi di antilope
che ancora per un attimo terrà
in vita un ultimo

sitrende cellekjerne

nucleo cellulare tremante

("Antilopens øyne", *Antilopens øyne*: 53)

("Gli occhi dell'antilope", trad. mia)

Esplorando la presenza degli animali nell'opera di Tarjei Vesaas, abbiamo visto come l'esperienza diretta di osservazione e di lavoro con essi ne abbia ampiamente influenzato l'utilizzo nella sua scrittura; lo stesso si può dire per Finn Carling, la cui esperienza personale è stata però molto differente e basata fondamentalmente sull'osservazione (di animali veri) e sul gioco (con alcuni animali veri, ma soprattutto con quelli giocattolo, come si è già accennato nel capitolo precedente in merito alla *Dyrebyen*, "La città degli animali" che costruì da bambino). In un'intervista per il giornale "Klassekampen", nell'ottobre del 1995, lo scrittore ha dichiarato:

[...] Jeg ble født med cerebral parese og på grunn av mitt fysiske handikap var jeg på en måte utenforstående. Jeg var *en gutt som kikket gjennom vinduet på menneskene utenfor*, og jeg ble derfor veldig opptatt av dem og verden omkring. Aksent i forfatterskapet er vel derfor det som fornet seg i min barndom, nemlig hva mennesket er og hvordan vi fungerer sammen. (corsivo mio, L. Ullmann: 106-7)

[...] Sono nato con una paresi cerebrale e a causa del mio handicap fisico sono stato in un certo senso un *outsider*. *Ero un ragazzo che guardava le persone da dietro la finestra* e quindi ero molto preso da

loro e dal mondo che le circondava. Il centro di gravità della mia scrittura è dunque quella che si è formata nella mia infanzia, e cioè: che cos'è l'uomo e come le persone funzionano insieme. (trad. mia)

Dall'autobiografia *I et rom i et hus i en have* (1976) sappiamo però che il giovane Carling nel periodo dell'infanzia non era tanto interessato all'osservazione delle "persone" quanto a quella degli animali (veri, finti o immaginari), che costituiscono infatti i principali catalizzatori del suo sguardo, della sua attenzione e della sua fantasia. In molti dei suoi testi troviamo riprodotta la situazione di un soggetto assorto nella contemplazione di un oggetto animale e il conseguente sprigionarsi di una profonda riflessione esistenziale. I luoghi eletti per questa scena ricorrente sono fondamentalmente il giardino e lo zoo. Il primo rimanda direttamente all'esperienza infantile ed è dunque lo spazio privilegiato del testo autobiografico *I et rom i et hus i en have* (1976), quello in cui lo scrittore "ha imparato a vedere" ("Han lærte seg å se"¹⁷⁹):

Det er jo så meget [...] å tenke på når man sitter slik alene på en brygge ved en dam. Hvis jeg bøyde meg forsiktig utover bryggekannten, kunne jeg se speilbildet mitt i vannet, og jeg tenkte på hvor rart det var at jeg var blitt meg, et menneske, og ikke en fisk eller frosk eller en sommerfugl eller en øyenstikker. Hvorfor i all verden var jeg blitt meg?

Av og til ønsket jeg nesten at jeg hadde vært noe helt annet. Det måtte ha vært fantastisk å kunne sveve på utstrakte vinger høyt oppe i luften, slik svalene gjør, eller å kunne svømme lynfort gjennom vannet som en ørret. Det underligste av alt måtte allikevel ha vært å forvandle seg, ikke bare vokse og bli større og større, men i en del av livet å krype omkring på marken som larve og så, etter å ha sittet noen dager ubevegelig og beskyttet av en slags silkekappe på et strå, plutselig å folde ut flunkende nye vinger og fly for første gang!

Enkelte ganger tenkte jeg at alt det jeg så omkring meg [...] bare var noe som fantes inne i hodet mitt. At det egentlig bare var jeg som var i hele verden, og at hele verden derfor var inne i meg. Kanskje alt bare var en drøm? Hvis jeg en gang våknet, hvordan ville det da være? Ville jeg fremdeles være et menneske? Eller ville jeg være et dyr? (*I et rom i et hus i en have*: 14-5)

C'è tanto a cui pensare quando uno se ne sta seduto così, da solo, su un molo presso uno stagno. Se mi sporgevo con attenzione oltre il bordo del molo, potevo vedere la mia immagine riflessa nell'acqua e pensavo a quanto fosse strano che io fossi diventato proprio me, un uomo, e non un pesce, una rana, una farfalla o una libellula. Perché mai ero diventato me stesso?

¹⁷⁹ Brikte Jensen, "En resonanskasse", postfazione a *I et rom i et hus i en have* 1976: 99

Ogni tanto desideravo quasi di essere qualcosa di completamente diverso. Sarebbe stato fantastico poter volteggiare in aria ad ali spiegate come le rondini, oppure nuotare in acqua rapido come una trota. La cosa più bizzarra, tuttavia, sarebbe stata trasformarsi, non solo nel senso di crescere e diventare più grande, ma poter in una fase della vita strisciare sulla terra come un bruco e poi, dopo essere rimasto immobile per qualche giorno su un filo d'erba, protetto da una specie di mantello di seta, dispiegare tutt'a un tratto le mie ali nuove di zecca e volare per la prima volta!

Certe volte pensavo che tutto ciò che vedevo intorno a me [...] si trovasse solo dentro alla mia testa. Che esistessi soltanto io in tutto il mondo e quindi tutto il mondo fosse dentro di me. Forse era tutto solo un sogno? E se mi fossi svegliato, come sarebbe stato? Sarei stato comunque un uomo? Oppure magari un animale? (trad. mia)

Il bambino-osservatore comincia a sperimentare con la potenza della sua immaginazione: prova a cambiare corpo forzando i limiti della propria esperienza fisica e non a caso è affascinato soprattutto dai meravigliosi meccanismi della metamorfosi, così come si presenta in natura. Egli gioca inoltre con i limiti della realtà anche in un altro senso, cioè immaginando precocemente di essere l'artefice delle proprie visioni e quindi del mondo oggettuale posto davanti ai suoi occhi. Questa straordinaria facoltà creatrice dona un potere illimitato sulla propria realtà, ma d'altro canto mette anche in discussione l'identità del soggetto stesso: chi è il sognatore-creatore? Alla domanda sulla natura del soggetto e della realtà oggettiva rispondono significativamente proprio gli animali, in due occasioni distinte. La prima "risposta" è in una puntura di una vespa che lo risveglia dal suo stato onirico e lo riporta al presente e alla sua fisicità: tutt'a un tratto "jeg var meg, vepsen var vepsen, og verden var virkelig".¹⁸⁰ La seconda volta che gli animali rispondono in merito all'indeterminatezza del rapporto tra l'io e il mondo è narrata invece nel capitolo finale, che si intitola "Verden er ingen drøm" (Il mondo non è affatto un sogno):

Du husker kanskje at jeg fortalte om dyrene i Dyrebyen at jeg liksom kunne snakke med dem, og det tror jeg du forstod svært godt. Men hvis jeg sier at trærne i skogen og blomstene ved bekken og fuglene og insektene også snakket til meg, vil du sikkert ikke tro det. Selvfølgelig gjorde de heller ikke det, men akkurat den kvelden følte jeg at de ville si meg noe, slik som hunden min, Kadi, ville ha gjort, hvis han fremdeles hadde levd.

¹⁸⁰ *I et rom i et hus i en have*: 17; "Io ero io, la vespa era la vespa e il mondo era reale", trad. mia

Først ville de ha fortalt meg – det som de jo allerede hadde vist meg så mange ganger – nemlig at alt vokser og forandrer seg, og at vi derfor aldri vil kunne holde fast på noe. [...]

Dessuten ville de ha sagt noe annet [...]. Nå våkner du!

Det var det trærne og blomstene, fuglene og insektene, ville ha sagt den kvelden. Se, verden er ikke inne i deg. Den er utenfor deg – og den er utenfor rommet ditt, utenfor huset og utenfor havet. Du er en del av den, og samtidig er du alene. Langt inne i oss er vi alltid det, nettopp fordi vi er slik at vi kan sitte på en brygge og tenke at alt bare er en drøm. (*I et rom i et hus i en have: 95-6*)

Forse ricordi che ti ho raccontato della Città degli animali e di come potevo in un certo senso parlare con loro e credo che tu sia riuscito a capirlo molto bene. Ma se ti dicessi che gli alberi del bosco, i fiori accanto al ruscello, gli uccelli e gli insetti mi parlavano, sicuramente non ci crederesti. Naturalmente non l'hanno fatto, ma quella sera in particolare sentii che volevano dirmi qualcosa, proprio come avrebbe fatto il mio cane Kadi, se fosse stato ancora vivo.

Innanzitutto mi avrebbero detto una cosa che mi avevano già mostrato molte volte, cioè che tutto cresce e si trasforma e che quindi non potremmo mai trattenere qualcosa. [...]

Poi mi avrebbero detto qualcos'altro [...]. Svegliati, adesso!

È quel che mi avrebbero detto gli alberi e i fiori, gli uccelli e gli insetti quella sera. Guarda, il mondo non è dentro di te. È fuori di te – fuori dalla tua stanza, dalla tua casa e dal tuo giardino. Tu sei parte di esso e nello stesso tempo sei solo. Nel profondo di noi lo siamo sempre, proprio perché siamo fatti in modo tale che ci possiamo sedere su un molo e pensare che tutto sia solo un sogno. (trad. mia)

La capacità immaginativa del bambino-poeta, cioè, lo rende solo e tuttavia lo inserisce in una comunità. Gli animali, con questo messaggio, sembrano volersi riprendere la loro concretezza e il loro diritto ad essere soggetti (a loro volta sognatori!), oltre a ribadire quel concetto di fluidità e di metamorfismo che tanta parte ha nella scrittura di Carling. *I et rom i et hus i en have* è caratterizzato da uno stile prevalentemente realista ma contagiato dal punto di vista del bambino, che rende dunque incerta la definizione stessa di ciò che sia reale o meno, trascinando così gli animali in una sorta di ibridismo ontologico.

In altri luoghi dell'opera dell'autore, invece, la concretezza e la definibilità dell'animale si fanno più certi: si pensi ad esempio al "romanzo" sul rapporto con il suo cane Maja, *Merkelige Maja* (1989; *La strana Maja*). Si tratta di un testo piuttosto particolare che, da un lato, può sembrare un saggio alla Konrad Lorentz¹⁸¹, nell'accezione in cui racconta i comportamenti e le abitudini dell'animale, i tentativi di interpretazione degli stessi da parte del

¹⁸¹ Mi riferisco, ad esempio, ai saggi di carattere divulgativo come Lorentz 1983 e soprattutto Lorentz 1989

“padrone” e si sofferma talvolta su riflessioni di carattere filosofico sul rapporto tra uomini ed animali; dall’altro il lettore si trova alle prese con un “book about loneliness”¹⁸² (come dichiara l’autore stesso nella sua autobiografia *Gjensyn fra en fremtid*), costruito nella forma di un lungo dialogo unidirezionale tra l’uomo e il suo cane.

Anche in *Merkelige Maja*, come in *I et rom i et hus i en have*, sia la vicenda che l’osservazione dell’animale sono ambientate nel giardino intorno alla casa del protagonista, ma in uno dei capitoli egli (si deduce si tratti dello scrittore Finn Carling, ma tuttavia la narrazione diretta in prima persona è alternata a quella indiretta in terza persona) racconta a Maja la sua esperienza allo zoo. Il racconto dello zoo, come si è già detto nel capitolo precedente, torna nella maggior parte degli scritti di carattere autobiografico: in un autunno passato il personaggio ha trascorso un’intera settimana presso il giardino zoologico di Copenaghen, dove ha osservato con attenzione sia i visitatori – il cui atteggiamento è prevalentemente quello di *tingliggjøre* (“rendere oggetti”) gli animali¹⁸³ – che ovviamente gli animali stessi, dei quali prova invano a cogliere la natura più autentica specialmente nelle serate tranquille o nelle prime ore di apertura, quando essi sono meno disturbati dall’uomo. La domanda, che resta aperta, è la seguente: “kan et dyr i en zoologisk have noen gang gi et inntrykk av hvordan det i virkeligheten er?”.¹⁸⁴ Da un lato infatti è vero che gli animali dello zoo sono “oggettivizzati”, ma dall’altro è anche vero che essi sono doppiamente antropomorfizzati a causa della loro condizione di cattività (in senso pratico ed “esistenziale”) e come conseguenza del costante sguardo umano posato su di loro.

Dall’esperienza copenaghense, unitamente al ricordo e alla rielaborazione del gioco infantile della Città degli animali, nasce *Gitrene* (1966, Le sbarre), il testo in cui più di ogni altro si raggiunge una forma di

¹⁸² Muinzer: 278

¹⁸³ “Kanskje er det slik at den opplevelsen av gjensidighet og likeverd som vi har snakket så mye om her ute i skumring, for mange mennesker er en umulighet i en situasjon som den man møter i en zoologisk have. Fortvilelsen ved synet av innestengte og nedverdige dyr som elefanter, isbjørn og tigrer, eller i hvert fall følelsen av ikke å kunne gjøre noe for dem, ville da bli for vanskelig å forholde seg til. Derfor velger man ubevisst det motsatte, nemlig å tingliggjøre dyrene.”, *Merkelige Maja*: 49; “Forse quell’esperienza di reciprocità e uguaglianza di cui abbiamo parlato molte volte qui fuori al crepuscolo, per molte persone è impossibile nel contesto di un giardino zoologico. La disperazione alla vista di animali come elefanti, orsi polari e tigri rinchiusi e umiliati, o comunque la sensazione di non poter far nulla per loro, sarebbe troppo difficile da gestire. Per questo inconsciamente si sceglie l’atteggiamento opposto, cioè quello di oggettivizzare gli animali”, trad. mia

¹⁸⁴ *Merkelige Maja*: 51; “Un animale in un giardino zoologico può rendere l’idea di come sia veramente?”

estremo ibridismo tra animali ed esseri umani. Nell'interpretazione di P.T. Andersen, in questa *pièce* "personene er dyr i en zoologisk hage, og den ekspresjonistiske symbolikken antyder at det som isolerer og stenger mellom mennesker, gjør oss til dyr".¹⁸⁵ A me sembra che per dare un'idea dello status ontologico dei personaggi di *Gitrene* la cosa migliore sia riportare la spiegazione dell'autore stesso, inserita nella didascalia che apre il testo drammatico:

Skuespillet foregår om aftenen og utover natten i en zoologisk have. Den eneste nødvendig dekorasjonen er fire burfasader [...]. Burfasadenes funksjon består i å markere skuespillernes forvandling fra dyr til menneske og omvendt. Når skuespillerne er bak fasadene, er de dyr, og utenfor er de mennesker. Hva slags dyr disse fire skuespillerne skal forestille bak fasadene, må være avhengig av den enkeltes tolkning og opplevelse av rollen, men det advares sterkt mot en grov og utvendig karakterisering av en eller annen dyreart. Til tross for forvandlingene må det være en klar forbindelse mellom adferden som dyr og som menneske. (*Tre skuespill*: 35)

Il dramma si svolge nel corso di una sera e una notte in un giardino zoologico. L'unico arredo necessario sono le facciate di quattro gabbie [...]. La funzione di queste facciate consiste nel marcare la metamorfosi degli attori da animali ad uomini e viceversa. Quando si trovano dietro, gli attori sono animali, quando sono fuori invece sono uomini. Quali specie animali gli attori debbano rappresentare dietro alle sbarre, dipende dall'interpretazione e dalla sensazione personale del ruolo, ma si devono guardare da una caratterizzazione grossolana ed esplicita di una razza animale piuttosto che un'altra. Indipendentemente dalle metamorfosi, ci deve essere un legame evidente tra l'attitudine del personaggio quando è animale e quando è uomo. (trad. mia)

Dall'osservazione degli animali allo zoo nasce dunque un testo che riflette profondamente sulla condizione umana, scardinando in modo assoluto non solo tutte le coordinate spazio-temporali, ma anche quelle esistenziali legate alla propria identità: sono indistinguibili tra di loro i vivi dai morti, così come lo sono il proprio lato umano e quello bestiale. Affiora soprattutto l'impossibilità di un'armonia tra le due nature, nonché – in modo inquietante – l'inconsapevolezza di ognuno rispetto a se stesso e alla propria condizione: da animali, i personaggi non sanno di esserlo e da umani essi dimenticano di esserlo stati. Nonostante l'interessante portata metamorfica, tuttavia, questo è forse il testo che più di ogni altro priva i personaggi animali della loro

¹⁸⁵ Andersen 2001: 475

animalità, appunto. L'allegorismo di queste creature, forse amplificato anche dalla stessa cornice teatrale, mi porta ad associarli – più che a delle bestie in cattività – a quegli animali-giocattolo dell'infanzia di Carling i quali, secondo il parere di Muinzer, sono la base di tutte le presenze animali dell'opera dello scrittore:

Besides their all-purpose use as creative tools in the hands of the emerging writer, the small inhabitants of Animal Town provided Carling with a specialized power tool that has virtually become his trademark: the use of animals to probe and portray human beings in his writing. This use seems almost second nature to Finn. [...] Clearly, Carling has loved both wild and domestic animals throughout his life, but his varied uses of them in his art points to his childhood activities in Animal Town. (Muinzer, 1996: 280)

TERZA PARTE:
INCONTRI METAMORFICI IN *FUGLANE* E *GEPARDENE*

1. Presentazione dei romanzi

1.1. *Fuglane*

Fuglane è un testo la cui costruzione narrativa, nell'equilibrio tra l'incipit, lo svolgimento e il finale, apparentemente si avvicina allo schema della *struttura* classica tradizionale del romanzo. Da un lato esso racconta con spiccato realismo una storia piuttosto semplice, una fiaba tragica, dall'altro lato costituisce invece un testo eccezionale, in cui ogni cosa è contemporaneamente affermata e negata e il cui linguaggio è prevalentemente evocativo e allusivo.¹⁸⁶ Si tratta di un romanzo molto lirico, godibile in ripetute letture per la sua natura poetica, che narra una storia potenzialmente universale: in esso, al di là dei personaggi, dello spazio e del tempo contingenti, ogni frase si apre verso nuovi significati e possibili interpretazioni. Come un testo religioso, questo libro può essere aperto su una pagina qualsiasi e rivelare qualche frammento di *verità*. È un capolavoro dalla prosa semplice e lineare che, parola dopo parola, si trasfigura in tragica e delicata poesia.

“Den poetiske *Fuglane* (1957) – om tusten Mattis'oppvåkning og om hans forsvinning, men også om en svart fugl på veggen, en stripe av en rugdetrekk over huset og en fergemann i en sprukken farkost – er for Jan Erik Vold den største og viktigste romanen skrevet på norsk i det tyvende århundret.”¹⁸⁷ Più che il giudizio di valore riportato, è interessante la sintesi che l'autore propone del testo e che comprende due azioni-eventi e alcune immagini-personaggi. Le due azioni, che rappresentano l'aspetto dinamico del romanzo, ovvero la sua trama, consistono nel risveglio e nella scomparsa del protagonista Mattis, mentre i personaggi-immagini che l'autore ha indicato come rappresentanti di questa vicenda principale sono un uccello su un sentiero, la striscia del passaggio di una beccaccia e un traghettatore in una

¹⁸⁶ L'allusione è la figura retorica che consiste nel dire una cosa per farne intendere un'altra. Io mi riferisco piuttosto ad un tipo di linguaggio che dica una cosa per *nascondere* un'altra, aspetto che si affronterà nei prossimi paragrafi.

¹⁸⁷ Skjerdingsstad 2007: 9; “Il poetico *Fuglane* – sul risveglio e la scomparsa di Mattis l'Idiota, ma anche su un uccello nero sul sentiero, la traccia del passo della beccaccia sulla casa e un traghettatore su una barca incrinata – secondo Jan Erik Vold è il più grande e importante romanzo scritto in norvegese nel ventesimo secolo”, trad. mia

barca rotta. Una presentazione preliminare del testo potrebbe partire da questi pochi elementi, rimescolarli, dare loro un senso e fornire così una prima lettura da cui avviare l'analisi.

È notevole che gli elementi citati da Skjerdingsstad partecipino tutti di quello che può essere considerato uno dei temi centrali del romanzo, ovvero il bisogno e la realizzazione di un grande cambiamento. Parole-chiave del testo, il cambiamento e la trasformazione sono attesi, auspicati, desiderati, sognati e contemporaneamente sono sempre in corso lungo la trama. Nello specifico, l'uccello sul sentiero è associato dal protagonista al concetto di bellezza e rappresenta un auspicio di trasformazione positiva a beneficio di sua sorella Hege, coprotagonista del romanzo; la scia del passaggio della beccaccia, anch'essa latrice di un messaggio positivo, diventa nel testo l'immagine metaforica per eccellenza legata al tema della trasformazione; la professione di barcaiolo, infine, intrapresa dal protagonista nell'ultima parte della vicenda, rappresenta da una parte l'unico cambiamento concreto della sua vita, che gli dà l'illusione di una trasformazione nella direzione di una possibile integrazione; dall'altra, con la sua barca rotta che sarà determinante per l'epilogo tragico della storia, è proprio nelle vesti di barcaiolo che Mattis si affiderà al destino e andrà incontro al suo ultimo divenire.

È forse proprio per dare maggiore risonanza al tema del cambiamento che il romanzo si apre su un'atmosfera piuttosto statica, quasi su un fermo-immagine: seduti sulla soglia della loro casetta nel bosco, Mattis scruta il cielo, mentre Hege lavora a maglia. È una scena che riassume perfettamente la loro quotidianità, come è stata per un tempo immemorabile e come potrebbe essere per sempre. Hege è la maggiore dei due, entrambi sulla quarantina, e con il suo costante lavoro mantiene sé e il fratello, perché Mattis è un *tust*¹⁸⁸, un semplice o "idiota", come recita la traduzione italiana, in quanto non sa adoprarsi in un lavoro utile, manuale e produttivo. Incapace sia di cambiare che di accettare con rassegnazione lo stato delle cose, egli ha piena coscienza della propria mancanza e soffre della sua differenza, della marginalità in cui è relegato

¹⁸⁸ "Også tilnavnet «Tusten» som kommer av de små og unnselige granene høyest opp mot tregrensen, og som aldri vokser opp til noe annet enn en floke av pistrete kvister, skriver inn samme mønster", Skjerdingsstad 2007:75; "Anche il soprannome «Tusten», che deriva dai piccoli, timidi rami che crescono in cima agli alberi e che non diventano mai altro che un groviglio di ramoscelli sottili, si iscrive nello stesso modello", trad. mia. Sul modello formale basato sulla figura dell'intreccio di rami, di scie e di sentieri cfr. il prossimo capitolo.

rispetto all'universo degli intelligenti, degli abili, degli *skarpe*¹⁸⁹; tuttavia Mattis è anche cosciente della sua ricchezza peculiare, che consiste nel saper guardare e ascoltare il mondo circostante con occhi e orecchie più sensibili degli altri, nel saper vedere l'invisibile e sentire i silenziosi messaggi della natura, per poi farsene interprete. In una semplificazione preliminare, si potrebbe dire che la sua debolezza e la sua ricchezza, che corrispondono ad una realtà di emarginazione e ad una realtà di integrazione, sono comunicate dal testo attraverso una sorta di molteplicità di livelli di narrazione, espressione di mondi paralleli e simultanei. La prosa e la poesia, il realismo e la magia coesistono e si intrecciano grazie all'abilità narrativa dell'autore che lascia i punti di vista scivolare gli uni negli altri quasi impercettibilmente, dando così l'impressione di una viva pluralità di piani e di voci, tra le quali naturalmente primeggia quella del protagonista, portatrice della sua visione del mondo.

Pensando alla sintesi della trama, ad esempio, sul piano della realtà esterna e oggettiva, gli avvenimenti salienti del testo sono la presa di coscienza della perdita del primato affettivo nel cuore di Hege da parte di Mattis ("oppvåkning") e l'attuazione del suo piano suicida ("forsvinning"); se invece si segue la parabola della vicenda con gli occhi del protagonista, sul piano di una realtà interna e intima quindi, ci si rende conto che gli episodi determinanti diventano l'apparizione della beccaccia sopra la sua casa ("oppvåkning"), a presagire cambiamento, amore, felicità e l'uccisione della stessa da parte di un cacciatore, a rappresentare stavolta un chiaro segno di morte ("forsvinning").

Fuglane è un testo che mette in scena meccanismi linguistici quali la connessione tra un segno e un significato e i tentativi, qui per lo più falliti, di verbalizzazione dell'esperienza. Mattis è un attento decifratore di segni, ma ha difficoltà a dare una forma al groviglio di significati che si rivelano alla sua mente e conseguentemente a comunicare il messaggio di cui si sente detentore, al punto che il suo potenziale "dono" finisce per isolarlo ancora di più dalla comunità ai margini della quale è relegato. La focalizzazione prevalentemente interna mette il lettore in condizione di seguire i suoi tentativi attraverso la fantasia, la sensibilità, ma anche le paure del protagonista e di accompagnarlo lungo il suo fallimento comunicativo e forse anche cognitivo rispetto alla

¹⁸⁹ Gli *skarpe* sono letteralmente gli "affilati" e la parola, che si riferisce naturalmente all'intelligenza, è utilizzata da Mattis con consapevole riferimento al campo semantico delle lame e degli oggetti taglienti in generale. È una delle parole pericolose che talvolta osa pronunciare in gesto di sfida.

realtà. Bisogna infatti interrogarsi, prima ancora che sulle difficoltà di condivisione delle sue percezioni, sulle effettive capacità di Mattis nelle vesti di interprete di segni. Il risveglio e la scomparsa del personaggio, i due “eventi” che Skjerdingsstad ha usato per riassumere la trama del romanzo, rappresentano effettivamente gli estremi di un percorso di trasformazione, il quale viene innescato proprio dalla ricezione e dall’interpretazione di un segno: il passaggio della beccaccia sopra alla casa. Hege non se ne accorge, non lo vede e, anche quando il fratello la costringe a guardare, non riesce a comprenderlo. Per Mattis invece è evidente sin dal primo istante che il passaggio, quelle “ljós-striper [...] Rett over huset hans”¹⁹⁰, significa “cambiamento”: “*Det blir annleis heretter, tenkte han før han sovna. [...] Med meg? / Han vart heit ved tanken*”.¹⁹¹ Il bisogno di cambiamento pervade il protagonista e non a caso egli crederà di presagirlo nell’evento eccezionale del passaggio della beccaccia: è possibile proporre una lettura secondo la quale la trasformazione di Mattis avverrebbe proprio nella direzione e sulla scia dell’uccello, come se questa striscia luminosa che esso lascia dietro di sé divenisse un sentiero, una pista, un percorso che può essere letto appunto come un percorso metamorfico. Come si vedrà, alla linea del passo della beccaccia fanno eco nel romanzo infinite altre strisce, che sono tutte sentieri di trasformazione e tentativi di cambiamento intrapresi dal protagonista. Quello del *divenire* è fondamentalmente un percorso solitario, in cui a fare strada è la beccaccia con la quale Mattis intraprende una dolce comunicazione e un rapporto di stretta identificazione, ma che presto cade per mano di un cacciatore. La morte dell’uccello è il primo e il più importante tra i segni luttuosi che gli occhi di Mattis cominciano ad individuare e a leggere e che costituiscono i segni della seconda parte della trasformazione, quella più dolorosa. La caduta della beccaccia si fa presagio del finale, nel quale è Mattis a cadere: egli grida il suo nome annegando, ma quel grido suona come un verso di uccello. Ed è ancora una scia ad accompagnarlo verso l’ultimo divenire, sul

¹⁹⁰ *Fuglane*: 25; “strisce di luce [...] Dritto sopra la casa”, *Gli uccelli*: 38

¹⁹¹ *Fuglane*: 25; “D’ora in poi sarà diverso, pensò prima di addormentarsi [...] / Per me? / L’idea l’elettrizzava”, *Gli uccelli*: 39

lago che si increspa poco prima di ingoiarlo, “ei mørkeblå stripe tversover vassflata langt ute. Det nærma seg med hast”.¹⁹²

Al fine di tentare una sinossi ancora più drastica, proporrei di scegliere soltanto uno degli elementi suggeriti da Skjerdingsstad come nuclei fondamentali del testo: “en stripe av en rugdetrekk”. Quella della “striscia” è a mio avviso l’immagine-chiave, che ci permette di visualizzare sia il percorso dinamico di trasformazione sulla scia della beccaccia che il processo, altrettanto dinamico, della comunicazione attraverso la creazione grafica, linguistica e narrativa, ovvero i mezzi fondamentali che permettono l’incontro e il contatto con gli altri.

Il tema della comunicazione si fa tutt’uno con quello dell’integrazione e dell’emarginazione, ma il testo non indaga soltanto lo sforzo di “entrare”, esso si sofferma anche e soprattutto sull’esplorazione di un “fuori”, o meglio di un luogo di confine tra diversi spazi, illustrando la possibilità di integrazioni, relazioni e comunicazioni *altre*.

La presente lettura, che si propone di indagare prevalentemente il tipo di relazione che si instaura tra creature animali e personaggi umani, si svolge attraverso un percorso atto ad analizzare gli incontri tra queste due tipologie di personaggi per poi riflettere sulla natura metamorfica di questi incontri e di questi testi. Questo percorso comparativo si basa sul confronto costante e sul dialogo tra due romanzi, il secondo dei quali, *Gepardene* di Finn Carling, si passa ora ad introdurre.

1.2 Gepardene

La vicenda di *Gepardene* si svolge quasi esclusivamente in uno zoo. Su una panchina davanti alla gabbia dei ghepardi siede un uomo anziano, immobile e solo, che trascorre le sue giornate guardando nel vuoto. Ma a questa dimensione visibile dall’esterno vengono presto ad aggiungersi altre realtà più nascoste: alle voci e ai punti di vista del giardiniere dello zoo e del guardiano, che osservano “il Vecchio” dall’esterno e abitano un piano di realtà “oggettivo”, si sovrappongono infatti altre voci e punti di vista, che

¹⁹² *Fuglane*: 204; “[...] una striscia azzurro-scura [...] lontano sulla superficie dell’acqua. Si avvicinava rapidamente”, *Gli uccelli*: 259

interferiscono con i primi e contribuiscono a spalancare un ventaglio di possibili, molteplici verità: queste voci appartengono innanzi tutto al Vecchio stesso e ad una bambina con cui egli conversa, poi al ghepardo nella gabbia e ad una lunga serie di animali che fuoriescono dai racconti del vecchio e della bambina e che sono protagonisti di vite possibili, immaginarie, passate e future. Anche in questo testo il lettore viene dunque messo di fronte ad una pluralità di dimensioni del reale, che scivolano l'una nell'altra tramite un sapiente gioco narrativo fatto di slittamenti della focalizzazione e di una voluta confusione di voci.

Il romanzo è costruito fundamentalmente intorno allo scioglimento del segreto riguardo al passato e all'identità del Vecchio: la pluralità delle voci dei personaggi, delle loro identità e dei piani di realtà, contribuiscono però a moltiplicare anche le interpretazioni possibili del "segreto", in modo che il cuore stesso del racconto si viene a costituire come uno spazio sovraffollato eppure vuoto che il finale, in cui i personaggi principali letteralmente scompaiono, non aiuta a riempire di senso. È possibile individuare nel testo tre principali piani narrativi: quello dell'indagine del giardiniere dello zoo sull'identità del "Vecchio"; quello costituito dalle riflessioni di quest'ultimo e dai suoi dialoghi (o forse monologhi) con il ghepardo dello zoo; infine quello che contiene le conversazioni del Vecchio con la bambina e che costituisce la parte più consistente della materia romanzesca. I dialoghi tra questi due personaggi si sviluppano come scambio di ricordi, racconti di memorie, che contengono episodi di vite precedenti e future in cui i due hanno forme ed identità animali. Il resto della materia romanzesca può essere inteso come una vasta cornice, funzionale a contenere questo nucleo di racconti. Nonostante il lettore possa avvicinarsi al protagonista sia attraverso sguardi e voci esterne (quelli dei lavoratori dello zoo, della bambina, del vecchio ghepardo), che attraverso la sua stessa voce, il Vecchio sembra essere protetto da barriere che lo rendono inaccessibile: i racconti su di sé, potenzialmente rivelatori della sua storia e della sua identità, si configurano per lo più come ulteriori differimenti rispetto alla verità, e le sue riflessioni sul e nel presente formano piuttosto una cortina di malinconia che lo avvolge e lo protegge. Il lettore è dunque invitato ad un'operazione di investigazione e ricostruzione degli indizi lasciati tra le pagine.

Nonostante l'apparente frammentarietà del testo, anche in *Gepardene* è tuttavia possibile individuare un semplice schema riassuntivo dei momenti salienti della trama, che prevede un punto iniziale e uno finale (“oppvåkning” e “forsvinning”) atti a racchiudere tutta una serie di metamorfosi e di racconti di metamorfosi. Il punto d'avvio prevede, come in *Fuglane*, la comparsa di un interlocutore, che lì era la beccaccia e qui è una misteriosa bambina, mentre il momento della “scomparsa” si fa in *Gepardene* letterale, poiché il Vecchio e la bambina svaniscono nel nulla davanti agli occhi di un testimone. Per quanto riguarda i concetti di cambiamento e metamorfosi, che costituiscono il cuore della trama e i temi centrali intorno a cui si sviluppa la vicenda, ci troviamo ancora una volta alle prese con il quadro paradossale di un testo che indaga la trasformazione prendendo le mosse da una esasperata staticità. Il discorso si articola intorno alla dialettica tra costrizione e libertà, l'indagine segue molteplici percorsi di imprigionamento e di liberazione che non si limitano ad essere espressi attraverso la poetica delle sbarre dello zoo, ma anche e soprattutto tramite il ricorso al concetto e ai racconti di metamorfosi, i quali veicolano il messaggio dell'affermazione del molteplice sull'Uno, ovvero della liberatoria pluralità dell'io e delle sue relazioni, rispetto alla gabbia dell'identità unica e della rigida dualità insita nel rapporto tra un soggetto e un oggetto. Il fenomeno della metamorfosi, che rappresenta il paradosso per eccellenza dell'identità, in quanto esprime la possibilità di essere simultaneamente uno e molti, sé e altro, si accompagna agli altri paradossi del testo: la convivenza di mobilità e immobilità e soprattutto quella tra le diverse dimensioni temporali del presente, del passato e del futuro. Il presente si configura generalmente come tempo del dialogo, della messa in scena del meccanismo della comunicazione, mentre gli altri tempi sono quelli della materia raccontata e dell'azione. Se in *Fuglane* la metamorfosi viene per lo più *inseguita*, anche in *Gepardene* essa non viene *mostrata*, bensì *narrata*, con un meccanismo di “racconto nel racconto” che funziona da strumento di doppia mediazione linguistica rispetto al fenomeno paradossale.

Ancora conformemente al romanzo di Vesaas, dunque, importa ora accennare a come anche nel testo di Carling il tema della comunicazione e la focalizzazione sui meccanismi linguistici e creativi siano assolutamente centrali. A sottolineare questo aspetto, oltre alla forma prevalentemente (e forse

illusoriamente) dialogica del romanzo, interviene il gioco intertestuale intorno a cui le conversazioni tra il Vecchio e la bambina sono costruite: i due personaggi, infatti, si danno i nomi – rispettivamente – di “Rabindranath” e “Gitanjali”, ovvero quello del poeta indiano Tagore e della sua maggiore raccolta di poesie, il cui titolo significa “offerta di canti”. La natura della relazione tra i due personaggi sembra sfuggire sia ad un inquadramento del tipo “padre-figlia” o “maestro-discepolo” che ad una connotazione puramente erotica, mentre progressivamente si insinua l’ipotesi che la seconda possa essere una produzione dell’immaginazione del primo. Nel corso delle indagini sulla/e sua/e identità, il Vecchio viene messo in relazione alla fotografia di una bambina legata con una catenella alla caviglia: al di là del richiamo al tema della prigionia, che già pervade il romanzo tramite l’evidenza delle gabbie e che si insinua attraverso tutti i racconti secondari ¹⁹³, questa immagine getta una luce inquietante proprio sul rapporto tra il poeta e la propria creazione (Rabindranath e Gitanjali, appunto), che è quindi lecito immaginare come un legame di forza, necessario e doloroso. Lo scambio di storie tra i due è doppiamente meta-letterario, in quanto la rappresentazione del dialogo tra il poeta e la sua opera è la messa in scena di un rapporto, ma anche di un procedimento creativo. Inoltre, sia l’aspetto statico che l’aspetto dinamico di questa relazione assumono i connotati della necessità e della sofferenza poiché i due devono quasi costringersi a vicenda a raccontare le loro storie, a scavare in luoghi oscuri della memoria che apparentemente preferirebbero rimuovere. Ma prendere possesso dei propri ricordi, riscattarli dall’oblio narrandoli ad alta voce, è la condizione primaria dello stare al mondo, ci dice il romanzo. La dimenticanza ed il silenzio sono latori di morte, mentre la memoria, anzi la condivisione narrativa della memoria, ci tiene in vita. Il racconto di sé è strettamente connesso all’integrazione e solo tramite questa bambina reale o immaginaria il Vecchio può afferrare la transitoria e felice dimensione di un “dentro” che è tutt’altro che claustrofobico. Anche in *Gepardene* è fruttuoso indagare la stretta relazione tra il tema della comunicazione e quello dell’integrazione, nonché esplorare i luoghi e i piani che possono essere considerati inclusivi o esclusivi. Di particolare interesse, ancora una volta, sono

¹⁹³ Il tema della prigionia emerge dai racconti delle esperienze animali, ma anche da quelli delle indagini sul Vecchio: tra le sue possibili identità si annoverano quella di un anarchico che ha passato moltissimi anni in carcere e quella di un uomo costretto a subire un trattamento di lobotomia.

le linee di confine tra questi spazi, luoghi-limite variamente valicabili in cui si rendono finalmente possibili gli incontri più inaspettati, tra soggetti, tra lontane dimensioni temporali, tra molteplici possibilità dell'essere.

1.3. *Prime osservazioni*

Si può tentare di tirare provvisoriamente le fila dei discorsi intrapresi fino a questo punto e di mettere quindi in evidenza i problemi che si affronteranno. Più che cercare delle affinità tra le poetiche dei due autori e tra i due testi, qui interessa indagare la presenza più o meno esplicita del fenomeno metamorfico, cercare di analizzare le modalità narrative peculiari con cui esso è rappresentato e di comprendere il ruolo dell'animale in rapporto con l'umano, il significato della sua presenza e delle dinamiche dialogiche e, appunto, metamorfiche che si innescano. Non può però sfuggire anche ad uno sguardo superficiale la vicinanza dei due testi dal punto di vista del titolo: entrambi i romanzi si titolano infatti con un sostantivo al determinativo plurale riferito alla specie animale protagonista del testo, e in entrambi i romanzi la scelta del plurale sortisce lo stesso effetto di ambiguità. Non è affatto scontato dedurre chi siano i ghepardi e gli uccelli a cui i titoli si riferiscono: sia in *Gepardene* che in *Fuglane* compare più di un esemplare della specie nominata, ma solo uno tra di essi assume un ruolo tale da potergli "intitolare" l'intero romanzo. È difficile infatti pensare che il plurale in *Gepardene* si riferisca all'esemplare femmina che affianca il vecchio ghepardo protagonista nella gabbia, così come credere che il plurale in *Fuglane* si riferisca all'uccello "splendente"¹⁹⁴ che compare solo per un attimo, unico compagno aviario della beccaccia protagonista. È dunque lecito pensare che gli autori abbiano sfruttato l'ambiguità del titolo per mostrare in tutta evidenza un rapporto metamorfico che invece poi il testo tratta con molta più prudenza e che quindi il plurale sia inclusivo dei personaggi umani, essendo dunque gli uccelli proprio Mattis e la beccaccia, e i ghepardi il Vecchio e il vecchio ghepardo.

Il titolo attirerebbe dunque immediatamente l'attenzione sulla relazione elettiva tra un protagonista umano e un protagonista animale. Come si accennava, si intende procedere con un'analisi delle modalità di avvicinamento

¹⁹⁴ *Gli uccelli*: 87; "ein stor, skinande fugl", *Fuglane*: 67

e di incontro tra i personaggi, per poi concentrarsi sulle conseguenze di tale incontro. Sia *Fuglane* che *Gepardene* sono storie di incontri eccezionali con un individuo animale che rappresenta una possibilità del sé. In questo movimento tra essere se stessi e diventare un altro, nell'incontro con l'altro che si configura anche come incontro rivelatore con il sé, nell'incrocio di destini, qui è l'ambigua magia del gioco metamorfico, dove l'umano contemporaneamente resta umano e diventa animale, mentre l'animale a sua volta contagia con la propria animalità eppure si "deterritorializza" nell'umano. Una vasta reciprocità – di sguardi, di nature, di percorsi – caratterizza il rapporto d'elezione tra le due creature.

Più incerta si fa tuttavia la questione quando la comunicazione diventa linguistica e la reciprocità comincia dunque a vacillare: il dialogo che si instaura tra uomini ed animali assume un carattere potenzialmente illusorio e monologico. La questione della comunicazione con l'altro (umano ed animale) è al centro dei due romanzi, come si è visto, e la riflessione si apre su una dimensione meta-letteraria. La metamorfosi, questo fenomeno che sfida la fissità dell'identità e tutte le regole della logica spazio-temporale, costituisce anche una sfida alla lingua e alla possibilità di raccontare. I testi raccolgono la sfida di una narrazione del divenire, del mutamento, della sfuggevolezza, eppure alla fine giungono ad un limite: quello del divenire invisibile del personaggio, del divenire grido e silenzio della lingua.

2. I personaggi e l'incontro indiretto con l'animale: *Seguirlo*

Il soggetto è rappresentato sulle tracce dell'animale, alla ricerca della propria identità. Il movimento dinamico del desiderio per cui il soggetto si approssima all'oggetto può essere inteso come un inseguimento, simultaneamente, dell'altro e di sé. La lettura delle tracce sul percorso verso l'animale si fa metafora di una ricerca di senso ed esistenziale, una ricerca di sé attraverso l'altro seguendolo, raggiungendolo e diventandolo. Si intende qui analizzare l'atto dell'inseguimento, mettendone in luce la relazione con il meccanismo del desiderio *antinarcisistico*, ma soprattutto passando in rassegna le tappe di questo percorso all'interno dei romanzi, ovvero illustrando i luoghi in cui si consuma una certa forma di contatto tra il personaggio umano e quello animale. L'inseguimento dà vita ad un reiterato incontro "indiretto", in quanto il soggetto segue le tracce dell'altro e si confronta con esse, con gli elementi fisici o i messaggi che l'animale ha lasciato dietro di sé più o meno consapevolmente e che permettono all'uomo di incontrarlo "in assenza".

La lettura e l'acquisizione di ogni nuova traccia sono passi del personaggio (e del lettore) sulla via della metamorfosi. È in questo senso che ognuna di queste tracce può essere intesa come un limite, un confine fisico ed ontologico, che il soggetto, nell'atto di incontrare, leggere, interpretare ed incorporare, supera. Ogni volta che si incontra una traccia o una barriera, questa testimonia dell'assenza dell'animale, ovvero del fallimento dell'incontro, ma nello stesso tempo testimonia anche della sua presenza, della possibilità che l'incontro si verifichi. Pareti e sbarre, orme, tracce e scie fungono perciò da comunicazione e da conferma della giusta direzione ed intervengono a mantenere vivo e ad alimentare il desiderio dell'altro e del suo raggiungimento, ovvero del finale.

2.1. Meccanismo del desiderio ed erotizzazione della relazione tra uomo ed animale

Ponendo il meccanismo del desiderio come motore che spinge il soggetto verso l'oggetto, si procede fondamentalmente ad erotizzare la

questione della relazione tra l'uomo e l'animale: in questo senso il loro rapporto presenta almeno due elementi di eccezionalità. Da un lato l'oggetto-animale cessa di comportarsi da oggetto, soggettivizzandosi e configurando così una relazione tra due soggetti, dei quali però solo uno – l'uomo – si muove verso l'altro, che è fermo oppure si sposta, sottraendosi. L'eccezionalità di questo aspetto non è tanto nella *posizione* del soggetto animale, quanto naturalmente nelle sue *azioni*, che consistono nel muoversi e soprattutto nel guardare, atto che più di ogni altro contribuisce alla soggettivizzazione. Dall'altro lato si è osservato come il desiderio dell'altro da parte del soggetto umano sia più propriamente un desiderio del medesimo, che finisce per conferire una connotazione riflessiva al movimento del seguire. Nella Storia e nel Mito, sul piano filosofico e su quello religioso, nell'ambito venatorio come in quello narrativo, mettersi sulle tracce dell'animale ha sempre costituito per l'uomo un atto di ricerca di risposte sulla propria identità. Il desiderio di sé lo muove verso l'esterno, specialmente a partire dal momento in cui la forte e centrata soggettività *moderna* si frantuma nell'estroversa soggettività *contemporanea*, dando luogo a quell'antinarcisismo della relazione oggettuale di cui si è già detto. L'atteggiamento antinarcisistico novecentesco può essere anche descritto come la rottura dell'illusione che “sia un altro, quello che invece sono io”, sostituita dall'illusione che “sia io, quello che invece è un altro”, come recita il motto rimbaudiano, “Je est un autre”. Il soggetto in crisi, il nostro protagonista, si identifica dunque negli animali che insegue e che incontra, in un percorso di dispersione della propria soggettività. E a muovere il personaggio sul percorso verso l'animale sembra spesso essere una sorta di dinamica della malinconia – e della nostalgia – che fondamentalmente è parte integrante del meccanismo stesso del desiderio, il quale si configura come inesaudibile (reiterato differimento dell'incontro) oppure come desiderio di una fine, della fine e del finale (metamorfosi come dissoluzione dell'io).

Oltre ad intervenire al livello della costruzione narrativa, come si vedrà oltre, la dinamica del desiderio è presente nei testi anche a livello tematico, con un ruolo apparentemente secondario, attraverso l'erotizzazione della relazione tra uomo ed animale. Prima di entrare nel vivo dell'analisi degli “inseguimenti”, dunque, si vogliono presentare alcuni momenti in cui il rapporto tra il personaggio umano e quello animale si configura come

esplicitamente “erotico”, rendendo così visibile la dinamica del desiderio che guida il loro avvicinamento, la metamorfosi e la narrazione tutta.

In *Gepardene* ci sono una breve scena e un intero racconto che illustrano il desiderio erotico di un personaggio umano verso un animale. La scena è contenuta nel racconto del Vecchio su quando era un giovane orango, catturato a Sumatra e portato in un giardino zoologico: ammalato di nostalgia, l'animale viene sottoposto a numerosi trattamenti medici, in cerca di una diagnosi e di una cura e, tra gli altri esperimenti, si tenta anche la strada di un palliativo di tipo materno:

De prøvde alt. En kveld tok til og med en ung kvinne og la meg til brystet. Men jeg ville ikke suge. Da slo hun meg, enda det var forbudt å slå, og kneppet den hvite frakken med brå bevegelser. Ansiktet hennes, som hadde vært så mildt, ble som sten. Hva hadde jeg gjort henne ved ikke å ville suge på det nakne brystet som ikke engang hadde melk? Tvang hun meg til det bare for å kjenne leppene mine om brystvorten sin? Som var jeg en elsker, et barn? Kunne ikke spørre. Hennes språk var ikke mitt. / Uansett ville hun neppe svart. (*Gepardene*: 60)

Provarono di tutto. Una sera, una giovane donna mi prese in braccio e mi offrì il seno. Ma io non volevo succhiare. Allora lei mi picchiò, sebbene picchiare gli animali fosse proibito, e si riabbottonò rabbiosamente il camice. Il suo viso, che era stato così dolce, si fece di pietra. Che male le avevo fatto, rifiutandomi di succhiare quel seno nudo e senza latte? Mi aveva costretto a questo solo per sentire le mie labbra intorno al capezzolo, come se fossi un bambino o un amante? Non potei domandarglielo. Il suo linguaggio non era il mio. / In ogni caso, non mi avrebbe risposto. (*I gheparidi*: 56)

Abbiamo dunque il ricordo di un'esperienza narrata dal Vecchio, ma dal punto di vista dell'orango: la focalizzazione è chiara, ma la voce è confusa. Si tratta infatti di una voce ibrida, che racconta un'esperienza animale con parole ricche di sfumature, allusioni e congetture squisitamente umane. Il messaggio lanciato dall'orango riguarda una violenza subita, ed è questo il luogo di comprensione comune che attiva l'empatia del lettore: il desiderio erotico dell'uomo è connotato da una smania di possesso che si indirizza verso l'animale sotto forma di pretesa, ma l'animale è un “oggetto” dotato di volontà, che in questo caso può scegliere di sottrarsi anche se costretto dalla violenza umana. Questo nucleo tematico ritorna nel secondo racconto “erotico”, l'unica delle storie narrate tra il Vecchio e la bambina in cui ad essere protagonista è un personaggio *umano* in relazione con un animale. Si tratta del racconto di un rapporto amoroso impossibile, possessivo ed unidirezionale tra una delle

incarnazioni/identità passate della bambina e un falcone, storia che si conclude con la morte del secondo ed il tentativo di rimozione dalla memoria da parte della prima. Il personaggio umano compra l'uccello con l'intento di restituirgli la libertà, ma non riesce poi a separarsene, iniziando invece a coltivare per di lui un senso di morboso attaccamento:

Efterhvert klarte jeg ikke å løsrive meg fra synet av fuglen. Hver minste bevegelse var som en åpenbaring av skjønnhet. Av stolthet. Til slutt følte jeg at jeg måtte kjenne den tett inntil kroppen. De myke fjærene mot huden min. [...] Tenkte, håpet, den ville ha den samme lengsel efter nærhet. Jeg tok feil. Den slet for å komme seg løs, flakset med vingene og klarte å hugge meg både i ansiktet og på armene med nebbet. Det gjorde vondt, men jeg holdt den fast. Var ikke i stand til å la være. (*Gepardene*: 48-9)

A poco a poco non riuscii più a staccare gli occhi da quell'uccello. Ogni suo movimento era come una rivelazione di bellezza. Di fierezza. Alla fine sentii che dovevo tenerlo stretto contro il mio corpo. Le piume morbide contro la mia pelle. [...] Non era facile stringerlo a me. Avevo pensato, sperato, che anche lui sentisse lo stesso desiderio di contatto. Mi ero sbagliata. Lottava per liberarsi, sbatteva le ali, e riuscì perfino a colpirmi con il becco il viso e le mani. Faceva male, ma lo tenevo saldamente. Non potevo farne a meno. (*I gheparidi*: 46-7)

Come conseguenza di questo trattamento e, fondamentalmente, della sua prigionia, il falco smette di mangiare, arrivando così a compiere una sorta di suicidio per denutrizione, che rimanda peraltro ad uno dei motivi portanti del testo: quello, già kafkiano¹⁹⁵, del digiuno legato alla prigionia. Qui l'animale, costretto dall'aggressività umana e dal suo potere, ed impossibilitato a fuggire, può solo lasciarsi morire tra le mani della sua carceriera. La catena con cui l'uccello è legato rappresenta la sua impossibilità di fuga, racconta dell'amore violento che accomuna le due storie e del desiderio del soggetto, che trova la sua soddisfazione solo nell'annullamento della soggettività dell'altro, cioè nell'oggettivizzazione dell'animale. Solo dopo la morte gli occhi dell'uccello sembrano guardare il personaggio umano "come se sapessero che io gli avevo voluto bene"¹⁹⁶: una volta assunta una posizione di dominio, il soggetto procede evidentemente ad incorporare l'altro, ad appropriarsi cioè della sua volontà e del suo sguardo. Ma tutto ciò che gli rimane è questa storia, nascosta come una ferita o una colpa da espiare, una tappa della sua esistenza salvata dall'oblio grazie al meccanismo coercitivo della narrazione. Il falcone morto

¹⁹⁵ Penso a *Ein Hungerkünstler (Un digiunatore)* Kafka 2006: 565-77

¹⁹⁶ *I gheparidi*: 48; "Som om den skjønte jeg var glad i den", *Gepardene*: 50

diventa parte della bambina, del Vecchio e della trama. Prima di essere sepolto, esso guarda il personaggio con occhi che non gli appartengono più e questo passaggio si ritroverà, con la stessa dinamica, anche in *Fuglane*.

Nel romanzo di Vesaas il tema dell'erotismo è presente in modo latente lungo tutta la trama, ma trova espressione esplicita in uno dei capitoli più poetici, quello del sogno di Mattis nella notte successiva all'apparizione della beccaccia. I protagonisti di questo sogno sono Mattis stesso, la sua casa, le linee luminose del passaggio della beccaccia e un gruppo di ragazze, o meglio di creature femminili dalla natura spiccatamente ornitologica, che alla fine si uniscono in un unico personaggio. La dimensione onirica autorizza per sua natura un'indeterminatezza di voci che il testo esprime attraverso una caotica polifonia:

Eit varsel først, før han såg noko: / Vi kjem, vi kjem, sa det [...] / Det vart lenge dette, Mattis, sa det hyggeleg, men no er den tid slutt. / Og kom gjorde det. Ei ljósare stripe, høgt over huset og lågt over huset og til sidene for huset, og ein ljod som såvidt høyrdest – som slike ljod skal vera. Huset vart nytt med ein gong, tvers igjennom. / Men det er ikkje huset som er det viktigaste, sa han. / Nei, og så var det heller ikkje det her, det var han sjøl. Strimene hadde fari igjennom han og gjort han mykje annleis. (*Fuglane*: 26)

Un avvertimento per prima cosa, quando ancora non aveva visto nulla: / Arriviamo, arriviamo. [...] È stata lunga, Mattis – diceva una voce amica – ma ora è passata. / E arrivò davvero: una striscia luminosa, in alto sopra la casa, e in basso e da ogni parte; e un suono, appena udibile, come devono essere quei suoni. E tutt'a un tratto la casa fu diversa, un'altra, da cima a fondo. / Ma non è la casa che è importante, disse. / No, e nemmeno tutto il resto. È lui la cosa più importante. I raggi di luce l'avevano investito e cambiato. (*Gli uccelli*: 40)

Il protagonista entra dunque in dialogo con un'entità corale dalla natura ambigua: sono ragazze, uccelli, strisce luminose che parlano e producono suoni indefiniti. Questo interlocutore dai molteplici volti sembra inoltre essere l'artefice della trasformazione della casa e del soggetto, per mezzo di un "attraversamento" da parte a parte. La casa è trasfigurata "tvers igjennom" e le strisce passano "igjennom han": la traduzione italiana non rende qui l'idea di questa dinamica "attraversatoria" che è invece fondamentale nella poetica del romanzo. Le strisce luminose e sonore, trasfigurate in figure femminili di natura ornitologica, attraversano gli oggetti trasformandoli. Poi all'improvviso

una sola tra loro esce allo scoperto e la molteplicità di voci e di immagini si individualizza:¹⁹⁷

- Vi er klar vi, sa dei, kven skal koma?
- Vil du koma [...].
[D]jet svara straks.
- Det er det eg vil.
Dei andre røystene var som sokne ned.
Der stod ho framfor sin lund, ikkje løynd lenger [...] Ho kom tett bort til han og var angande. (*Fuglane*: 27)

Siamo pronte, risposero. Chi deve venire?
- Tu. È a te che mi rivolgo [...].
La risposta giunse subito.
- È questo che voglio.
Le altre voci si erano come spente.
E lì, davanti al bosco, uscita dal suo nascondiglio, c'era lei. [...] Lei gli si avvicinò ed era fragrante. (*Gli uccelli*: 41)

Le altre voci si spengono dunque, e si *svela* (“ikkje løynd lenger”) un soggetto dotato di una propria *volontà* (“Det er det eg vil”), che si muove *verso* il protagonista (“ho kom tett bort til han”):

Ho lea på armen, og her vart fullt av fuglesong.
Ja og rugdetrekket er du fødd i. [...] Du er eit gull. [...] Ho tagde heile tida – fordi ho hadde ein løyndom ho ville fortelje. Ho kom berre nærare. Ho hadde lea på armen og det vart fuglesong – no lea ho på heile seg, for trolldoms skuld.

Lea på heile seg, og han sansa ikkje kva det vart. Namlaust. Ho kom berre nærare. Ho var tett ved han, fødd av eit rugdetrekk, ho var hans. (*Fuglane*: 27-8)

Un gesto del braccio, e fu tutto un canto di uccelli.
- Sei nata dal volo delle beccacce, cominciò Mattis [...]. Sei una meraviglia [...]. Lei continuava a tacere – perché aveva un segreto da rivelargli. Si fece ancora più vicina. Aveva mosso un braccio e si era levato un canto di uccelli – ora ondeggiava tutta, come per un incantesimo.

Ondeggiava ed egli non capiva più cosa stesse accadendo. Indicibile. Era sempre più vicina. Era stretta a lui, nata da un volo di beccacce. Era sua. (*Gli uccelli*: 42)

La ragazza è un tutt'uno con la traccia luminosa e con il canto degli uccelli, che è di fatto il suo linguaggio: Mattis, attraversato e trasfigurato dalla scia della beccaccia, l'ha seguita ed ha incontrato il suo amore. In un movimento desiderante, questa volta reciproco, il protagonista segue l'uccello e la ragazza-beccaccia si avvicina a lui, con una danza oscillatoria ed

¹⁹⁷ Si pensi al passaggio di *Mille plateaux* in cui si parla dello spostamento dal “branco” (qui eventualmente “stormo”) all'individuo con cui entrare in rapporto di divenire.

incantatoria dalla connotazione erotica che prelude a – o è in se stessa – un’esperienza che “non ha nome” e che si conclude con il possesso. Nonostante il testo non lasci dubbi a livello grammaticale (“ho var hans”), non appare tuttavia così scontato chi sia il soggetto e chi l’oggetto di questo “impossessamento”, in quanto il personaggio sembra per lo più subire passivamente, in una specie di estasi, la catena degli eventi onirici. Dopo che le scie luminose ed ornitologiche lo trasformano fisicamente (i muscoli che strappano la camicia) ed intellettualmente (“Han riste på hovudet sitt, og i same stund vart det fullt av dei rettaste ord å seia til gjenter – og til andre òg for den saks skuld. Ikkje berre hjelpelause glimt, slik det var før. No lo han og spela seg med den nye tunga si, og prøvde eit og anna av dei franke orda”¹⁹⁸), Mattis incontra ed entra in contatto con la ragazza beccaccia in quanto essa si muove verso di lui. Questi eventi suggellano a mio avviso una prima metamorfosi: un fenomeno di carattere magico (“for trolldoms skuld”) e naturalmente onirico, narrato con il linguaggio confuso tipico dei sogni. A partire da questo episodio, il quale esaurisce e contemporaneamente innesca il desiderio dell’altro e il desiderio-speranza di trasformazione, Mattis inizia a seguire la scia della beccaccia anche nella dimensione diurna, si mette cioè in cerca di segni che lo possano condurre nuovamente sul percorso dell’uccello.

2.2. Geografia del desiderio: superfici, linee, tracce, confini, piste e mappature di percorsi

2.2.1. Fuglane

Ci sono superfici, in *Fuglane*, che sono soprattutto superfici di incontro: il cielo, il lago, la sabbia, gli specchi e gli occhi. Questi piani sono i portatori delle tracce del passaggio dell’altro, è su di essi che si disegnano le linee, si incidono le scie e si imprimono le orme. Si tratta di luoghi concreti, visibili e reali in cui però avvengono fenomeni ed esperienze per descrivere i quali il linguaggio diventa allusivo o esplicitamente insufficiente.

¹⁹⁸ *Fuglane*: 27; “Scosse la testa che immediatamente si riempì delle parole giuste da dire alle ragazze – e anche agli altri, per la verità. Non più gli sguardi smarriti di prima, ora rideva e scherzava nel suo nuovo linguaggio, provando una dopo l’altra quelle parole audaci”, *Gli uccelli*: 41. È incerto quale sia il “nuovo linguaggio” che suggella l’integrazione del personaggio: potrebbe essere un linguaggio umano, oppure Mattis potrebbe trovarsi improvvisamente a padroneggiare un linguaggio di uccelli, appropriato alla sua compagnia onirica ed ornitologica.

Le superfici sono attraversate prevalentemente da linee, rette o curve, luminose o invisibili, amiche o nemiche, per lo più in movimento: esse intessono nel romanzo una vera e propria rete, che ne diventa il sostegno e il disegno, ovvero il *mønster* (modello) narrativo.

Abbiamo visto come Deleuze e Guattari in *Mille plateaux* descrivono il modello rizomatico come intreccio dinamico e produttivo di linee, steli e filamenti: linee di deterritorializzazione che creano *divenire*, connettendo “un punto qualunque con un altro punto qualunque”¹⁹⁹, anche di diversa natura tra loro. D'altra parte nel suo studio *Skyggebilder*, Kjell Ivar Skjerdingsstad individua nell'immagine del *greineverket*, traducibile come “intreccio di rami”, una sorta di modello formale ricorrente dell'opera di Tarjei Vesaas, a partire dalla poesia “Gjennom nakne greiner” (“Attraverso rami spogli”), in cui Vesaas scrive che è come se avesse sempre visto la sua vita attraverso un intreccio di rami.²⁰⁰ Questa immagine è effettivamente rintracciabile in molti dei suoi testi autobiografici, come metafora e come modello di “visualizzazione” del mondo²⁰¹ ed essa è presente come sostegno nascosto della costruzione narrativa e come strumento di “mostrazione epifanica” anche in molti dei suoi romanzi²⁰², in modo particolare in *Fuglane*.

¹⁹⁹ *Mille piani*: 29

²⁰⁰ “Dei nakne mars-greinene / står tett inn til glasnet. / Dei er ved å sige inn i / mars mørkret. / Men enno er dei mjuke og synlege, meir velskapte enn det kan seiast. // Før dei blir borte / er det enno tid å tenke på / kva dei har tydd for ein, / og kva dei stadig er. / Ein tenker liksom at ein / alltid har sett sitt liv gjennom / mjuke, nakne greiner, / og grove greiner med tjukk bork. / Samanfiltrering av lift og liv / og alt som strøymmer. // Det stille greineverket blir dimmare / kvar gong eg ser opp. / Det kviler i venleg skyming. / Eg synest det slår ut inni meg / fordi eg alltid har vori glad i det. / Borte i natta blir det ikkje, / ein har det med seg i sin eigen svevning / og legg seg trygt. / Om ein så ikkje skal stå oppatt i morgon. / Det tenkjer ein ikkje på. // No er det borte, og ein går til ro. / Mellom nakne greiner / har live fullbyrda seg. Alle kvister, alle greiner / er med i svevnen.”, *Gjennom nakne greiner*, i *Liv ved straumen*, 1970; “Gli spogli rami di marzo / premono contro il vetro. / Stanno per sprofondare / nel buio di marzo. / Ma ancora sono flessuosi e visibili, benfatti più di quanto si possa dire // Prima che scompaiano / c'è ancora tempo per pensare / a cosa hanno significato / e ancora significano. / Uno pensa quasi / di aver sempre visto la sua vita / attraverso flessuosi rami spogli, / e grossi rami con una spessa corteccia. / Aggrovigliamento di aria e vita / e tutto ciò che scorre. // L'intreccio di rami tranquillo è più scuro / ogni volta che alzo gli occhi. / Riposa in un dolce crepuscolo. / Credo che si manifesti dentro di me / perché l'ho sempre amato. / Non scompare nella notte, / uno se lo porta con sé nel sonno / e va a letto tranquillo. / E se forse non si riapriranno gli occhi il mattino dopo. / A questo non si pensa. // Adesso è scomparso, / e si va a dormire. / Tra rami spogli / la vita si è compiuta. / Ogni fuscello, / ogni ramo, / è venuto con me nel sonno.”, trad. mia

²⁰¹ Ovvero, secondo la lettura di Skjerdingsstad, il *greineverket* è l'immagine che esprime “come qualcosa diventi visibile” (“hvordan noe kommer til å bli synlig”), e contribuisce in questo modo alla *sensorialità* dei testi Vesaasiani, Skjerdingsstad 2007: 47

²⁰² Ad esempio *Grindekveld* (1926), *Dei svarte hestane* (1928), *Brannen* (1961) e *Is-slottet* (1963). Cfr. Skjerdingsstad 2007: 58

[...] alltid er det kantringar og vendingar, tropar, i tekstane hans, større eller mindre – vendingar som på merkeleg vis får dei tydelege linjer til å sive ut over papiret, så å seie, danne flater og underlege figurar. (Kittang 2002:186)

[...] nei suoi testi ci sono sempre capovolgimenti e svolte, tropi, più o meno grandi – svolte che in un modo peculiare fanno sì che le linee visibili emergano sulla carta, per così dire, creino piani e strane figure. (trad. mia)

Nell'opera di Vesaas sono cioè rinvenibili linee limpide ed evidenti, di comprensione immediata, come quelle che intrecciano la trama e quelle che esprimono significati simbolici e allegorici, ma ci sono sempre anche filamenti nascosti, atti ad intessere una rete che lavora in direzione contraria rispetto all'opera di significazione delle prime. Anche Skjerdingsstad intende il *greineverket* come struttura destabilizzante dei testi vesaasiani:

“Som et bare bitvis manifest mønster i teksten, antyder det en formålsløshet som trekker oppmerksomheten bort fra gjenkjennelighet, funksjon og eventuelle symbolske betydninger, og heller fremmer tekstens *sanselighet* og måten å se verden på. (Skjerdingsstad 2007: 57, corsivo mio)

In quanto struttura appena percepibile nel testo, [l'intreccio di rami] allude ad un'assenza di finalità che devia l'attenzione dalla sua riconoscibilità, funzione o dagli eventuali significati simbolici, per indirizzarla invece sulla *sensorialità* dei testi e sul modo in cui il mondo si presenta alla vista. (trad. mia)

L'intreccio di linee, specialmente in *Fuglane*, “focalizza sull'invisibile”, rendendolo così in qualche modo visibile in forma di tracce, che scompaiono e tuttavia permangono: in questo senso esse partecipano della poetica dello sguardo e sono funzionali alla messa in scena del meccanismo della vista.

Ma ora interessa osservare in che misura questa rete rappresenti una struttura *dinamica* della trama e della sua costruzione, poiché il personaggio non si limita a guardare le linee, ma le segue anche e ne crea. Esse possono essere di natura molto diversa tra loro e compaiono nel romanzo prima ancora dell'avvenimento del passaggio della beccaccia: già nella prima pagina, infatti, si incontrano “nokoslags merkelege tverrender inni skallen”²⁰³ che si formano

²⁰³ *Fuglane*: 5; “[...] delle curiose strisce filanti”, *Gli uccelli*: 13-4. Il fulmine partecipa inoltre alla poetica delle “linee” non solo in quanto parola, ma anche come fenomeno naturale di grande importanza nel testo e connotato dalla singolare linearità verticalizzante, in mezzo ad una molteplicità di strisce che si muovono invece su un piano orizzontale.

al solo pronunciare la parola “lyn” (fulmine), “strisce filanti” create dalla lingua in un atto quasi incantatorio e che forniscono fin da subito un’anticipazione della particolare concezione del linguaggio da parte di Mattis, un linguaggio concreto, fisico e magico (“Han gruste seg litt ved det ordet han tok i munnen, men på ein trygg måte, sidan himmelen var fin”²⁰⁴). Sempre nella stessa pagina si incontrano “lange, sølvfarga trådar”²⁰⁵, che Mattis scorge tra i capelli di Hege: queste ultime sono tracce metaforiche e segni del tempo, similmente alle “streka og rare figurane” che Mattis stesso ha inciso nel legno della testiera del letto da bambino e che rappresentano per lui l’immutabilità delle cose, ovvero la sicurezza della loro persistenza: “han såg på dei kvar kveld før han sovna, og likte dei fordi dei aldri endra seg. Det dei skulle vera, det var dei. Han var trygg på dei”.²⁰⁶ Queste “linee sulla linea del tempo” ne riassumono il grande paradosso, quello dell’immutabilità nella mutevolezza, della permanenza nello scorrimento, dell’essere nel divenire, che peraltro costituisce anche il nucleo paradossale del fenomeno metamorfico: è possibile che Hege rimanga se stessa, pur trasformandosi? L’irrequietezza di fronte alla trasformazione viene calmata da quelle strane figure che semplicemente “sono quel che devono essere” e non sono suscettibili di mutamento pur prendendo parte alla Storia, alla temporalità. I fili grigi tra i capelli di Hege e le linee impresse indelebilmente nel legno sono mostrati nelle prime pagine anche al fine di focalizzare sul grande tema del “cambiamento” in modo preliminare alla comparsa della beccaccia, rendendo così più evidente la svolta nell’atteggiamento del protagonista rispetto ad esso: dalla paura alla speranza di una trasformazione, dalla stasi quasi regressiva allo slancio dinamico verso l’avvenire.

A segnare il mutamento è dunque l’apparizione della beccaccia e della scia lasciata dal suo passaggio sopra alla casa, ovvero un’altra linea:

Men så var der ein liten ljod! Ein rar låt med eitt. Og nokre stutte,
kavande vengeslag kunne han samstundes skimte i lufta over seg. Så nokre låge

²⁰⁴ *Fuglane*: 5; “Provò un leggero tuffo al cuore, al sentirsi in bocca quella parola, ma senza una vera apprensione, poiché il cielo era sereno.”, *Gli uccelli*: 13

²⁰⁵ *Fuglane*: 10; “lunghe fili d’argento”, *Gli uccelli*: 19

²⁰⁶ *Fuglane*: 12; “[...] le guardava ogni sera, prima di addormentarsi, e c’era affezionato perché non cambiavano mai. Fosse quel che fosse, erano sempre lì. Gli davano sicurezza.”, *Gli uccelli*: 22. Tradotto letteralmente: “Quello che dovevano essere, erano”, cioè se stessi.

kalleljod att, på eit hjelpelaust fuglespråk. Det for rett over huset. Men det for òg tvers gjennom Mattis. [...]

Når hadde det byrja? For det hadde ikkje funnist her før om vårene. Ikkje i all den tid han kunne minnast. Han hadde då ofte vori ute så seint at han ville set og høyrte det gå her.

I kveld gjekk det altså rett over her, over Hege og han. Og slik ville det dermed gå heretter, kvar einaste morgon og kveld. [...]

Mattis såg på huset sitt, det vart som eit anna hus no, ein måtte sjå på det med andre auge. (*Fuglane*: 20)

Poi un rumore leggero. Un rumore strano, improvviso. E al tempo stesso balenarono nell'aria, sopra di lui, battiti d'ala rapidi e brevi. Poi dei richiami sommessi, in un linguaggio smarrito d'uccelli.

Passò dritto sopra la casa.

Ma passò anche dritto attraverso Mattis.

[...] Ma quando era cominciato?

Perché non era mai accaduto, le altre primavere. Mai, a sua memoria. E non era certo la prima volta che stava fuori così tardi a vedere e sentire quel che passava di lì.

Dritto sopra di loro, sopra Hege e sopra di lui, stasera. E così sarebbe accaduto d'ora in poi ogni sera e ogni mattina. (*Gli uccelli*: 32)

Il suono dei battiti d'ala e i versi d'uccello attraversano l'aria e il personaggio trasformandoli, imprimendo una magica mutazione a tutto il paesaggio e segnando un passaggio netto, un confine temporale tra un prima e un dopo della beccaccia. L'impressione sonora prende poi subito forma di immagine nel soggetto, che si trova in completa apertura sensoriale:

Rugdetrekket var noko som drog i fine striper gjennom dalane langt bortanfor alt hans, liksom. Det hadde han alltid tenkt. No gjekk det her i kveld, var rett og slett flytt over hit. [...]

I tørre dike hadde han somtid sett prikking etter rugdenebb, ved sida av tripp av fine rugdeføter. [...]

– Det kom rugdetrekk til slutt.

Han visste ikkje kvifor og korleis han sa dette. Mindre kunne han ikkje seia og gjera – og ingen høyrde med han gjorde det.

Det kjendest som noko var overstått, etter lange og vrang tider. (*Fuglane*: 20-1)

Il passo della beccaccia era come lunghe linee sottili tirate attraverso valli lontane, al di là del suo mondo. Così aveva sempre pensato. E stasera passava di qui, anzi esattamente sopra qui. [...] Sugli argini seccati aveva visto ogni tanto l'impronta del becco della beccaccia, accanto alle orme leggere di zampe. [...] – È arrivato il passo della beccaccia, finalmente!

Non sapeva perché e come l'avesse detto. Ma era il minimo che poteva fare e dire – e del resto nessuno lo sentiva.

Aveva la sensazione che qualcosa fosse giunto a compimento, dopo tempi difficili e lunghi. (*Gli uccelli*: 32-3)²⁰⁷

²⁰⁷ Notare che il termine "overstått", tradotto con "giunto a compimento", letteralmente indica qualcosa che si è "superato": è funzionale mettere a nudo il termine per la sua allusione ad una forma di "passaggio". La sensazione di Mattis è dunque quella di essere andato al di là di qualcosa, lasciandosi alle spalle i "tempi difficili".

Il passo della beccaccia è recepito come un evento magico, che si materializza in lunghe linee sottili provenienti da un'altra dimensione e finalmente approdate nella sua realtà. Le scie immaginarie del volo della beccaccia sono quelle che ritroviamo, luminose, nel sogno, sono una traccia da interpretare e un messaggio lanciato alla sua sensibilità. Leggendo i segni del becco e delle zampe dell'uccello sulla sabbia, è come se Mattis avesse avuto un'anticipazione dell'evento meraviglioso che "finalmente" accade: nessuno, tranne lui, sa leggere la connessione tra le tracce, perciò non è importante che qualcuno ascolti o comprenda ciò che il protagonista esprime ad alta voce. Quello che conta è l'apparizione della pista invisibile, portatrice di cambiamento ("*Det blir annleis heretter*"²⁰⁸), e il fatto che essa sia lì per lui e per essere seguita:

Her var då striper i lufta over huset – etter den rugda som for her medan han sov, i natt og alle netter no. [...] Men i Mattis bylgja det av song: han og rugda. Han måtte gå innover skogholtet tett under der stripa låg usynleg på himmelen. Det var no vegen hans, vegen som det fanst gleder på. (*Fuglane*: 70)

Nell'aria, sopra alla casa, rimanevano quelle strisce – dove la beccaccia era passata mentre lui dormiva, quella notte e tutte le notti ormai. [...] Un canto gli risuonava nel profondo: lui e la beccaccia. Doveva andare nel bosco, seguire quella striscia invisibile nel cielo. Era la sua strada quella, la strada della sua gioia. (*Gli uccelli*: 90-1)

Mattis segue dunque la via della beccaccia, in cerca della realizzazione di un desiderio di gioia, di pienezza, di comunicazione e di partecipazione. Egli inizia il suo viaggio seguendo la scia dell'uccello, e così facendo va incontro ad altre tracce da leggere ed interpretare: buchini di becco ed impronte di zampe sulla sabbia che sono una scrittura ornitologica, un nuovo messaggio per lui.

Du er du, var det som det sa i han, slik høyrde i alle fall han det.
Det var sagt på fuglespråk. Sagt med fugleskrift. [...] I den brune slette overflata av diket var det eit lett trakk av fuglefot, og så fanst der mange runde djupe små prikke-hol i myrjorda. Rugda hadde ferdast her. Dei djupe hola var etter nebbet som rugda stakk kav i diket og henta opp eitkvart etande med, og somtid berre prikka og skreiv med. (*Fuglane*: 70)

Tu sei tu, sentì dire dentro di sé. O così gli parve.

²⁰⁸ *Fuglane*: 25; "D'ora in poi sarà diverso", *Gli uccelli*: 39

Era detto nel linguaggio degli uccelli. Scritto con la scrittura degli uccelli. [...] Sulla superficie fangosa del fossato c'erano impronte leggere di zampe d'uccello e un bel po' di buchini rotondi nella terra melmosa. Era passata di lì. I segni profondi li aveva lasciati cercando qualcosa da mangiare ma altri, invece, erano solo segni del becco fatti per scrivere. (*Gli uccelli*: 92)

Egli è un attento lettore di tracce, che sa distinguere tra i segni lasciati dal becco in cerca di cibo e quelli della scrittura: sulla scia della beccaccia, Mattis trova un messaggio di identità e a sua volta lascia una risposta, non usando “le lettere solite”, ma “la scrittura degli uccelli”.²⁰⁹ Il nostro protagonista non è soltanto un osservatore e lettore di impronte nel cielo e sulla terra ma, proprio in virtù della sua progressiva identificazione con la beccaccia, comincia a sua volta a lasciarne. Dopo la morte dell'uccello, una volta che il suo interlocutore si trova quindi sotto terra, Mattis riesce tuttavia a ritrovarne le invisibili scie e ad ascoltare così il richiamo a continuare a seguirne il percorso.

Men rugda ligg no under steinen, den. [...] Det går ei strime over dette huset. Fuglen sjøl er skoten og har lagt i hop auga, og med stein over seg – men strima står.

Kva skal ein gjera da? [...]

Men det susar ute no, anten det susar eller ikkje. (*Fuglane*: 86-7)

Tanto la beccaccia è sotto una pietra, ormai. [...] C'è un segno sopra questa casa. L'uccello è stato abbattuto, ha chiuso gli occhi e ha anche una pietra sopra, ma il segno rimane. [...] Ma io sento un mormorio qui fuori, che ci sia o che non ci sia. (*Gli uccelli*: 109-11)

Le linee e il mormorio della beccaccia lo accompagnano verso una nuova fase della sua vita, in cui la specularità con l'uccello è ancora più evidente. Mattis diventa traghettatore e in questo ruolo trova un'identità (“Ferjemann frå i dag av. [...] Det må vera så eg er fødd til å ro på eit vatn”²¹⁰) e un'attività a lui congeniale: mentre rema “beint som linjal-strek”²¹¹, infatti, i pensieri “gjeikk rett ned til årene i greie strimer, dei laga ikkje kluss”.²¹² È come se i remi stessi sciogliessero nell'acqua i nodi (i quali si oppongono all'immagine della linearità e compaiono spesso in collegamento all'attività del pensiero pratico, ad esempio quando Mattis non riesce ad armonizzare la sua

²⁰⁹ *Gli uccelli*: 92

²¹⁰ *Fuglane*: 133-4; “Da oggi era traghettatore. [...] Devo proprio essere nato per fare il traghettatore”, *Gli uccelli*: 167-8

²¹¹ *Fuglane*: 134; “Dritto, in perfetta linea retta”, *Gli uccelli*: 168

²¹² *Fuglane*: 126; “[...] passavano in linea dritta ai remi, senza ingarbugliarsi”, *Gli uccelli*: 159

mente con l'azione delle mani, nel lavoro dei campi e in quello da boscaiolo) e li trasformassero in pensieri fluidi, ovvero strisce lineari che Mattis lascia dietro di sé come tracce del suo passaggio. Remare *assomiglia* a volare, ed è in questa attività congeniale al suo essere che Mattis fa propria la capacità che era stata della beccaccia di creare scie e lasciare una testimonianza del suo passaggio, seppure effimera: “Synd at dei kjølspora blir borte så fort, dei skulle stå som striper i dagevis”.²¹³

Il nuovo paradosso che l'attività vogatoria rende evidente è quello della conciliabilità tra l'importanza affidata alle linee e alle traiettorie “dritte” (“Eg vågar her er ikkje noken ferjemann som ror beinare. Beinare enn beint kan det ikkje bli.”²¹⁴) e la completa mancanza di destinazione, nonché di precisa direzionalità delle spedizioni di Mattis. Nonostante la sua linearità, il movimento del protagonista sull'acqua è smarrito (*hjelpeløs* è l'aggettivo ricorrente per connotare sia il protagonista che la beccaccia) e senza meta e di fatto ripropone il disegno di linee intrecciate del *greineverket* che, come scrive Skjerdingsstad, interpreta appunto una poetica della *formålsløshet* (assenza di obiettivo, di destinazione). Il lago non permette una traiettoria lineare infinita, è uno spazio chiuso che implica un movimento spezzato, come quello comunicato dal linguaggio del corpo del protagonista nella sua ultima corsa verso la barca e verso il destino, prima dell'annegamento: una corsa a zigzag (“[...] den avhaldne tråve-vegen sin ned til stranda og båten”²¹⁵) che ne mima la coscienza confusa, ma anche l'essenza di creatura smarrita, la quale ha deciso di abbandonare la propria volontà e di affidarsi a quella altrui, al destino o alla “natura” ([...]Det har jeg ikkje lenger noko med, det er andre som har. Eg har overlatt det! Slik sa han til månen”²¹⁶). Ed è proprio la linea del riflesso della luna sull'acqua, insieme a quella del vento che increspa le onde, a guidare infine Mattis lungo la *utveg*²¹⁷ del suo ultimo divenire, la dispersione della sua

²¹³ *Fuglane*: 135; “Peccato che la scia scompaia così presto, dovrebbe restare come una striscia sull'acqua per giorni e giorni”, *Gli uccelli*: 170

²¹⁴ *Fuglane*: 135; “Scommetto che da queste parti non c'è nessun traghettatore che rema più dritto di me. Più dritto di dritto non si può.”, *Gli uccelli*: 169

²¹⁵ *Fuglane*: 201; “[...] quel suo zigzagante cammino fino alla spiaggia e alla barca”, *Gli uccelli*: 254

²¹⁶ *Fuglane*: 198; “Non riguarda più me, riguarda gli altri. Io ho abbandonato tutto”, *Gli uccelli*: 250

²¹⁷ “Via d'uscita”. Ricordiamo le parole di Deleuze e Guattari in *Kafka. Pour une littérature mineure*. “[...] l'animal coïncide avec l'objet par excellence de la nouvelle selon Kafka : tenter de trouver une issue, de tracer une ligne de fuite. [...] il n'y a pas lieu de distinguer le cas où un animal est considéré pour lui-même et le cas où il y a métamorphose ; tout dans l'animal est métamorphose, et la métamorphose est dans un même circuit devenir-homme de l'animal et devenir-animal de l'homme ; c'est que la métamorphose est la

soggettività (“Midt i måneskinet vart han som ein livlaus attmed sin eigen skugge, innblanda i hemmelege skuggespel og månespel.”²¹⁸) ed il finale metamorfico: “Han grov som rasande, det vart ein underleg baske-låt av det og han flytte på seg. Vatnet var ein spegel, himmel og jord stod nedi på hovudet.”²¹⁹

Le due superfici, quella del cielo su cui la beccaccia aveva lasciato le sue scie e seguito il suo percorso di morte fino ad essere sotterrata, e quella dell’acqua, dove Mattis aveva lasciato le sue strisce e dove sta annegando (annaspando e muovendo le braccia in una dinamica sconnessa di “infrazione” della superficie), come in uno specchio si incontrano, si rovesciano l’una nell’altra e si scambiano. Questa scena allusivamente descrive un processo di metamorfosi e non stupisce perciò che il grido di Mattis che chiama il proprio nome, risuoni invece come un verso d’uccello.

Il *greineverk* delle linee, il percorso intrecciato dei sentieri con la sua apparente assenza di direzionalità, ha invece condotto il personaggio al momento della trasformazione e della morte, che vengono a coincidere. Il disegno delle tracce lineari assume la connotazione inquietante e labirintica di un percorso esistenziale in cui il desiderio di trovare se stessi mette sulle orme dell’altro e spinge in luoghi profondi in cui si accendono altri, imprevedibili desideri e da cui non si torna indietro. E l’animale, come nelle fiabe, è la guida.

conjonction de deux déterritorialisations, celle que l’homme *impose* à l’animal en le forçant à fuir ou en l’asservissant, mais aussi celle que l’animal *propose* à l’homme, en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l’homme n’aurait jamais pensé tout seul [...] ; chacune des deux déterritorialisations est immanente à l’autre, précipite l’autre, et lui fait franchir un seuil.” (64, corsivo mio); “[...] l’animale coincide con l’oggetto per eccellenza del racconto secondo Kafka: tentar di trovare una via d’uscita, di tracciare una linea di fuga. [...] Non è possibile distinguere il caso in cui un animale è considerato per se stesso e i casi in cui si ha metamorfosi: tutto nell’animale è metamorfosi, e la metamorfosi è in un unico circuito divenir-uomo dell’animale e divenir-animale dell’uomo; in effetti la metamorfosi è come la congiunzione di due deterritorializzazioni, quella che l’uomo *impone* all’animale costringendolo a fuggire o sottomettendolo da una parte, ma anche, dall’altra, quella che l’animale *propone* all’uomo, indicandogli delle vie d’uscita o dei mezzi di fuga ai quali l’uomo non avrebbe mai pensato da solo. [...] Di queste due deterritorializzazioni l’una è immanente all’altra, la precipita e la spinge a varcare una soglia”, *Kafka. Per una letteratura minore*: 63-4, corsivo mio

²¹⁸ *Fuglane*: 198; “Il chiaro di luna disegnava sull’acqua la sua solita striscia di luce. Non un alito sulla superficie. Sembrava così vasto, il lago, come non era mai stato – Mattis lo guardava incantato. [...] In quel chiarore sembrava come inanimato, lui e la sua ombra, confuso coi giochi segreti delle ombre e della luna.”, *Gli uccelli*: 250

²¹⁹ *Fuglane*: 204; “Il lago era uno specchio, dove cielo e terra si riflettevano capovolti”, *Gli uccelli*: 258

2.2.2. *Gepardene*

Come sono molteplici le dimensioni del reale intorno a cui si articola la narrazione di *Gepardene*, altrettanto lo sono le modalità di incontro tra i personaggi umani e quelli animali. Il meccanismo del desiderio, che attiva i processi d'inseguimento e d'incontro, è messo in scena nel romanzo sia nella sua veste dinamica, ovvero come percorso di ricerca del sé disseminato di incontri e di *risposte* animali, che nella sua veste statica, cioè nell'immagine di due soggetti (uno umano ed uno animale, appunto) che semplicemente si trovano l'uno di fronte all'altro e si guardano. Il luogo in cui è ambientato questo processo – in una scena che praticamente “dura” quanto tutto il romanzo – è il giardino zoologico, ambiente di per sé *innaturale*, che crea la condizione di un incontro del tutto peculiare tra l'uomo e l'animale. Il motivo dello zoo implica principalmente una focalizzazione sui meccanismi di osservazione e su alcune dinamiche degli sguardi che saranno trattate tra breve, ma rispetto alle quali è necessario anticipare l'imprescindibile connessione con il tema della prigionia. L'imprigionamento, nello zoo, è infatti indissolubilmente legato all'esibizione, in quanto l'animale *viene rinchiuso* al fine unico di *essere reso* disponibile alla vista. Queste forme verbali al passivo contribuiscono ad insistere sulla natura “vessatoria” degli atti di imprigionamento ed esibizione dell'altro da parte del soggetto umano. Tornando ai protagonisti del processo del desiderio sopra descritto e volendo riconoscerli in questo frangente, infatti, si può osservare come l'uomo, di fronte ad un soggetto animale dotato – come si è detto – di una propria volontà (di un proprio desiderio) e di un proprio sguardo, proceda a “trasformarlo” in un oggetto possibilmente inerme, cioè privato di volontà e di sguardo, in modo da poterlo raggiungere e possedere.

La natura intrinsecamente violenta del giardino zoologico ²²⁰ produce evidentemente delle conseguenze sulle proprietà dell'incontro tra uomo ed animale: innanzi tutto bisogna riflettere sull'avvenuta “trasformazione ontologica” dell'animale, e quindi domandarsi con che tipo di soggetto-oggetto il personaggio umano entri effettivamente in relazione; in secondo luogo si può osservare come l'incontro tra uomo ed animale nell'ambito dello zoo avvenga sempre e necessariamente con la mediazione delle sbarre, che diventano un

²²⁰ Cfr. Lanuzza 2006: 86-100

oggetto a tutti gli effetti partecipe dell'evento. La presenza delle gabbie trasfigura dunque sia gli animali stessi che l'incontro tra personaggi umani e personaggi animali. Privati di volontà, di possibilità di azione e di scelta ed inoltre strappati al loro ambiente originario, isolati e rinchiusi, essi perdono parte della loro natura, della loro stessa animalità, per muoversi lungo quel percorso che Deleuze e Guattari chiamano "deteritorializzazione" verso qualcos'altro da sé. L'animale dello zoo finisce per essere connotato soprattutto dalla mancanza di qualcosa (la libertà, il suo paesaggio, il branco, l'uso del corpo, ecc.), una mancanza che lo rende nostalgico o malinconico e che comunque lo avvicina alla condizione umana. Esso si deteritorializza dunque nella direzione dell'umano e proprio da questa anomala condizione di partenza si avvia l'anomalo dialogo tra il prigioniero e il suo osservatore, attraverso le sbarre che li separano e contemporaneamente rendono possibile la loro vicinanza.

Le sbarre si configurano dunque come la superficie verticale che interviene a svolgere la funzione di oggetto-limite nel percorso dell'uomo verso l'animale: similmente alla traccia vespaiana, la gabbia è il confine, il luogo eterotopico che realizza l'incontro tra il soggetto e l'oggetto, ma che tuttavia ne segna l'impossibilità, impedendo la realizzazione del desiderio e mantenendone dunque vivo il meccanismo dinamico. La superficie verticale delle sbarre, che avvicina in modo straordinario l'uomo e l'animale e non impedisce il passaggio di aria, suono, sguardi e talvolta neanche di corpi, li separa in realtà nel modo più profondo in quanto – come si diceva – l'animale, una volta prigioniero, è già qualcos'altro da sé. L'incontro coatto implica dunque un intrinseco mutamento nell'oggetto desiderato, il quale continua quindi a sfuggire.

Quasi tutto lo spazio narrativo in *Gepardene* è occupato dalla scena che rappresenta il Vecchio seduto su una panchina accanto alla gabbia del vecchio ghepardo, a sua volta sdraiato sul suo palchetto. I temi dominanti nel romanzo sono sicuramente quelli della prigionia (umana ed animale) e della costrizione (violenza fisica e psicologica, coazione alla memoria e alla narrazione). Le storie narrate dal Vecchio e dalla bambina sulle loro identità passate e future moltiplicano gli esempi di prigionia, e lo stesso fanno le storie relative alla ricerca, da parte del guardiano e del giardiniere, sulla presunta identità del

Vecchio: tutti questi racconti si intrecciano e si scambiano allo zoo, in questo universo di gabbie in cui le sbarre non funzionano più come superfici separatrici tra uno spazio del *dentro* e uno del *fuori*, bensì tra luoghi di reclusione di diversa natura (le gabbie *in primis*, ma anche la panchina su cui è perennemente seduto il protagonista, il giardino zoologico con la sua recinzione, il negozio di animali con la sua vetrina, i tre appartamenti chiusi e vuoti con le loro storie di catene, prigionia, istituti psichiatrici) che configurano il testo stesso come un grande spazio claustrofobico. Solo due sono gli spazi esterni, aperti e liberatori: il principale è la savana, il luogo della nostalgia incessantemente nominato nelle pagine del romanzo, paesaggio della mancanza e spazio delle origini che attiva la memoria come un richiamo a sé; l'altro è un luogo "potenziale", invisibile e di fatto assente, in cui i due personaggi *scompaiono* alla fine del racconto. Questi due spazi vengono a collocarsi tra le molteplici linee del tempo come un prima e un dopo della storia principale che, in qualche modo, la includono, la delimitano e ne costituiscono la principale dinamica: la ricerca di risposte sul sé è un viaggio nella memoria, nella propria storia lungo le proprie storie, in virtù del movimento al contempo retrospettivo e prospettico della nostalgia, bilanciato dall'immobilismo contemplativo della malinconia. Mattis cerca le risposte sulla propria identità e sul proprio destino seguendo, sulla terra e nel cielo, le tracce degli uccelli, mentre il Vecchio, nello spazio impalpabile della sua memoria passata e futura, incontra diversi animali che sono riflessi del sé, a loro volta tracce di risposte lungo il suo percorso narrativo in cerca di significato e di identità. *Fuglane*, in un certo senso, mette in scena il movimento fiabesco dell'inseguimento dell'animale che conduce all'epifania del sé, mentre in *Gepardene* è la messa in moto dell'inseguimento di sé che apre all'incontro con animali che si rivelano quali possibilità dell'essere. Mattis si mette sulle tracce della beccaccia e incontra se stesso, il Vecchio si mette sulle proprie tracce ed incontra gli animali.

È senz'altro possibile anche in questo caso rintracciare, nella rappresentazione di questa ricerca esistenziale, un percorso quasi "venatorio" di lettura delle tracce, le quali in questo caso non sono fisiche (impronte, scie), ma consistono nelle "storie di animali" raccontate dal Vecchio e dalla bambina. Nel processo coercitivo della memoria e della narrazione di sé, ogni racconto rappresenta una tappa e una traccia, da interpretare e da seguire per

raggiungere la successiva e soprattutto per arrivare alla comprensione della propria parabola esistenziale. Ma, proprio come in *Fuglane*, il percorso non è affatto lineare e sembra rispondere più alla legge della casualità che a quella della causalità: ogni indizio è una conferma di essere sulla strada giusta, ma nel contempo apre nuove domande che spesso riportano al punto di partenza. Il romanzo è costruito come un'indagine su più livelli: il giardiniere e il custode dello zoo indagano sull'identità del Vecchio attraverso tre veri e propri pedinamenti che non conducono ad una risposta unitaria, mentre il Vecchio e la bambina si aiutano a vicenda nel ripercorrere le loro storie passate e future in un coraggioso esercizio di ricostruzione che si concluderà semplicemente nella loro scomparsa. Infine al lettore non restano che indizi.

Una delle storie che il Vecchio e la bambina si scambiano mi sembra richiamare, quasi *en abyme*, il disegno complessivo del romanzo. Si tratta della storia dello sciacallo. È il turno di racconto di Gitanjali che, “atona e senza guardarlo”, comincia:

En gang for lenge siden var jeg en sjakal i en zoologisk have. De hadde fanget meg da jeg var helt ung. [...] Buret var trangt – i hvert fall for meg som var vant til å springe sammen med moren min og søskene mine ute på savannen. Ikke bare for å få tak i mat, men fordi vi var nødt til å springe om ikke uroen i kroppen skulle få den til å briste. [...] Men i buret var det umulig å springe. [...] Etter å ha stanget hodet i gitteret noen ganger, begynte jeg i stedet å trave, og da jeg hadde gjort det en stund, oppdaget jeg at jeg fulgte et bestemt mønster: Tvers over buret, så på skrå fra ett hjørne til et annet, efter det på tvers den andre veien, så på skrå igjen og til slutt tilbake til utgangspunktet bare for å begynne på nytt. (*Gepardene*: 74-5)

Una volta, tanto tempo fa, ero sciacallo in un giardino zoologico. Mi avevano catturato giovanissima. [...] La gabbia era stretta, almeno per me, abituata com'ero a correre con mia madre e i miei fratelli nella savana. Non solo per procurarci il cibo, ma perché per noi correre era una necessità affinché l'irrequietezza del nostro corpo non lo facesse scoppiare. [...] Ma in quella gabbia era impossibile correre. [...] Dopo aver battuto qualche volta la testa contro le sbarre, cominciai a camminare su e giù. E dopo averlo fatto per qualche tempo, mi accorsi di seguire un preciso percorso: attraverso la gabbia, poi in diagonale da un angolo all'altro, di nuovo attraverso nell'altro senso e ancora in diagonale per tornare infine al punto di partenza e ricominciare da capo. (*I ghepardi*: 67-8)

Attirata l'attenzione dei giornali con questo comportamento anomalo, lo sciacallo viene trasferito in uno spazio più vasto, eppure:

[...] jeg klarte ikke å *bryte mønsteret*. Fremdeles travet jeg som om jeg var i det trange buret. Etter bare noen dager kunne man se et opptråkket spor i gresset som bak et usynlig gitter og på skrå mellom to usynlige hjørner. [...] En stund lot man meg da i fred. Kanskje håpet man at jeg ville bli lei av å trave, at jeg ville oppdage at området var større enn det trange buret, eller at tilskuerne ville miste interessen for meg. Men ingen av delene skjedde. (*Gepardene*: 76-7)

[...] non fui capace di *cambiare le mie abitudini*. Continuavo a camminare su e giù, come se fossi stato nella vecchia gabbia. Dopo appena qualche giorno si poteva notare sull'erba una pista segnata dal mio continuo peregrinare dietro a sbarre invisibili, in diagonale tra invisibili angoli. [...] Per qualche tempo mi lasciarono in pace, forse sperando che un bel giorno mi sarei stancato di fare la spola e avrei scoperto che l'area in cui mi trovavo era più spaziosa della piccola gabbia, o che il pubblico avrebbe perso ogni interesse per me. Non accadde niente di tutto ciò. (*I ghepardi*: 69-70, corsivo mio)²²¹

L'animale viene quindi portato via per essere sottoposto ad un "trattamento sperimentale" ed il Vecchio finalmente ricorda il proseguimento della storia: "[b]øyd over det bedøvede dyret boret man to små hull i skallen på det, ett på hver side like bak øynene"²²² e dopo la cura viene riportato nel suo spazio "artificiale", finalmente immobile. Naturalmente ciò che in primo luogo salta agli occhi è la concentrazione sui temi della prigionia e della violenza, sul motivo della gabbia e della nostalgia, nonché l'evidente confusione tra le voci e le identità: è la bambina-Gitanjali a raccontare di quando "era" uno sciacallo, ma è il Vecchio-Rabindranath che ricorda di aver vissuto quell'esperienza, la quale sembra essere raccontata dal punto di vista dell'animale e con un linguaggio semplice e ripetitivo, ma che rivela tuttavia una conoscenza e una visione a tratti "troppo umana", che rende dunque ibrida la focalizzazione. Ciò che mi premeva mettere in evidenza è però soprattutto il comparire di uno "schema": stretto nella gabbia, quella reale e quella metaforica della sua nostalgia, lo sciacallo inizia a muoversi disegnando un percorso e continuando a ripeterlo, rimettendosi ininterrottamente sulle proprie tracce. Non si tratta esattamente di un disegno circolare, ma di una serie di linee apparentemente casuali ed intersecate tra loro che creano una griglia, un *mønster* che ricorda il *greineverket* vesaasiano. Per quanto folle, il comportamento stereotipato di seguire le proprie tracce ed il conseguente disegno di una scia sono segni di una residua vitalità, di una ricerca insensata di qualcosa che non è ancora

²²¹ Notare come questa traduzione non renda però l'immagine della mancata "interruzione del disegno" (*bryte mønsteret*).

²²² *Gepardene*: 78; "Chini sull'animale anestetizzato, praticarono nel cranio due piccoli fori, uno dietro ciascun occhio", *I ghepardi*: 71

completamente perduto. Solo il violento intervento chirurgico priva l'animale della propria memoria e lo consegna ad un'immobilità che è identica alla morte.

Il movimento sulle proprie tracce è legato alla memoria in una doppia accezione: nel caso dello sciacallo esso è la copia grottesca delle corse nella savana dell'infanzia, mentre a livello metaforico esso allude alla pratica autobiografica. È mettendosi sulle proprie tracce (animali) che il Vecchio spera di recuperare un senso per la propria vita, ma il suo esercizio appare infine insensato come insensato è il *mønster* dello sciacallo, ed il disegno finale, risultato della connessione tra le tracce della memoria, è appannaggio unico del lettore. Ancora una volta a creare la trama narrativa è il movimento innescato dal desiderio, che qui è esplicitamente un desiderio di risposte intorno all'identità del protagonista e al suo passato, che spinge il lettore avanti nella lettura, ma che soprattutto è desiderio narrativizzato attraverso gli espedienti dell'indagine condotta dal giardiniere e dal custode e dell' "autobiografia animale" a più voci condotta da Rabindranath e Gitanjali.

2.3. La poetica della traccia

La traccia, quella fisica vespaiana come quella metaforica di Carling, può essere intesa come sineddoche, oppure analizzata nei suoi tratti paradossali, o più precisamente antinomici. La lettura sineddotica della traccia è quella secondo la quale essa costituirebbe una "parte" rispetto all'interezza dell'animale. Tale interpretazione invita ad intendere l'incontro dell'uomo con la traccia da un lato come una forma di incontro con l'animale stesso (con una parte di esso), dall'altro come a sua volta e di per sé sineddotico rispetto all'evento metamorfico. La rivelazione – di direzione e di identità – operata dalla traccia animale è una tappa su un percorso orizzontale che si svolge anche sulla linea del tempo, ma è altresì un avvenimento che da solo anticipa, condensandoli, tutti gli altri incontri, tutte le altre rivelazioni, tutti gli altri superamenti di confine che i personaggi affrontano nel corso delle trame dei due romanzi e riduce dunque la linea del tempo ad un punto, ovvero alla simultaneità. È come se ognuno dei momenti di incontro con i *resti* dell'altro animale in qualche modo contenesse tutti gli altri e a sua volta ne fosse

contenuto, quasi in una visione *en abyme*. Questa seconda lettura “sineddotica” della traccia apre già sull’aspetto paradossale che la caratterizza.

L’antinomia fondamentale insita nell’idea di traccia consiste nel fatto che essa rivela al contempo la presenza e l’assenza dell’altro, è il segno presente di un’assenza:

- Det er bort og hit med meg no.
- Kva er det då? spurde ho med tolmod.
- Slik.

Han ripa opp lufta over seg med fingeren, i rugdetrekk-leiene.
(*Fuglane*: 69)

- Va e viene ora.
- Chi? Chiese lei, paziente.
- Così.

E tracciava un segno in aria con il dito, in direzione del volo. (*Gli uccelli*: 90-1)

La traduzione italiana, che recita “va e viene ora”, pur riuscendo ad esprimere il tratto dinamico insito nelle parole di Mattis²²³ tramite la scelta del verbo “andare”, non coglie però il carattere antinomico di quell’ “essere” – nello stesso tempo, cioè “adesso” – “via” (assente) eppure “qui con me” (presente). Alla domanda di Hege, che è possibile intendere come un “Chi?”, ma è anche interpretabile come un “*Di che cosa stai parlando?*”, segue la spiegazione di Mattis, che significativamente non risponde semplicemente “la beccaccia”, ma rimanda ad una specifica modalità di visualizzazione dell’animale: egli disegna nell’aria i sentieri dell’uccello, la sua traccia. Il paradosso non è spiegabile, ma è davanti agli occhi, è visibile seppur indicibile.

L’incontro metamorfico tra uomo ed animale è connotato da una certa forma di inenarrabilità, dal sottrarsi del linguaggio di fronte al fenomeno paradossale che viene dunque ad esprimersi attraverso dei *resti*. Quella delle tracce è una poetica del mostrare nascondendo: esse sono segni concreti o metaforici di una presenza assente e di un’assenza presente e contribuiscono alla costruzione di una narrazione che nasconde e di un linguaggio che sfugge e si sottrae. Si intende dunque evidenziare che una poetica delle tracce appare funzionale ad un racconto di metamorfosi proprio per il suo “riserbo”, la sua

²²³ “Hit” è un “qui” che presuppone uno spostamento verso il luogo in cui mi trovo, a differenza di “her”, il “qui” statico.

capacità di mostrare qualcosa senza svelarlo nella sua totalità, il suo carattere *allusivo*.

Un linguaggio che intende unire l'io e l'altro, pur mantenendoli distinti, che si propone cioè di conservare le opposizioni senza però ridurle a dicotomie e gioca dunque con il paradosso, si serve del potere metonimico e del potenziale antinomico della traccia.²²⁴ La sfuggevolezza dell'animale, espressa attraverso le sue tracce, è riflessa dalla sfuggevolezza della lingua: tipico dello stile di Vesaas, ad esempio, è “at han [...] konstaterer noe, for så å forholde seg taus likevel”.²²⁵ “De fortellende elementer som alltid også er der, skyves unna”²²⁶, come se lo scrittore costringesse costantemente la prosa nella direzione della poesia. Molti sono gli esempi in *Fuglane*, appartenenti alla modalità linguistica peculiare di Mattis così come alla narrazione nella sua interezza, che si analizzeranno più avanti. Ma anche Carling attira l'attenzione sull'inafferrabile presenza delle cose, resa esplicita dalla poetica della traccia: le parole “scolpiscono” la cosa, ma in un linguaggio che la nasconde. Così capita al lettore nei confronti dell'evento metamorfico del testo ciò che capita al giardiniere dello zoo nei confronti di Gitanjali:

[...] en gang eller to syntes han at han *i øyekroken* hadde sett noen sitte i gresset foran Den gamle. Men bare *i øyekroken*, for i det samme han hadde forsøkt å se henne ordentlig, forsvant hun. Da hadde han tenkt: Det må være innbilning. Men efter at dyrepasseren hadde fortalt om de tynne sommerklærne og det lange, lyse håret som var strøket tilbake over skuldrene, var han blitt urolig, tvilende, for var det ikke nettop slik han hadde sett henne *i øyekroken*? (*Gepardene*: 100, corsivo mio)

[...] ogni tanto aveva avuto come l'impressione di scorgere *con la coda dell'occhio* una figura seduta sull'erba accanto al Vecchio. Solo *con la coda dell'occhio*, però, perché non appena aveva cercato di guardarla meglio, era scomparsa. Aveva pensato che fosse solo una sua fantasia. Ma quando il guardiano gli aveva detto dei leggeri abiti estivi e dei lunghi capelli biondi sciolti sulle spalle, era stato assalito dal dubbio e dall'inquietudine. Perché non era esattamente così che l'aveva vista, *con la coda dell'occhio*? (*I ghepardi*: 89)

I personaggi, animali ed umani, possono lasciare tracce o in un certo senso anche diventarle: lasciare tracce al di fuori di sé significa esserci (o almeno esserci stati) ed ha quindi a che vedere con l'identità. In Vesaas la traccia, vero e proprio *topos* nella sua opera, è quasi sempre fisica (impronte

²²⁴ Cfr. Brooks 2004: 100

²²⁵ Skjerdingsstad 2007: 65; “constatare qualcosa, per poi mantenere comunque il silenzio”, trad. mia

²²⁶ Skjerdingsstad 2007: 11; “Gli elementi narrativi, che sono sempre presenti, vengono fatti sparire”, trad. mia

nella sabbia, tracce di sci nella neve, impronte di beccaccia nel fango, scie nel cielo e nell'acqua) e quando Mattis trova le impronte dell'uccello, esse diventano per il personaggio un esplicito messaggio di identità: "du er du". Le scie nel cielo e sull'acqua che svaniscono e il messaggio tautologico della beccaccia rivelano tuttavia un "vuoto" di identità, ancora una volta un'assenza, proprio come l'assenza è la cifra dell'identità in *Gepardene*: le tracce di memoria che segnano le tappe del percorso e del lavoro autobiografico sono i ricordi, schegge di ciò che è stato e che rivelano però anche tutto il dimenticato. Le storie non sono mai complete e nella presenza di forme animali, corpi, sguardi, sbarre, frammenti di senso si intravede l'assenza, le aperture tra i pezzi in frantumi, che riflettono il modo in cui la lingua e la memoria necessariamente filtrano qualcosa del passato, poiché l'interezza non è mai possibile. Gli animali, residui della memoria, si mostrano senza rivelare quello che si sta cercando, ovvero la risposta sull'identità. Le tracce non si dispongono infatti ordinatamente su un percorso diacronico, ma si sovrappongono invece in una caotica convivenza di risposte molteplici e sincroniche che preludono al finale, cioè alla scomparsa nel nulla del Vecchio e della bambina, al venire meno dei personaggi umani, che lasciano dietro di sé soltanto i corpi di due animali morti: uniche tracce del fatto che *qualcosa* è accaduto.

Dalla traccia non si esce: sono proprio i vuoti e le assenze che essa implica ad innescare la curiosità e quindi l'impulso a cercare (una risposta, una visione dell'intero), in modo tale che quella della traccia diventa, in quanto messa in moto del meccanismo del desiderio, la dinamica stessa del testo. Il gioco ambiguo della presenza/assenza, del nascondere e del rivelare, contribuisce ad una sorta di "civetteria"²²⁷ della narrazione che accende il desiderio del personaggio e del lettore i quali, mossi dal *non-visto*, cercano la traccia successiva. Le tracce direzionano e catturano lo sguardo, ma un linguaggio che attiri l'attenzione su qualcosa per poi subito sottrarglielo, che, in modo civettuolo appunto, accenda la curiosità su qualcosa senza soddisfarla

²²⁷ "Det er noe nesten kokett over denne måten å først tiltrekke seg oppmerksomhet på, for deretter å bagatellisere betydningen av det eksponerte [...]. Vesaas tenner på dette viset en nysgjerrighet og nærmer seg det melodramatiske", Skjerdingsstad 2007: 65-6; "C'è qualcosa di quasi civettuolo in questo modo di attirare prima l'attenzione, per poi minimizzare il significato della cosa esposta [...]. Vesaas accende così la curiosità, avvicinandosi al genere melodrammatico", trad. mia

e svegli il voyeurismo del lettore mostrandogli poi spazi vuoti, è un linguaggio dalla peculiare connotazione erotica.²²⁸

Il vuoto di visibilità, l'assenza e il non-detto che la traccia implica rappresentano infine gli spazi aperti del possibile. La traccia rimanda a qualcosa di ignoto al di là di se stessa e può essere dunque considerata una sorta di luogo grigio e indefinito in cui tutto può ancora rivelarsi, persino l'impossibile.

2.4. *Il desiderio narrativo ed il racconto venatorio*

Questo capitolo si è dunque concentrato interamente sull'analisi delle modalità e delle dinamiche dell'inseguimento, che sempre avviene su un piano orizzontale e diacronico. Il cielo, la sabbia, l'acqua del lago, i pavimenti delle gabbie o la distesa della savana sono superfici sulle quali i personaggi si muovono in avanti, indietro e seguendo *mønstrer* dalla strana figura, ma sempre nella dimensione orizzontale, che è quella del tempo. All'orizzontalità dello spostamento del personaggio sul suo percorso verso l'animale corrispondono quella della memoria nel tempo e quella della narrazione stessa. L'inseguimento dunque, come si anticipava in apertura, può essere concepito come la struttura stessa delle trame narrative, di cui il desiderio è motore.

È in questo senso che mi sembra pertinente soffermarmi brevemente sulle affinità, si potrebbe dire, *metodologiche* tra la pratica venatoria e quella narrativa, passando attraverso quello che Carlo Ginzburg definisce “paradigma indiziario”.

Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e

²²⁸ In Vesaas è frequente l'erotizzazione di corpi di giovani donne per mezzo di resti, impronte o meglio tracce di femminilità: “forsterkes inntrykket når ikke alt avsløres”, Skjerdingsstad 2007: 95; “l'impressione si rafforza quando non si svela tutto”, trad. mia. In *Menneskebonn* (1923) incontriamo le tracce di una ragazza che passa con gli sci: l'osservatore non vede la ragazza, ma la velocità del passaggio e le scie che si lascia dietro. Egli la “afferra” solo una volta scomparsa: la ragazza assente è presente nella neve segnata dietro di lei. “Idet jenta er ute av synet, ligger bare skisporet igjen. Først da blir hun stofflig og myk [...]. Det er nettopp i dette spillet av tilsynekomst og usynliggjøring hun lades erotisk.”, Skjerdingsstad 2007: 97; “Dal momento in cui la ragazza è fuori dal campo visivo, restano solo le tracce degli sci. È allora che essa diventa materiale e morbida [...]. È appunto in questo gioco tra apparizione e scomparsa che essa viene erotizzata.”, trad. mia

classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea, nel fitto di una boscaglia o in una radura piena d'insidie. [...] (Ginzburg 1986: 166)

L'uomo è dunque detentore di un sapere di tipo venatorio.

[...] Ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente. Si può aggiungere che questi dati vengono sempre disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere «qualcuno è passato di là». Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce. Il cacciatore sarebbe stato il primo a «raccontare una storia» perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi.

[...] «Decifrare» o «leggere» le tracce degli animali sono metafore. Si è tentati però di prenderle alla lettera, come la condensazione verbale di un processo storico che portò, in un arco temporale forse lunghissimo, all'invenzione della scrittura. (Ginzburg 1986: 166-7)

Seguire le tracce dell'altro è un'operazione intellettuale di ricostruzione e di ripetizione di un percorso che condensa tutte le dimensioni temporali, quella del presente (“io seguo / io narro”), quella del passato (“qualcuno è passato di qui”) e quella del futuro (“lo troverò, ci incontreremo”). L'importanza della dinamica venatoria dell'inseguimento delle tracce in *Fuglane* e in *Gepardene* è già stata messa in luce, ma i due testi interpretano il lavoro “indiziario” in maniera dissimile, principalmente dal punto di vista della “direzione” temporale. Per Mattis ogni traccia è un segno di qualcosa a venire ed in *Fuglane* dominano dunque le dimensioni del presente e del futuro. Il protagonista legge ed interpreta le tracce in maniera “divinatoria”. Al contrario, *Gepardene* è un testo dalla temporalità estremamente caotica ma prevalentemente orientata alla ricostruzione del passato, per il quale è più che pertinente la formula ginzburghiana del “qualcuno è passato di là” e in cui questo “qualcuno” è il soggetto stesso. Mentre *Gepardene* si sviluppa dunque intorno alla domanda, del lettore e del personaggio, che secondo Deleuze e Guattari connota la novella, ovvero: “Che cosa è accaduto?”, *Fuglane* seguirebbe invece il modello del racconto, articolandosi intorno al reiterato

interrogativo del lettore e di Mattis su “Che cosa accadrà”.²²⁹ Di qui due differenti modalità di interpretazione indiziaria:

[..S]i è colpiti dalle innegabili analogie tra il paradigma venatorio [...] e il paradigma implicito nei testi divinatori mesopotamici [...]. Sterco, orme, peli, piume da un lato; interiora di animali, gocce d’olio nell’acqua, astri, movimenti involontari del corpo e così via, dall’altro. È vero che la seconda serie, a differenza della prima, era praticamente illimitata, nel senso che tutto, o quasi, poteva per gli indovini mesopotamici diventare oggetto di divinazione. Ma la divergenza principale ai nostri occhi è un’altra: il fatto che la divinazione fosse rivolta al futuro e la decifrazione venatoria al passato (magari un passato vecchio di attimi). Eppure l’atteggiamento conoscitivo era, nei due casi, molto simile; le operazioni intellettuali implicate – analisi, confronti, classificazioni – formalmente identiche. (Ginzburg 1986:167)

Tra i due paradigmi, però, quello che ha un legame esplicito con la pratica narrativa è il primo, quello venatorio rivolto al passato, ed è per questo che quando un romanzo, come accade in *Gepardene*, mostra di essere costruito intorno alla ricerca di una verità tramite un percorso retrospettivo e indagatorio, esso rivela contemporaneamente il suo carattere metanarrativo.

Il paradigma indiziario è stato storicamente portato al successo nella letteratura d’immaginazione dal romanzo poliziesco, che si impenna dunque “su un modello conoscitivo nello stesso tempo antichissimo e moderno”²³⁰ e che costituisce il genere metaletterario per eccellenza in quanto, mettendo in scena il percorso del detective sulle tracce del criminale attraverso l’individuazione di tracce e indizi fino alla risoluzione del misfatto, racconta il meccanismo stesso che soggiace ad ogni costruzione di una trama narrativa. In *Gepardene* si ha un doppio riferimento al paradigma indiziario: da una parte tramite la presenza di un’indagine interna alla trama, ovvero il giardiniere e il custode che tentano di svelare il mistero sull’identità del Vecchio pedinandolo per tre volte, dall’altra – e su un piano più vasto – tramite l’indagine del Vecchio stesso sulla propria identità: il suo percorso sulle proprie tracce, ovvero la ricerca di carattere autobiografico. Come nel romanzo poliziesco il *detective* ripete lo stesso percorso del criminale, anche nella scrittura

²²⁹ “La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un *secret* ([...] avec la forme du secret qui reste impénétrable), tandis que le conte est en rapport avec la *découverte* (la forme de la découverte, indépendamment de ce qu’on peut découvrir)”, *Mille plateaux*: 237; “La novella è fundamentalmente in rapporto con un segreto ([...]con la forma del segreto che rimane impenetrabile), mentre il racconto è in rapporto con la scoperta (la forma della scoperta indipendentemente da quel che si può scoprire)”, *Mille piani*: 281

²³⁰ Ginzburg 1986: 183

autobiografica si ha, sul medesimo sentiero, uno sdoppiamento del personaggio tra colui che ricorda gli episodi nel presente e colui che li rivive nella proiezione della memoria, nel passato (e nel futuro) ²³¹: questa dualità è esasperata in *Gepardene*, dove tra l'io del presente e quello delle altre dimensioni temporali la differenza si fa persino "ontologica". Ancora similmente alla *detective story*, la scrittura autobiografica si serve del codice ermeneutico ²³², quello degli enigmi e delle risposte ma, a differenza della prima, la "concupiscenza retrospettiva" ²³³ propria dell'autobiografia si configura come desiderio orientato verso un passato irrecuperabile, bloccato e condannato al silenzio: invece di condurre verso gratificanti risposte, l'inseguimento delle proprie tracce si rivela "una pretesa perversa e demoralizzante che illumina anche sul nostro bisogno di romanzo e di narrazioni". ²³⁴

Nelle sue *Confessions*, Rousseau

[...]continua a cercare di ripercorrere le tracce della propria condotta e delle proprie disposizioni segrete, non già per conciliarle, il che sarebbe impossibile, bensì per confessare la loro inconciliabilità [...]. La sola possibilità di mettere in ordine o di trovare una soluzione ai problemi di comprensione posti nelle pagine s'identifica con la necessità di raccontare ancora. (Brooks 2004: 35)

Il desiderio retrospettivo (desiderio di raggiungere una comprensione di sé attraverso l'indagine sulle proprie tracce, nella propria storia) si trasforma in desiderio narrativo, nonché in vera e propria narrativizzazione del desiderio: come *Le mille e una notte*, *Gepardene* mette in scena il rapporto – qui solo velatamente erotico – tra un uomo e una bambina, basato unicamente sulla coercizione narrativa.

Hvorfor tvinger du meg til å huske?
 Fordi glemselen er dødens forløper, ingen beskytter. Man må huske sannheten om fortiden for å kunne leve. [...]
 Hvorfor spør du om noe du vet?

²³¹ Come in *Båten om kvelden* di Tarjei Vesaas, una raccolta di testi che sono tentativi di avvicinarsi a ciò che "è stato" nella consapevolezza però di non poterlo mai raggiungere e in cui il narratore è "Ein undrar som heile tida er med både som hovudperson og som vitne", Skjerdingsstad 2007:19; "Un osservatore che per tutto il tempo è presente sia come protagonista che come testimone", trad. mia

²³² Cfr. Barthes 1981

²³³ Brooks 2004: 183

²³⁴ Brooks 2004: 225

Fordi jeg er gammel og har glemt, løy han og tenkte: Løgnen er like nødvendig som smerten. For hun må finne ordene og si dem høyt. Først når ordene blir hørt av et annet menneske, vil hun virkelig huske. Ordene er som lys i den mørke glemselen. (*Gepardene*: 46-7)

“Perché mi costringi a ricordare?” “Perché l’oblio non è una difesa, è precursore della morte. Bisogna ricordare la verità del passato per poter vivere.” [...] “Perché domandi cose che già sai?” “Perché sono vecchio e ho dimenticato”, mentì lui. E intanto pensava: La menzogna è necessaria quanto il dolore. Lei deve trovare le parole, e dirle ad alta voce. Solo quando le parole vengono ascoltate da un’altra persona, ricorderà realmente. Le parole sono come la luce nel buio dell’oblio.” (*I ghepardi*: 44-5)

Il tentativo di rintracciarsi raccontando – e costringendo a raccontare – le proprie storie, in *Gepardene*, è effettivamente più un modo di tenersi in vita combattendo la morte dell’oblio che un’operazione veramente orientata alla comprensione del sé. La narrazione di storie, che potrebbe apparire come una sorta di “digressione su ogni punto per meglio raggiungere il centro”²³⁵, sul modello indicato da Pascal nelle sue *Pensée*, rimanda invece a quello della reiterazione del racconto come strategia di differimento del finale e della verità, nonché come illuminazione sul carattere finzionale e illusorio dell’esercizio della memoria, sull’elemento costruttivo, poetico, che ogni ricostruzione di ricordi comporta.

Gli inseguimenti dunque, percorso della memoria del Vecchio o ricerca di risposte sul proprio destino da parte di Mattis, disegnano le *trame* nel loro senso più *geografico*, intese cioè come “tracciato di punti o curve su un grafico per mezzo di coordinate, allo scopo di rintracciare qualcosa, magari se stessi”.²³⁶ Come si diceva, però, sia la ricerca sul senso del proprio passato che quella sul proprio avvenire, segnate dall’incontro e dallo scambio con l’*altro* animale che contagia e disperde il sé, non sono destinate a disegnare un percorso dalla risoluzione conciliante. Le trame, quella spezzata e labirintica di *Fuglane* e quella *rizomatica* di *Gepardene*, conducono a dei finali in cui il desiderio di conoscenza dei personaggi e del lettore non può essere soddisfatto, in cui il centro pulsante dell’enigma dell’io, che ha avviato e mosso i fili dell’azione, si configura come un cuore di tenebra in cui i protagonisti scompaiono, dove Eros e Thanatos si riuniscono.

²³⁵ Cfr. Brooks 2004: 12

²³⁶ Brooks 2004: 12

3. I personaggi e l'incontro diretto con l'animale: *diventarlo*

Procedendo nell'indagine intorno alla presenza del fenomeno metamorfico in questi due romanzi, è determinante l'introduzione di coloro che ne sono i potenziali protagonisti, ovvero dei personaggi umani ed animali interessati. L'intenzione è quella di presentare, per ognuno dei testi, dapprima i personaggi umani, soprattutto dal punto di vista della criticità della loro identità: attraverso una serie di espedienti tematici e formali, spesso condivisi, i due romanzi costruiscono infatti intorno ai loro protagonisti un'identità criticamente instabile, la quale è il presupposto per un incontro problematico con l'animale. A seguire, si intende focalizzare proprio sui personaggi animali e tentare di definirne la posizione, il ruolo, il grado di interazione con l'umano nonché il livello di antropomorfizzazione.

3.1. *Rabindranath e Gitanjali. Le identità (umane e animali) dei personaggi*

3.1.1. *La labilità dell'io e la metamorfosi*

La trama di *Gepardene* è incentrata sul mistero intorno all'identità del protagonista, un mistero che – come si è detto nel corso della presentazione del romanzo – non viene risolto nel finale, ma semmai amplificato. È già in senso “macroscopico” dunque che il principale tra i personaggi umani, lungi dal costituire un punto di riferimento stabile nell'economia della narrazione, tende invece a dileguarsi, presentandosi come un enigma senza soluzione.

Anche a livello “microscopico” si notano numerosi momenti, nel testo, in cui il personaggio è messo in discussione nella sua prerogativa fondamentale, quella di esistere. La narrazione si apre su un punto di vista esterno e non ben identificabile che offre la visione del Vecchio nella sua posa abituale: seduto sempre sulla stessa panchina dello zoo, perso in un suo mondo interiore. Viene istituita immediatamente una distinzione fondamentale tra il protagonista e gli altri anziani visitatori dello zoo, che interagiscono con gli animali in cerca di compagnia, ci parlano o danno loro del cibo: il Vecchio, invece, è come se nemmeno li vedesse (“Det kunne virke som om han ikke så

dem i det hele tatt, enda han jo måtte vite at de fantes”²³⁷). Il personale del giardino zoologico si interroga sul motivo delle sue visite e sulla sua identità:

De fleste tenkte seg at han bestandig hadde vært alene, kanskje til og med uten venner, fordi *han gav inntrykk av ikke å finnes*. [...] Noen påpekte at *han gikk i ett med omgivelsene*. Andre sa at han med den slitte dressen, den brune frakken, et uttrykksløst ansikt og en middels stor skikkelse var så alminnelig at man knapt festet seg ved ham.

[...] Munnen var ubevegelig. Øynene stirret bare sløvt ut i luften – på ingenting. [...] Han kunne ha sittet hvor som helst [...]. Det er gud hjelpe meg som om han skulle vært død. (corsivi miei, *Gepardene*: 9-10)

Quasi tutti immaginavano che fosse sempre stato solo, forse addirittura senza amici, perché *dava come l'impressione di non esistere*. [...] Qualcuno sosteneva che *facesse parte dell'ambiente circostante*. Altri dicevano che con quell'abito liso, quel cappello marrone, il viso privo d'espressione e la corporatura media, aveva un aspetto così comune che era tanto se lo notavano.

[...] La sua bocca era immobile, gli occhi fissavano pigramente il vuoto, il nulla. [...] Avrebbe potuto essere ovunque [...]. Pare quasi – Dio ne guardi – che sia morto. (*I ghepardi*:12-3-4)

La prima impressione esterna è quindi di semi-trasparenza e di invisibilità: l'uomo è talmente comune e – letteralmente – anonimo da arrivare ad essere considerato parte dell'ambiente circostante, elemento oggettuale come la panchina e le gabbie: egli in un certo senso “sparisce” già prima della sua vera scomparsa fisica. Il personaggio è paragonabile al “cavaliere della fede” kierkegaardiano che, nell'interpretazione di Deleuze e Guattari, è riuscito nell'arduo intento di “divenire tutti” (*devenir tout le monde*²³⁸), in quel cammino che porta il soggetto, attraverso tutte le serie dei *divenire*, fino all'ultimo, il “divenire impercettibili” (*devenir-imperceptible*): “[...]on a beau l'observer, on ne remarque rien”.²³⁹ Questa percezione *esterna* di assenza è confermata dalle riflessioni del Vecchio stesso, cioè dalla sua auto-percezione, quando dunque il punto di vista diventa *interno*:

Hadde han vært borte et øyeblikk? Det var begynt å hende for ofte nå, at han med ett slo øynene opp og forsto at han hadde vært som i en annen verden. [...] Var det blitt slik at han ikke lenger klarte å holde fast på omverdenen? At han om og om igjen gled inn i seg selv? (*Gepardene*: 15)

²³⁷ *Gepardene*: 8; “Sembrava addirittura che non li vedesse, benché dovesse ben saperlo che c'erano”, *I ghepardi*: 12

²³⁸ *Mille plateaux*: 342; *Mille piani* : 406

²³⁹ *Mille plateaux*: 342; “si ha un bell'osservare, non si nota nulla”, *Mille piani* : 406

Si era estraniato per un momento? Da qualche tempo gli accadeva troppo spesso di aprire improvvisamente gli occhi e capire di essere stato come in un altro mondo. [...] Era arrivato al punto in cui non gli riusciva più di seguire quanto accadeva nel mondo circostante? Di chiudersi sempre più spesso in se stesso? (*I ghepardi*: 18)

Pur trattandosi anche di una generale riflessione sulla vecchiaia, queste parole ribadiscono la posizione estraniata del soggetto rispetto al mondo circostante. Quello di cui parla il Vecchio suona inoltre come un processo dinamico che, in norvegese, è connotato drammaticamente, in quanto egli sente di “perdere la presa” sul mondo e “scivolare” dentro di sé: assistiamo ad un’esperienza di *introversione* – di cui ci interessa l’aspetto dinamico ed il senso etimologico più che quello psicologico – che è simile alla morte, come comprendiamo da una delle narrazioni del Vecchio in cui ricorda una delle sue identità passate, quella dell’orango, il quale dichiara: “Menneskene sier at dyr ikke har noe forestilling om døden. Men de tar feil, Gitanjali. Mer og mer forsvant jeg inn i meg selv. Inn i et slags intet”.²⁴⁰ Questi passaggi sono importanti perché introducono un movimento, quello dell’introversione appunto, che è una delle chiavi di lettura del romanzo: se dall’esterno il Vecchio sembra parte del paesaggio, segno di massima estroversione, in realtà la storia che ci racconta è quella di un’introversione che si spinge fino all’assorbimento del reale all’interno di sé; questa sorta di buco nero che è l’Io arriva infine a contenere ogni cosa e si annulla, sgretolandosi in un caos di contrari, trascinando con sé il corpo (“Hva var det du sa du hadde sett? En jentunge og en gammel mann forsvinne”)²⁴¹ e ogni possibilità di realtà oggettiva.

“[...]Du er i meg”²⁴², dice il vecchio alla bambina, e più avanti si interroga: “Som om han var usikker på om hun var der eller ikke. Om det i det hele tatt fantes noe utenfor ham selv”.²⁴³ Questa forza centripeta che tutto crea e nello stesso tempo distrugge, risucchiandolo all’interno di sé, l’Io del personaggio umano, è connotata da una profonda sconnessione e instabilità:

²⁴⁰ *Gepardene*: 62; “Gli uomini sostengono che gli animali non hanno il concetto della morte. Si sbagliano, Gitanjali. Io mi rifugiavo sempre più in me stesso, dentro una specie di nulla”, *I ghepardi*: 58

²⁴¹ *Gepardene*: 115; “Che cosa ha detto di aver visto? / Ho visto scomparire un vecchio e una bambina”, *I ghepardi*: 102

²⁴² *Gepardene*: 97; “[...]T]u sei in me”, *I ghepardi*: 87

²⁴³ *Gepardene*: 109; “Come in dubbio se lei fosse lì oppure no. Se, dopo tutto, esistesse qualcosa al di fuori di se stesso”, *I ghepardi*: 97

l'equilibrio delle simpatie e delle antipatie descritto da Foucault in *Le parole e le cose* si è rotto a vantaggio delle prime, cioè della forza dell'identico e si prospetta qui quello scenario per cui "se il suo potere non venisse equilibrato, il mondo si ridurrebbe a un punto".²⁴⁴

Una delle modalità attraverso la quale il testo affronta il tema di un'identità critica è la trattazione del corpo fisico come qualcosa di estraneo rispetto a se stessi e attraverso forme di "sdoppiamento" della stessa persona e ripetizione del sé. Ricordando la sua esperienza di orango, ad esempio, il Vecchio testimonia di come un corpo sofferente possa essere abbandonato dall'anima:

[...] Selv om de fikk meg levende igjen, som de kalte det, var jeg ikke lenger meg. Det var som om kroppen min tilhørte en annen. Eller rettere: Den tilhørte dem, menneskene med de hvite frakkene. Jeg, hvis det var noe som kunne kalles meg, var utenfor kroppen, som et par øyne i en krok under taket. Derfra betraktet jeg det de kalte meg, og jeg tenkte: Endelig er jeg kanskje død. Da de tok kroppen min tilbake til buret, fulgte øynene med, som om de holdt seg svevende høyt oppe over det som en gang hadde vært meg. Det var bare det at jeg ikke kunne lukke dem. Dag som natt måtte jeg se på den ubevegelige orangutangkroppen. (*Gepardene*: 63)

[...] anche se, come affermavano, mi avevano rimesso in vita, non ero più io. Come se il mio corpo appartenesse a un altro. O meglio: il mio corpo apparteneva a loro, a quelli col camice bianco. Io, se poi esisteva qualcosa che potesse chiamarsi io, ero fuori dal corpo, come un paio d'occhi in un angolo del soffitto. Da lassù guardavo quello che loro credevano fossi io e pensavo: chissà, forse finalmente sono morto. Quando riportarono il mio corpo nella gabbia, gli occhi mi seguirono come se aleggiasse al di sopra di quello che una volta ero stato io. Solo che non avevo la possibilità di chiuderli. Giorno e notte ero costretto a guardare quel corpo immobile d'orango. (*I ghepardi*: 58-9)

L'abbandono del corpo, sintomo di sofferenza e preludio alla morte, è trattato nel testo anche attraverso il motivo ricorrente del rifiuto del cibo, del digiuno come gesto estremo di indifferenza verso la propria esistenza fisica. Perpetrato sia dai personaggi umani che da quelli animali, esso interviene a ribadire l'inconsistenza del sé: "Spiser den gamle mannen, tro? Og hvis han

²⁴⁴ Foucault 2007: 39

virkelig gjør det, spiller det da noen som helst rolle hva slags mat det er? Man finnes allikevel ikke”.²⁴⁵

Se il corpo che soffre è abbandonato, d'altra parte il corpo che invecchia abbandona a sua volta l'anima (“Du og jeg vet hva det vil si å bli gammel. Hvordan det føles når kroppen har forlatt sjelen”²⁴⁶), dice il Vecchio rivolgendosi al vecchio ghepardo, ribadendo così quella separazione tra l'io e il corpo, che ancora una volta è legata al tema della vecchiaia. Proprio parlando della sua età, infatti, il personaggio afferma:

Selvfølgelig ser jeg at kroppen min er utslitt og stygg, at huden er grå og rynket. Jeg merker også at jeg går dårligere, stabber langsomt og forsiktig av sted støttet til en stokk. Men kroppen min er liksom utenfor meg. Den er simpelthen ikke *meg* lenger. (*Gepardene*: 12-3)

Ovviamente vedo che il mio corpo è consunto e brutto, la mia pelle grigia e rugosa. Mi rendo conto di camminare con fatica e a passi lenti e incerti, appoggiandomi a un bastone. Ma è come se il mio corpo fosse esterno a me stesso; semplicemente non fa più parte di *me*. (*I ghepardi*: 16; letteralmente l'ultima espressione sarebbe “Non è più me”)

La scelta di un protagonista anziano ed isolato dalla comunità umana si presta alla tematizzazione di una fragilità che è sia fisica che sociale e psicologica: ma a mio avviso l'importanza anagrafica si lega soprattutto a quella larga possibilità retrospettiva che la vecchiaia permette e che in questo testo, invece di essere utilizzata al fine di costruire una biografia, offre lo spettacolo del suo fallimento, di una vita che si è dispersa tra le molteplicità dell'essere ed il cui filo è ormai sfuggito di mano.

3.1.2. Onomastica e Identità

La manifestazione più interessante della sfuggevolezza dell'identità è contenuta senz'altro nella relazione del protagonista con i personaggi animali ma, in maniera preliminare alla con-fusione tra il primo e i secondi, si può osservare come anche la questione onomastica rientri a pieno titolo nella problematica dell'identità. Da una parte ribadiamo come l'anonimato dei due personaggi principali, che vengono indicati appunto semplicemente come “il

²⁴⁵ *Gepardene*: 96; “Chissà se mangia, quel vecchio? E se lo fa, ha qualche importanza ciò che mangia? Tanto non esiste”, *I ghepardi*: 86. Letteralmente la traduzione dell'ultima frase sarebbe: “Tanto non esistiamo”, nel senso di un “noi” impersonale.

²⁴⁶ *Gepardene*: 22; “Tu e io sappiamo che cosa vuol dire diventare vecchi. Come ci si sente quando il corpo ha abbandonato l'anima”, *I ghepardi*: 24

Vecchio” e “la bambina”, intervenga a privarli di una identità specifica, il nome “comune” sostituendo quello “proprio”; d’altra parte si noti come gli unici nomi propri utilizzati per connotare i due personaggi siano arbitrariamente scelti da loro stessi:

Hva er det egentlig du heter?

Gitanjali.

Men man kan da ikke hete det![...]

Jeg gjør. Av og til, når jeg har lyst.

Han lo og sa:

Da heter jeg Rabindranath!

Samtidig gjentok han for seg selv hva hun hadde svart ham: Jeg gjør. Av og til, når jeg har lyst! Et helt liv hadde han lengtet etter å høre noen si det. Etter selv å kunne si: Jeg heter hva jeg vil. Når jeg har lyst, er jeg en annen enn den dere tror. [...]

Med en gang jeg så deg, visste jeg at du het Rabindranath, sa hun. Du kunne ikke hatt noe annet navn. Kors på halsen! Øynene dine, munnen din, hele kroppen din *er* Rabindranath. Da hun sa navnet, lød det som en lavmælt sang fra en annen og underlig verden. Som om de hadde sittet om natten i den zoologiske haven og lyttet til okapiene eller sneleopardene eller fuglene fra jungelen. (*Gepardene*: 14)

“Come ti chiami?”

“Gitanjali.”

“Ma non si può chiamarsi così!”[...]

“Io sì. Ogni tanto, quando ne ho voglia.”

Lui rise.

“Allora io mi chiamo Rabindranath.”

Intanto ripeté tra sé la risposta della bambina: Io sì. Ogni tanto, quando ne ho voglia. Era tutta la vita che sperava di sentire qualcuno parlare così. O di poter dire lui stesso: Mi chiamo come mi pare. E quando ne ho voglia, non sono quello che credete! [...]

“L’ho saputo non appena ti ho visto che ti chiamavi Rabindranath! Non potevi avere altro nome. Lo giuro, mano sul cuore! Gli occhi, la bocca, tutto il tuo corpo, *sono* quelli di Rabindranath.”

Uscito dalle sue labbra, quel nome pareva avere il suono di un canto sommesso, giunto da un mondo strano e sconosciuto. Come se fossero stati in quello zoo di notte ad ascoltare il verso degli okapi, degli irbis o degli uccelli della giungla. (*I ghepardi*: 17)

Il corpo e l’identità sembrano dunque essere manifestazioni di un nome proprio arbitrario e temporaneo. Tuttavia è “Rabindranath”, un suono esotico e lontano, il nome del poeta indiano Tagore, l’unico elemento con cui il protagonista si identifica consapevolmente. Quello onomastico diventa un gioco di ruoli che offre l’illusione di interezza, appartenenza e identità ed è dunque determinate nella comprensione delle relazioni tra i personaggi il fatto che il nome di Gitanjali, che è il titolo della più nota raccolta di versi di Tagore,

significati “offerta di canti”. Il fitto dialogo tra Rabindranath e Gitanjali, il loro scambio di storie (canti), compone la trama principale del romanzo, mentre tutto il resto è vago e accessorio. Anche la bambina è infatti connotata da un’identità labile e sfuggibile, fuorché quando conversa con Rabindranath e quindi è Gitanjali. Sin dalla sua prima apparizione, ne viene messa in discussione la reale esistenza fisica: essa compare come dal nulla accanto alla gabbia dei ghepardi, sembra che parli con la giovane femmina che vi è rinchiusa insieme al vecchio ghepardo e poi la accarezza passando una mano tra le sbarre. Subito dopo si siede sull’erba accanto al Vecchio e con lui inizia un dialogo sommesso. Questi riflette:

Var det første gang hun gjorde det, eller hadde hun ofte sittet slik? Hadde man spurt den unge gartneren, ville han ha svart: Jeg har aldri sett henne. Eller kanskje han undrende ville sagt: Hvem er det du mener?

Hun strøk det lyse håret tilbake over skuldrene. Den gamle mannen hadde tenkt at hun skulle gjøre det. Derefter løftet hun hodet og så på ham. Øynene hennes var brune, nesten svarte som et dyrs. Akkurat slik han ville de skulle være. (*Gepardene*: 12)

Era la prima volta, o era già capitato in passato? Se si fosse chiesto al giovane giardiniere, avrebbe risposto: Io non l’ho mai vista. Oppure avrebbe domandato sorpreso: A chi ti riferisci?

La bambina rigettò indietro con la mano i capelli biondi sulle spalle. Il vecchio aveva immaginato che avrebbe fatto quel gesto. La bambina sollevò il viso e lo guardò. Aveva gli occhi scuri, quasi neri come quelli di un animale. Proprio come lui avrebbe voluto che fossero. (*I ghepardi*: 15)

Gli elementi che saltano immediatamente agli occhi e che vengono poi arricchiti di sfumature nel corso della narrazione sono: la parziale invisibilità della bambina che si spinge fino al dubbio sulla sua esistenza, la sua relazione privilegiata con la giovane femmina di ghepardo, con gli animali in generale e con le aspettative del Vecchio. Uno degli espedienti con cui l’autore sottolinea lo sfaldamento della determinatezza dell’identità è quello della costruzione di un co-protagonista dallo statuto ontologico a sua volta mutevole e complesso nei confronti dell’animalità, il quale tuttavia non rappresenta probabilmente altro che una proiezione mentale del protagonista stesso. Il Vecchio / Rabindranath, dall’identità estremamente fragile e metamorfica, crea un interlocutore ideale (di sesso femminile, curioso, giovane e piacevole) che lo

rispecchia nelle sue caratteristiche fondamentali di metamorfismo, animalità, semi-invisibilità o labilità dell' *esserci*.

3.1.3. *Rabindranath e il vecchio ghepardo*

Fin dall'inizio il testo insiste nella direzione di un avvicinamento tra il Vecchio e il vecchio ghepardo nella gabbia: si tratta di un'associazione costantemente suggerita tramite la ricorrenza degli stessi aggettivi per descriverli, la comune postura del corpo e una somiglianza osservata con gli occhi degli altri personaggi (il personale dello zoo e la bambina) o notata dai diretti interessati. Subito dopo le presentazioni tra Rabindranath e Gitanjali, ad esempio, la bambina osserva:

Kanskje den gamle hannen også heter Rabindranath. Der han ligger så urørlig har han savannen i blikket. Friheten, jakten!

Den gamle mannen kastet et blikk på geparden. Tenkte: Ser ingen savanne, ingen frihet, ingen jakt. Ser bare et dyr med matte øyne. Var snuten begynt å bli grå, pelsen tynn? Tenkte videre, urolig: Hvorfor minner han meg om meg selv? (*Gepardene*: 15)

“Forse anche il vecchio maschio si chiama Rabindranath. Lì steso immobile, ha nello sguardo la savana. La libertà, la caccia!”

Lanciando uno sguardo al ghepardo pensò: Non vedo nessuna savana, nessuna libertà, nessuna caccia. Vedo solo un animale dagli occhi spenti. Il suo muso stava diventando grigio e il pelo rado? Inquieto, pensò ancora: Perché mi ricorda me stesso? (*I ghepardi*: 17-8)

Il tentativo di associazione nominale è confermato dall'inquietante impressione del Vecchio, ma anche dalle frequenti osservazioni del custode (“ligger han bare på hyllen sin og ser tomt ut i luften. Akkurat som Den gamle på benken”²⁴⁷) e dalla confusione creata dalle domande di Gitanjali, che un giorno chiede a Rabindranath di raccontarle di quella volta in cui ha catturato una gazzella, permettendo così l'avviamento di uno speciale trasferimento di pensieri e di ricordi tra l'uomo e l'animale:

Han så bort på den gamle geparden på hyllen i buret. Det er deg hun tenker på, hvisket han stumt, ikke meg. For når fanget jeg en gaselle? Derfor må du hjelpe meg. Når jeg lukker øynene, som om jeg tenker, må du vise deg for meg som i min erindring. La meg få se at du fanger det

²⁴⁷ *Gepardene*: 29; “lui rimane disteso sul suo palchetto con lo sguardo fisso nel vuoto. Esattamente come il Vecchio della panchina”, *I ghepardi*: 30. Altri esempi di associazione esplicita tra il Vecchio e il ghepardo sono rinvenibili alle pagine 20, 22, 66, 69, 73, 91, 109 dell'originale.

arme, forskremte dyret. [...] Den gamle geparden lå ubevegelig. Hadde han hørt ham? Det var bare en måte å finne ut det på: Å lukke øynene og se hva som hendte. [...] En stund var det helt mørkt, så rødmet det i horisonten. Det var solen som steg opp. Så fort den gjorde det. Det tok bare noen ganske få sekunder, så lå savannen der i morgenlyset. (*Gepardene*: 37)

L'uomo rivolse lo sguardo al vecchio ghepardo sdraiato sul palchetto. È a te che pensa, sussurrò con le labbra mute, non a me. Perché quando mai ho catturato una gazzella? Aiutami, dunque. Quando chiudo gli occhi con l'aria di pensare, devi apparirmi davanti come se fossi nel mio ricordo. Fammi vedere come catturi quel povero animale atterrito. [...] Il vecchio ghepardo era immobile. L'aveva sentito? Vi era solo un modo per scoprirlo: chiudere gli occhi e attendere che accadesse qualcosa. [...] Per un attimo ci fu il buio più totale, poi l'orizzonte si fece rosso. Il sole si stava levando rapidamente. Trascorsi appena pochi secondi, la savana fu inondata dalla luce del mattino. (*I ghepardi*: 36-7)

Questo episodio sancisce certamente uno stretto legame tra i due personaggi, pur tenendone tuttavia in qualche modo distinte le identità: si tratta di un "prestito" di memoria, il quale si attua però solo grazie all'apertura di un fluido canale di comunicazione tra l'uomo e l'animale, nel quale il secondo mette a disposizione delle immagini e una carica emotiva che il primo traduce verbalmente, in un linguaggio semplice e allusivamente fiabesco ("Hvorfor sitter du med lukkede øyne? For å se bedre, mitt barn" ²⁴⁸), oltretutto contaminato di animalità:

Hvorfor sier du ingen ting? For å finne de riktige ordene, Gitanjali. Ord kan være som gaseller. De flyr så fort fra deg. Derfor er du nødt til å snike deg innpå og hugge tak i dem i spranget. (*Gepardene*: 38)

"Perché non dici niente?"

"Cerco le parole adatte, Gitanjali. Le parole possono essere come gazzelle: ti sfuggono così in fretta! Per questo sei costretto ad avvicinarle di soppiatto e a ghermirle in un balzo" (*I ghepardi*: 38)

Quello che sembra soltanto un temporaneo trasferimento di pensieri tra l'uomo e l'animale si trasforma però in un'esperienza più complessa nel momento in cui Gitanjali chiede esplicitamente a Rabindranath di raccontare "di quando era il vecchio ghepardo": "Fortell om da du var den gamle geparden". ²⁴⁹ Questa *storia* è diversa da tutte le altre, in cui i due protagonisti raccontano episodi delle loro identità passate o future, innanzi tutto proprio per

²⁴⁸ *Gepardene*: 38; " - Perché tieni gli occhi chiusi? - Per vedere meglio, cara bambina", *I ghepardi*: 37

²⁴⁹ *Gepardene*: 93; *I ghepardi*: 83

una questione “cronologica” destabilizzante: questa volta, infatti, la metamorfosi avviene *contemporaneamente* alla propria vita umana corrente. Si può asserire che, mentre le modalità di narrazione finora utilizzate (in riferimento soprattutto al dislocamento temporale) e l’indiretta allusione all’induismo per tramite del poeta Tagore potevano indurre ad interpretare le storie scambiate tra i due personaggi in chiave di metempsicosi e reincarnazione, quella “del vecchio ghepardo” appare invece più direttamente come una storia di metamorfosi, che interviene inoltre a mettere in discussione la lettura di tutte le altre. La differenza sostanziale nella modalità di narrazione dell’esperienza animale consiste nel fatto che tutte le altre volte il racconto comincia *in medias res*, lasciando nell’indeterminatezza sia il tempo che soprattutto il modo di quegli stati dell’essere ed aggirando così la questione dei *divenire*, mentre in questo caso il personaggio narrante affronta – nell’unico modo possibile e cioè, ancora una volta, evitandolo – il mistero indicibile della “trasformazione”:

Hvordan det hendte, begynte han, kan jeg ikke forklare. Jeg var alene, du var ikke kommet ennå, og plutselig så jeg meg selv med gepardenens øyne: En gammel mann som satt ubevegelig på benken under lønnetreet. Hvorfor kommer han hit hver eneste dag? Ikke ser han på oss, ikke snakker han med noen. Skjønt av og til kan det virke som om han snakker med seg selv. At *jeg* ligger her på denne hyllen, er én sak. Jeg har ikke noe valg. Men denne gamle mannen, hvorfor gjør han ikke noe annet det meste av dagen enn å sitte på den benken? Som om det var *hans* hylle. [...] Om jeg hadde vært den gamle mannen, ville jeg ha reist meg og gått og aldri kommet tilbake. Hva er det der ute som får ham til å sitte på den benken?

[...] Det er ikke rart at den gamle mannen ser ut som om han ikke lenger lever, som om all vilje til liv er visnet, hvis det ikke finnes noe sted der ute som er bedre enn her.

Den gamle mannen stanset. Tenkte for Gud vet hvilken gang: Hadde jeg rett som geparden? Er jeg blitt et menneske uten vilje til liv? Hva har ført til det? Sa: Gitanjali, jeg vil ikke mer. Hvorfor må du ha meg til å fortelle noe du allerede vet? (*Gepardene*: 94-5)

“Come accadde”, cominciò, “non lo so spiegare. Ero solo – tu non eri ancora arrivata – e d’improvviso vidi me stesso con gli occhi del ghepardo: un vecchio seduto immobile sulla panchina sotto l’acero. Perché viene qui tutti i giorni? Non ci guarda nemmeno, non parla con nessuno. Anche se a volte sembra conversare con se stesso. Che *io* rimanga allungato su questo palchetto, è un conto. Non ho scelta. Ma quel vecchio, perché non fa altro che starsene tutto il giorno seduto su quella panchina? Come se fosse il *suo* palchetto.

[...] Se là fuori non c'è niente che sia meglio di qui, non è sorprendente che quel vecchio sembri non vivere più, come se tutta la sua voglia di vita si fosse inaridita.”

Il vecchio si interrompe. Per l'ennesima volta pensò: Avevo ragione, da ghepardo? Sono diventato un uomo senza voglia di vivere? Che cosa mi ha portato a questo? Poi, rivolto alla bambina:

“Gitanjali, non voglio continuare. Perché insisti a chiedere di sentire qualcosa che sai già?” (*I ghepardi*: 84-5)

È dunque durante la sua esistenza da “Vecchio sulla panchina” che il protagonista si trova a vivere un'esperienza metamorfica che si scontra con le capacità espressive del linguaggio, ma ancor prima con quelle cognitive del soggetto: il processo metamorfico non è narrabile e non è comprensibile. Il Vecchio si ritrova ad essere contemporaneamente l'uomo sulla panchina e il ghepardo sul palchetto, la sua coscienza si sdoppia e l'unico modo in cui il linguaggio riesce a descrivere l'evento è attraverso l'ammissione di un limite invalicabile di comprensione (l'impossibilità di definire un “come”), un'ellissi (nascosta nell'avverbio “plutselig”, “d'improvviso”) e lo spostamento del punto di vista. La direzione dello sguardo letteralmente si rovescia ed il Vecchio, che fino a questo momento era stato il detentore del punto di vista, ora non soltanto diventa oggetto dello sguardo dell'animale, non soltanto inoltre – in virtù di quello che abbiamo definito uno *sdoppiamento* di identità e quindi mantenendo *anche* il suo sguardo umano – *si vede visto* dal ghepardo²⁵⁰, ma infine assume anche in tutto e per tutto il punto di vista dell'altro e in questo senso lo *diventa*. Il nuovo sguardo animale sul sé umano solleva domande che restano senza risposta e che scopriamo essere intrinsecamente senza risposta. Si tratta infatti delle domande fondamentali sull'identità e sul perché della propria condizione, ovvero sul senso: quale concatenazione di eventi mi ha condotto fino a questo punto (“hva har ført til det?”), qual è il suo senso e il suo significato?

Ma il “movimento” metamorfico di questa storia non è ancora terminato. Il Vecchio continua infatti a narrare la sua esperienza di ghepardo:

Der jeg lå på hyllen i buret, kunne jeg ikke få øynene fra den gamle, ubevegelige mannen. For det var slik jeg også var blitt. Husker tydelig da de skjedde. Hvordan det skjedde. En morgen ved daggry, efter å ha gjennomført buret for tusende gang, skjønte jeg at jeg aldri ville få min frihet. At jeg aldri mer ville kunne springe over savannen. Aldri mer

²⁵⁰ Cfr. Derrida 2006

ville kunne nedlegge en antilope. Da, nøyaktig i dette erkjennelsens grusomme øyeblikk, ble jeg plutselig den jeg er i dag, et gammelt, nærmest livløst vesen. All kraft forsvant fra meg. Jeg krøp opp på hyllen her og ble liggende like urørlig som den gamle mannen som sitter på benken. Ennå før dagen var omme, var pelsen blitt loslitt og grå, øynene matte. (*Gepardene*: 96)

Dal mio palchetto non potevo staccare gli occhi da quell'uomo immobile. Ero diventato anch'io come lui. Ricordo con chiarezza quando accadde. E come, Un mattino all'alba, dopo avere perlustrato la mia gabbia per la millesima volta, compresi che non avrei mai più riconquistato la libertà. Mai più avrei potuto correre nella savana, mai più avrei potuto catturare un'antilope. Sì, esattamente in quel terribile momento della verità, diventai di colpo quello che sono oggi: un essere vecchio e quasi esanime. Tutte le forze mi abbandonarono. Mi arrampicai su quel palchetto e rimasi lì immobile come il vecchio sulla panchina. Prima ancora che la giornata finisse, il mio mantello era diventato grigio e sciupato, i miei occhi si erano offuscati. (*I ghepardi*: 86)

Il Vecchio diventa il ghepardo, che a sua volta “diventa” il Vecchio (oltreché semplicemente vecchio), tramite un meccanismo speculare che è alla base di questa intera metamorfosi e che si rivela essere doppio (uno specchio davanti a uno specchio) – e quindi infinito. La superficie verticale della gabbia rappresenta il limite tra l'io e l'altro e tra il dentro e il fuori, ma i termini stessi perdono di significato e diventano intercambiabili nel momento in cui la medesima parete si configura anche come una superficie che di fatto avvicina i due soggetti, rende possibile la suddetta specularità ed è attraversata da uno sguardo potente e liberatore rispetto ai limiti dell'identità e delle coordinate temporali. La scena riesce così ad illustrare da una parte un meccanismo di coazione (del corpo e dello sguardo), e dall'altro quello liberatorio della metamorfosi, *utveg* per eccellenza, via d'uscita o linea di fuga, per citare ancora Deleuze e Guattari: “Noi diciamo che per Kafka l'essenza animale è la via d'uscita, la linea di fuga, anche senza spostarsi dalla stanza, anche restando nella gabbia. *Una via d'uscita e non la libertà*”.²⁵¹

3.1.4. Divenire-impercettibile

Alle riflessioni di Carling intorno all'opera kafkiana, in particolare a *La metamorfosi*, si è già accennato e se le ricordiamo ora è soltanto al fine di avvalorare ulteriormente la liceità di lasciarsi ispirare dalle parole dei due

²⁵¹ Kafka. *Per una letteratura minore*: 62-3

filosofi nella presente riflessione su *Gepardene*. Non soltanto rispetto all'interpretazione della presenza animale e dei *divenire* come vie di fuga, aspetto peraltro importantissimo nell'ambito della poetica di Carling, che è prevalentemente una poetica delle gabbie, ma anche portando avanti un ragionamento ispirato da quell'ultima frase (il cui corsivo, precisiamo, è degli autori). Si osservi cioè come anche in *Gepardene* il meccanismo “liberatorio” dei *divenire-animale*, che a mio avviso culmina nella storia del vecchio ghepardo, non sia di per sé foriero di libertà, ma si configuri piuttosto come il tramite verso quella trasformazione ulteriore e definitiva che è il *divenire invisibile* o – per dirla con Deleuze e Guattari – il *devenir-imperceptible*.²⁵²

Alla catena metamorfica che prelude e conduce alla scomparsa dei personaggi prende parte, insieme a Rabindranath e al vecchio ghepardo, anche un condor:

I natt drømte jeg enda en gang at jeg var kondoren. [...]i den siste tiden har jeg oftere og oftere drømt at jeg er kondoren som sitter innesperret et stykke bak rovdyrhuset. [...] Når jeg våkner er jeg gjennomsvett og samtidig fylt av en enorm lykke – som forsvinner i det samme jeg blir klar over at jeg er den jeg er. (*Gepardene*: 110)

Questa notte ho di nuovo sognato di essere il condor. [...] da qualche tempo sogno sempre più spesso di essere il condor imprigionato non lontano dal padiglione delle fiere. [...] Al risveglio sono grondante di sudore e, al tempo stesso, provo una felicità immensa, che svanisce nell'istante in cui mi rendo conto di essere quello che sono. (*I ghepardi*: 97)

In questo caso il racconto di metamorfosi è mediato da un racconto esplicitamente onirico, il quale rende lecita la sospensione di ogni legge della logica e nel quale dunque tutto è possibile: come il condor “reale”, quello dello zoo, è rinchiuso in una gabbia poco più grande di lui, nelle stesse condizioni è il condor-Rabindranath del sogno, che percepisce le sbarre stringersi sempre di più intorno al suo corpo, finché non riesce a raccogliere tutte le sue forze e a distruggerle con la sua potenza alare.

[...] Som oftest slutter drømmen med det. Med at gitteret er revet fra hverandre, slik at jeg kan fly ut. Men kondoren mister bevisstheten, og jeg våkner på gulvet ved siden av sengen. Jeg ligger med hodet vridd mot venstre og armen strukket ut. Litt blod siver ut fra et sår i tinningen. [...] Hendte det i natt?

²⁵² *Mille Plateaux*: 284 e segg.

Og det hender igjen nå! Jeg hopper ut av det istykkersprengte buret, sprer vingene og flyr. Det er vidunderlig. (*Gepardene*: 111)

[...] Il sogno, di solito, finisce così. Con la grata che si spezza lasciandomi volar via. Ma il condor perde conoscenza e io mi sveglio sul pavimento accanto al letto, la testa girata a sinistra e le braccia spalancate. Mi esce un po' di sangue da una ferita alla tempia. [...]

“È successo anche stanotte?”

“Succede anche adesso! Balzo fuori dalla gabbia sfondata, spiego le ali e prendo il volo. È meraviglioso.” (*I ghepardi*: 98)

Il racconto onirico vira improvvisamente dal passato al presente, la narrazione diventa contemporanea all'azione e ci si trova alle prese con una trasformazione che, sebbene in fase di veglia e perciò potenzialmente *in fieri* di fronte agli occhi (di Gitanjali e del lettore), anche questa volta è improvvisamente *già avvenuta*. Essa ci è dunque presentata soltanto nei suoi effetti, attraverso il racconto di una meravigliosa esperienza di volo che offre una nuova prospettiva sul mondo: “Buret og den zoologiske haven er kun en fjern og uvirkelig erindring. Eller kanskje mer som en usansynlig drøm”²⁵³, ma alla cui eccezionalità corrisponde una caduta ancora più spaventosa:

Gitanjali, det skjer noe med meg! Det svartner for øynene mine, og jeg kjenner musklene bli svake. Plutselig klapper vingene sammen, og jeg styrter, stadig fortere, mot Jorden. (*Gepardene*: 112)

Gitanjali, qualcosa mi sta accadendo! La vista mi si oscura e sento i muscoli indebolirsi. Improvvisamente le ali si ripiegano e io precipito, sempre più veloce, verso la Terra. (*I ghepardi*: 99)

La scena si chiude su un silenzio seguito da uno spostamento di prospettiva che conduce allo scioglimento finale: il custode trova il condor morto nella sua gabbia “med hodet vridd mot venstre og vingene strukket ut. Den blodde også litt fra et sår i tinningen”²⁵⁴ e il parallelo tra le sue condizioni fisiche degli ultimi tempi e quelle del vecchio ghepardo svegliano in lui un presentimento che lo conduce alla gabbia dei felini, dove “den gamle geparden

²⁵³ *Gepardene*: 112 ; “La gabbia e lo zoo non sono ormai che un ricordo irreal e lontano. O forse, ancor più, un sogno inverosimile”, *I ghepardi*: 99

²⁵⁴ *Gepardene*: 113; “con la testa girata a sinistra e le ali aperte. Sanguinava un po' da una ferita alla tempia”, *I ghepardi*: 100

var ikke på hyllen sin. Den lå på maven på gulvet under den. Hodet var vridd til venstre og forbena strukket ut. Som vinger [...]”.²⁵⁵

Ed è proprio in questo tragico momento che si inserisce la testimonianza di una passante, che dichiara di aver visto un vecchio e una ragazzina sparire davanti ai suoi occhi: “som to engler”.²⁵⁶

3.1.5. Statuto ontologico degli animali testuali

Oltre al vecchio ghepardo e alla giovane femmina rinchiusa insieme a lui, gli altri animali che compaiono nel testo diventandone veri e propri personaggi sono: un pesce, una leonessa, un falco, un orango, uno sciacallo e infine il condor. Una moltitudine di animali ovviamente popola il giardino zoologico²⁵⁷, ma con “veri e propri personaggi” mi riferisco a quelli che si distinguono dagli altri in quanto partecipano – in vario grado – all’azione del romanzo e ne assumono, anche solo temporaneamente, il punto di vista o la voce. Anche gli animali elencati, tuttavia, non sono del tutto assimilabili né dal punto di vista del loro “statuto ontologico” né da quello del loro grado di antropomorfizzazione, che sono invece molto variabili: alcuni di essi sono creature immaginate o sognate, dalla fisicità molto evanescente, altri sono bestie in carne ed ossa caratterizzate da una profonda e naturale estraneità rispetto all’uomo, altri ancora infine sono corpi animali abitati da un’anima umana o comunque creature la cui esperienza di animali è tradotta attraverso un linguaggio e un’interpretazione squisitamente umani. A tutti gli animali elencati (tranne il falco che, come si è visto, è protagonista di una vicenda sulla relazione affettiva tra uomo ed animale) corrisponde un racconto che potremmo definire “di metamorfosi”: il primo è proprio quello del pesce, una delle creature più anomale e difficilmente classificabili del testo. Il racconto narra di un presunto ricordo d’infanzia in cui il bambino Rabindranath giocava “a fare il pesce”²⁵⁸, il quale però prende avvio e si confonde con un ricordo “letterario”: “At jeg var en fisk! / Sa det før han tenkte. Så husket han at han en

²⁵⁵ *Gepardene*: 114; “Il vecchio maschio non era sul suo palchetto. Era steso bocconi sul pavimento, sotto il palchetto, la testa girata a sinistra e le zampe anteriori divaricate. Come ali [...]”, *I ghepardi*: 100

²⁵⁶ *Gepardene*: 116; “come due angeli”, *I ghepardi*: 102

²⁵⁷ Ed il testo in generale. Una delle rare scene al di fuori dello zoo si svolge, ad esempio, davanti alla vetrina di un negozio di animali. Cfr. *Gepardene*:32-4.

²⁵⁸ *I Ghepardi*: 18. “At jeg var en fisk”, risponde Rabindranath alla domanda di Gitanjali: ”Hva lekte du?” (“A che cosa giocavi?”) e cioè, letteralmente, ”ad essere un pesce”(trad. mia e corsivi miei); *Gepardene*: 16, *I ghepardi*:18.

gang hadde lest – en boktittel? – Før var jeg en fisk. For en underlig setning, for ingen kunne noen gang ha vært en fisk”.²⁵⁹ Eppure questo ricordo contaminato di letterarietà si rivela essere uno strano racconto di metamorfosi in cui la focalizzazione scivola continuamente dall’umano all’animale e le dichiarazioni di incomprensione e impossibilità si intrecciano con quella che sembra essere un’autentica esperienza ittica. L’unica spiegazione al fenomeno “metamorfico” risulta essere di carattere ludico-scientifico:

Du vet, en gang lenge før vi blir født, mens vi ennå er bitte små, har vi alle gjeller. Kanskje beholdt jeg dem til etter fødselen. I all hemmelighet. Man kan så mye som barn uten å vite hvordan. Iallfall svømte jeg helt nede på det ukjente, dunkle dypet. (*Gepardene*: 17)

Sai, molto tempo prima di nascere, mentre ancora siamo esseri minuscoli, abbiamo tutti le branchie. È probabile che io le abbia conservate dopo la nascita, in gran segreto. Da bambino uno può fare tante di quelle cose senza sapere come. In ogni caso io nuotavo in quelle profondità buie sconosciute. (*I ghepardi*: 19)

Così come legata al mondo delle infinite possibilità dell’infanzia è la spiegazione dell’eccezionale comprensione del linguaggio dei pesci:

Til å begynne med var det ikke lett å forstå den. Det var bare noen merkelige lyder. Men etterhvert oppfattet jeg enkelte ord. Eller kanskje var det slik at jeg, nettopp fordi jeg var et barn, skjønnte et språk jeg aldri før hadde hørt. (*Gepardene*: 17)

Sulle prime non mi fu facile capirlo. Erano solo dei suoni strani. Ma poco alla volta riuscii a comprendere qualche parola. O forse era proprio perché ero un bambino che capivo un linguaggio che non avevo mai sentito. (*I ghepardi*: 20)

I tratti peculiari di questa breve narrazione, che ne fanno un caso a sé stante rispetto alle successive, sono soprattutto i seguenti: innanzi tutto, al di là della rapida menzione delle branchie, sembra che l’esperienza ittica non sia accompagnata da una trasformazione fisica, cioè il corpo protagonista dell’avventura è con tutta probabilità un corpo umano, mentre è la prospettiva che *diventa* subacquea, sia in senso semplicemente (dis)locativo che dal punto di vista dell’appartenenza e della partecipazione; in secondo luogo si deduce

²⁵⁹ *Gepardene*: 16; “A fare il pesce! / Lo disse senza pensarci. Poi si ricordò di aver letto, una volta – il titolo di un libro? – «Prima ero un pesce». Che frase strana; nessuno poteva mai essere stato un pesce”, *I Ghepardi*: 18. *Før var jeg en fisk* è un libro di Paul Brekke di cui Finn Carling parla anche nel suo saggio *Død over kulturen?*

che Rabindranath stia narrando un'esperienza (vissuta o immaginata) che ha avuto luogo nel corso della sua vita corrente e che non è dunque interpretabile in chiave di metempsicosi o di reincarnazione; quest'avventura è infine connotata da un altissimo grado di “verbalità”, nel senso che più volte il personaggio narrante evidenzia come non sia lui (cioè la sua memoria, la sua esperienza vissuta) la fonte da cui prende forma al racconto, ma come esso sia bensì indipendente, un flusso di parole che si auto genera solo nel momento in cui il narratore vi si abbandona:

Den gamle mannen tenkte: Hvordan skal dette ende? Hva mer skal jeg si? [...] Kan ikke annet enn å stole på at ordene kommer. Men nettopp det at ordene kom som av seg selv, gav ham en tidligere ukjent følelse av frihet. [...] hva visste han om fiskene og korallene der nede på dypet, når ordene ikke fortalte ham hva han skulle vite? (*Gepardene*: 19)

Il vecchio pensava: come finirà questa storia? Che altro posso dire? [...] Posso solo sperare che le parole continuino a venirmi. Ma proprio perché le parole gli venivano come da sole, gli davano una sensazione di libertà che non aveva mai provato. [...] Che ne sapeva, lui, dei pesci e dei coralli negli abissi, se le parole non gli suggerivano ciò che avrebbe dovuto sapere? (*I ghepardi*: 20 e 22)

Le tre storie “anomale” del pesce, del vecchio ghepardo e del condor in qualche modo funzionano da cornice rispetto a quelle della leonessa, dell'orango e dello sciacallo, le quali sono accumulate da uno stesso schema narrativo e dalla medesima “modalità metamorfica”. La storia della leonessa appartiene a Gitanjali (“Kan ikke heller du fortelle [...] om den gangen du var løve? Jentungen lo: Men det er umulig å huske. Det har ikke hendt ennå. For som løve er jeg voksen og har unger jeg må beskytte mot hannløvene som vil drepe dem.”²⁶⁰), così come quella dello sciacallo (“En gang for lenge siden var jeg en sjakal i en zoologisk have”²⁶¹), mentre quella dell'orango è narrata da Rabindranath che, incitato dalla sua compagna di storie, all'inizio non sa cosa dire:

²⁶⁰ *Gepardene*: 24; “Non potresti raccontare [...] di quando eri un leone? La bambina si mise a ridere. È impossibile ricordarlo: non è ancora accaduto. Perché da leonessa sono adulta e devo difendere i miei cuccioli dai maschi che li vogliono uccidere.”, *I ghepardi*: 25

²⁶¹ *Gepardene*: 74; “Una volta, tanto tempo fa, ero sciacallo in un giardino zoologico”, *I ghepardi*: 67. Questa storia, come si è spiegato precedentemente, risveglia però tutta una serie di ricordi di prigionia in Rabindranath, informazione che naturalmente avvalorava l'interpretazione di una “realtà” tutta interna al protagonista maschile.

Kanskje det fremdeles kunne komme en historie bare han lot være å tenke. Ikke strevde, men overgav seg til det ubevisste. Det tilsynelatende tilfeldige. Han lukket øynene for å gi det glemte rom.

En gang, hørte han seg til sin egen forbauselse begynne, var jeg en orangutang i en have som denne. [...]

Han kunne umulig noen gang ha vært en orangutang! Allikevel kom det til ham, bilde for bilde. Så levende var det at han etterhvert ble usikker. Kunne han allikevel en gang ha vært en menneskeape? (*Gepardene*: 58-9)

Forse tuttavia una storia poteva venirgli, se solo avesse smesso di pensarci. Se non si fosse sforzato, ma affidato all'inconscio. All'apparente fortuito. Chiuse gli occhi per lasciar spazio al dimenticato.

“Una volta”, si sorprese a dire, “ero un orango, in un giardino zoologico come questo. [...]

Impossibile che fosse stato un orango! Eppure continuava a sgorgare, immagine dopo immagine. E le immagini erano così vivide, che l'uomo diventava man mano meno sicuro. Che un tempo fosse stato davvero una scimmia antropomorfa? (*I ghepardi*: 55-6)

L'importanza della dimensione verbale, narrativa e comunicativa è ribadita da tutti i racconti delle passate e future identità animali, le quali affiorano dall'incoscienza e da quello che si configura come un bagaglio di *oblio* (“det glemte”) che si trasfigura però in uno di *memoria*. La caratteristica comune di queste tre storie è la loro vaga dislocazione temporale, introdotta da locuzioni vicine al fiabesco “c'era una volta” che da un lato permettono un'apertura sull'improbabile, cioè sollevano da ogni obbligo di realismo e costrizione logica, dall'altro introducono repentinamente il lettore in un'altra dimensione privandolo dell'esperienza di passaggio: il racconto della metamorfosi viene cioè eluso completamente, il personaggio è *subito* animale, eppure *anche* umano. I corpi della leonessa, dell'orango e dello sciacallo sono animali, ma i loro pensieri e la loro percezione della realtà sono umani o – più precisamente – appartengono a Rabindranath. Il personaggio cioè, nei casi della leonessa, dell'orango e dello sciacallo, dà vita, direttamente o con la mediazione della sua proiezione Gitanjali, a storie e identità apparentemente esterne ma il cui grado di alterità è praticamente nullo mentre quello di antropomorfizzazione è massimo, trattandosi di storie e identità che coincidono misteriosamente con la sua: sono sue emanazioni.

Vediamo invece cosa accade nelle storie del vecchio ghepardo e del condor: queste due figure, oltre ad essere, come le altre, protagoniste di “racconti” ad alto grado di antropomorfizzazione, la cui la voce narrante

appartiene senza dubbio a Rabindranath, sono anche animali in carne ed ossa che occupano un piano di realtà oggettivo (condiviso con altri personaggi del romanzo quali il giardiniere e il guardiano dello zoo). Il loro statuto è in qualche modo intermedio proprio perché si situano tra due dimensioni, quella “reale” o “esteriore” e quella “immaginaria” o “interiore”, ed è dunque nelle storie che li interessano che il lettore da una parte assiste a quello che si potrebbe chiamare il *processo del divenire* (dove cioè non abbiamo una dislocazione temporale “fiabesca” atta ad eludere il momento metamorfico e a giustificare l’inspiegabilità) e dall’altra può osservare quel fenomeno di *introversione* claustrofobica del personaggio rispetto al mondo circostante di cui si diceva sopra: un proliferare dell’Io in forme animali il cui rovescio è l’assorbimento del reale nel vuoto dell’identità. Dell’animalità non restano che due corpi senza vita, quello del condor e quello del ghepardo, mentre le forme umane si sono dissolte nell’impercettibilità e nel silenzio.

3.2. *Mattis o dell’indistinzione*

3.2.1. *Gli sguardi su di sé e sul mondo: “Pietre su tutti gli occhi”*

*Det er skilnad på folk*²⁶², afferma Mattis nel constatare che il passaggio della beccaccia non ha suscitato negli altri la sua stessa eccitazione né acceso in loro una trepidante attesa come è accaduto a lui. Il protagonista sembra cogliere una differenza quasi ontologica tra sé e la sorella Hege, accorgendosi che essa non pare suscettibile di metamorfosi: come si è visto, infatti, il passo della beccaccia è interpretato da Mattis come segno di passaggio da uno stato a un altro, migliore. Il passo trasforma il paesaggio e mette in moto anche una trasformazione interiore che il protagonista sente di dover non solo comunicare ma anche trasportare sulla sorella. Eppure Hege non sembra reagire al cambiamento: “Hege [...] såg ut som før”.²⁶³ Nel vedere l’indifferenza di Hege, Mattis la incalza e la condanna all’esclusione: “Du er aldri annleis enn du er, du, sa han arg. Du kan ikkje bli med i det”.²⁶⁴ Chi è sempre uguale a se stesso, chi non si trasforma, non può accedere alla comprensione della magia

²⁶² *Fuglane*: 25; “C’è differenza tra la gente”, *Gli uccelli*: 38

²⁶³ *Fuglane*: 23; “Hege [...] non fece una piega”, *Gli uccelli*: 36; letteralmente: “appariva uguale a prima”, trad. mia

²⁶⁴ *Fuglane*: 34; “Tu non sei mai diversa da quel che sei, disse, offeso. Non puoi capire”, *Gli uccelli*: 49; letteralmente: “non puoi venire con me” o “partecipare”, trad. mia

del passo e, viceversa, chi non comprende la magia del passo, non può esserne trasformato. “Men Hege blir aldri annleis. Ho treng ikkje bli det heller ho, så. Liksom”.²⁶⁵ Eppure alla fine è lei ad andare incontro al grande cambiamento, determinato dall’esperienza dell’amore: Hege “var ikkje det same, ho var ein part av Jørgen. Halve Jørgen. [...] Eg kjenner deg ikkje att, som du er. Kva er det med deg?”.²⁶⁶ A compiersi è dunque la metamorfosi positiva di Hege e non il cambiamento che Mattis aveva presagito. Da qui iniziano a prendere forma le sue paure di abbandono e, proprio nell’intento di comprendere se stesso e il suo destino, nonché nel tentativo disperato di riconquistare Hege, nasce l’idea del piano-fulmine. Esso prevede che Mattis, il quale non sa nuotare, prenda il largo con la sua imbarcazione ed i remi da lui costruiti e non ben rifiniti, e si lasci affondare: a quel punto si starà a vedere se riuscirà a salvarsi oppure no. Nel suo misterioso dialogo con il mondo, Mattis sente che solo così potrà ricevere le sue risposte.

Quando il personaggio dichiara che c’è differenza tra la gente, è come se esplicitasse la presa di coscienza di una *differenza* che nel testo ha la chiara connotazione della *marginalità*: lo sguardo degli altri infatti, quello degli abitanti del villaggio, del boscaiolo Jørgen e persino della sorella Hege, definisce Mattis in un modo che lo confina e lo isola ai margini della società umana. Tra il protagonista e gli uomini sono interrotte quella comprensione e quell’empatia che sono invece attive ed aperte tra lui e la natura che lo circonda, fatta di animali, alberi, elementi atmosferici, pietre ed altri oggetti visibili e invisibili.²⁶⁷ Per descrivere il personaggio di Mattis non si può non tener conto di una peculiare con-fusione tra sé e il mondo naturale, né dell’intricato intreccio di *divenire* in cui conseguentemente egli si muove: i suoi pensieri sono forze autonome ed attive, le diverse parti del suo corpo partecipano di eventi a lui estranei, possono agire indipendentemente dalla sua volontà e diventare mezzi di premonizione: si pensi ad esempio alla *fotprøva*²⁶⁸, che consiste nel lasciar decidere ai piedi quale sia la direzione giusta da prendere, o al mal di pancia che presagisce la morte della beccaccia

²⁶⁵ *Fuglane*: 36; “Ma Hege non sarà mai diversa. E del resto non ne ha neanche bisogno, di essere diversa. Più o meno.”, *Gli uccelli*: 51

²⁶⁶ *Fuglane*: 196; “[...] non era più quella di prima. Era una parte di Jørgen. La metà di Jørgen. [...] Non ti riconosco più. Cosa ti è successo?”, *Gli uccelli*: 247

²⁶⁷ Blackwell 1984

²⁶⁸ *Fuglane*: 62; “la prova dei piedi”, *Gli uccelli*: 82

(“Det er vondt i magen liksom. Men berre liksom.[...] Rugda var i høgste fare, det var det”²⁶⁹). Il suo corpo partecipa agli eventi nella misura in cui è permeabile all'esterno (egli riesce ad esempio a sentire l'arrivo del temporale assorbendo e interiorizzando la pesantezza dell'aria: “Sikrast var den blyvekta omkring han og inni han”²⁷⁰) ed è attraversato da messaggi. Il concetto di attraversamento, come si è già accennato, è centrale nel testo e offre l'immagine di oggetti che si intersecano, oppure che si oltrepassano l'uno con l'altro senza afferrarsi, che traghettano, sono traghettati e così disegnano i mille piani dei divenire: “tvers gjennom lyn”²⁷¹, pensa Mattis all'improvviso, mentre il volo della beccaccia passa “tvers gjennom Mattis”²⁷², la casa è rinnovata “tvers igjennom”²⁷³, la voce di Hege corre “tvers gjennom vatnet”²⁷⁴ e le scure strisce avanzano “tversover vassflata”.²⁷⁵ Infine si noti soprattutto il tautologico, ridondante e misterioso “tvers gjennom tvers”²⁷⁶ che si affaccia all'improvviso nella mente del protagonista e sembra una magica formula di *passaggio*. Potremmo pensare l'attraversamento come una deterritorializzazione, che trasforma il soggetto e l'oggetto dell'azione: Mattis è trasfigurato dai suoi incontri così come a sua volta trasfigura le cose che incontra, caricandole di significato, personificandole e persino affidando loro il suo destino. Si pensi all'oggetto-barca: in un primo episodio Mattis, finito su un isolotto e preso dalla stanchezza, la ormeggia legandola alla sua caviglia e stipulando con lei una sorta di accordo: “ – Passar eg på deg, så passar du på meg, sa han til båten”²⁷⁷; in un'altra occasione, riflettendo su quanto l'arrivo di Jørgen – il suo primo ed unico passeggero – abbia messo a repentaglio il suo rapporto esclusivo con Hege, “[...]han såg med uvilje på båten, og tenkte: Kven hadde størst skuld i hendingane med Jørgen, han sjøl eller båten?”²⁷⁸; infine, è proprio alla barca e ai remi che Mattis affida il suo destino:

²⁶⁹ *Fuglane*: 73; “È come se avessi mal di pancia. [...] La beccaccia era in pericolo, di questo si trattava”, *Gli uccelli*: 97

²⁷⁰ *Fuglane*: 115; “Il più sicuro [degli indizi] era quella cappa di piombo intorno e dentro di lui”, *Gli uccelli*: 145

²⁷¹ *Fuglane*: 12; “attraverso il fulmine”, *Gli uccelli*: 22

²⁷² *Fuglane*: 20; “dritto attraverso Mattis”, *Gli uccelli*: 32

²⁷³ *Fuglane*: 26; “da cima a fondo”, *Gli uccelli*: 40

²⁷⁴ *Fuglane*: 138; “da una parte all'altra del lago” *Gli uccelli*: 173. Letteralmente: “attraverso il lago”.

²⁷⁵ *Fuglane*: 204; “sulla superficie dell'acqua”, *Gli uccelli*: 259. Letteralmente: “attraverso la superficie ecc”

²⁷⁶ *Fuglane*: 12; “Attraverso l'attraverso”, *Gli uccelli*: 22

²⁷⁷ *Fuglane*: 94; “ – Io faccio la guardia a te e tu a me, disse alla barca”, *Gli uccelli*: 120

²⁷⁸ *Fuglane*: 158; “guardava [la barca] con dispetto e pensava: chi di noi due ha più colpa per questa storia di Jørgen, io o la barca?”, *Gli uccelli*: 198

På desse årene skulle han anten flyte og dermed berge seg til lands, eller også søkke unna dei og dermed bli borte. Det var just den viktigaste delen av planen.

Så får jeg visst då, kva eg skal. Får sjå det. [...] Då er det *ikkje* eg som gjer det av. (*Fuglane*: 190)

Con quei remi o rimaneva a galla, e in qualche modo si sarebbe lasciato trasportare a riva, oppure li avrebbe perduti e sarebbe affogato. Era questa la parte più importante del piano.

Così saprò cosa fare. Si vedrà. [...] Così, non sarò più *io* a decidere. (*Gli uccelli*: 240)

Il piano-fulmine è un modo di comprensione di sé e del senso della propria vita, ma Mattis decide di affidare ad *altri* l'onere della risposta:

- Det har jeg ikkje lenger noko med, det er andre som har. Eg har overlati det!

Slik sa han til månen. Så vingla han bortover rudningen, bort til gjerdet og tuvene, og til mangt som var rart og unemneleg, no som før. Heile mitt liv, tenkte han eingong, men slo det bort det òg. Ikkje inn på slikt! [...] Midt i måneskinet vart han som ein livlaus attmed sin eigen skugge, innblanda i hemmelege skuggespel og månespel. (*Fuglane*: 198)

- Non riguarda più me, riguarda gli altri. Io ho abbandonato tutto.

Così disse alla luna. Si avviò con passo incerto attraverso la radura, lo steccato, l'erica e tutte le altre cose meravigliose e sempre inesprimibili, adesso come prima. Tutta la mia vita, pensò d'un tratto, ma scacciò quel pensiero, sì anche quello. Mai mettersi a pensare cose simili! [...] In quel chiarore sembrava come inanimato, lui e la sua ombra, confuso coi giochi segreti delle ombre e della luna. (*Gli uccelli*: 250)

E quando il piano-fulmine finalmente è in atto e Mattis manda in pezzi con un calcio il fondo della barca, il suo primo pensiero ribadisce ancora l'estraneità tra sé e la sua azione: "Men kvar er kroppen min? tenkte han. Kven er det som gjer det eg gjer? Det er ikkje eg som gjer det. No vil det vise seg kva som er rett".²⁷⁹

Riepilogando dunque e ricollegando il discorso alla riflessione fatta sul protagonista di *Gepardene*, anche qui si cerca di mettere in evidenza la posizione critica del personaggio principale: ai margini della comunità umana, connotato da una profonda incapacità di comunicare i suoi significati ai suoi simili e tuttavia caratterizzato da una estrema apertura nei confronti del mondo

²⁷⁹ *Fuglane*: 203; "Ma dov'è il mio corpo? pensava. Chi fa quel che sto facendo? Perché non sono io. Ora si vedrà cos'è giusto", *Gli uccelli*: 258

naturale che si spinge fino all'indistinzione tra il sé e l'altro: sia nel senso di con-fondersi con l'esterno (dispersione nell'alterità), sia in quello di sentire o vedere quest'estraneità all'interno del sé (introiezione dell'alterità). Solo riferendoci alle ultime due citazioni, ad esempio, si veda come nella prima Mattis guarda una serie di oggetti, li identifica con "tutta la sua vita" e finisce per confondersi con essi in un gioco di ombre, diventando in qualche modo parte del paesaggio e dei suoi segreti; nella seconda invece sente una forza estranea agire attraverso il suo corpo, in posizione di alterità rispetto al suo "io".

A determinare i rapporti tra il soggetto e gli oggetti è sempre lo sguardo: il punto di vista scivola continuamente e sapientemente da Mattis a Hege, dalla gente del villaggio al narratore esterno, ma mentre gli sguardi degli altri sono per lo più definitivi, quello di Mattis non è solo il suo mezzo di conoscenza e interpretazione del mondo, ma anche uno strumento dal grande potere di trasformazione. Fin dall'incipit egli (a differenza di Hege, caratterizzata dalle mani) è subito descritto attraverso il suo sguardo e i suoi occhi:

- Kva ser du? [...]
Han feste auga fort på syster si. Rare auga. Alltid var dei rådville, sky som fuglar.
- Eg ser ingen, fortalde han.
- Nei vel.
- Du er rar du, sa han, skulle eg sjå eitkvart kvar gång eg ser ikring meg – korleis ville her bli laga då? Då ville her bli fullt. (*Fuglane*: 9)

- Cosa guardi? [...]
Fissò un attimo gli occhi sulla sorella. Strani occhi. Sempre interrogativi, sempre sfuggenti, som uccelli.
- Nulla, rispose.
- Ah sì?
- Sei un bel tipo tu, se osservassi qualcosa ogni volta che mi guardo intorno, come la metterei qui? Sarebbe già tutto pieno zeppo. (*Gli uccelli*: 18)

L'atto del guardare si manifesta come un atto creativo, magico e concreto (come quello del nominare, si vedrà tra breve), nonché trasformante: "Mattis såg på huset sitt, det vart som eit anna hus no, ein måtte sjå på det med

andre auge”.²⁸⁰ Che cos’è effettivamente a cambiare per primo: la casa oppure lo sguardo?

Per completare la breve presentazione della posizione del personaggio rispetto al mondo e l’indagine sulla criticità della sua identità, risulta sicuramente interessante la scena in cui Mattis si mette di fronte allo specchio. La scena allo specchio, il quale peraltro è significativamente *deformante* (“det forvregde biletet”), è illuminante rispetto allo sguardo del protagonista su di sé, il quale si configura immediatamente come molteplice: altri sguardi e voci in qualche modi rispondono, aggiungendosi ed intrecciandosi a quello del soggetto, ed esercitando una sorta di opposizione.

No såg han på Mattis liksom.
Nei nei, sa det i han. Eit lite stumt rop som han ikkje gjorde nærare greie for.
- Ikkje mykje å sjå på, mumla han.
[...]
Han møtte auget sitt att – no vida det seg ut og vart opent og ventefullt.
Kva er detta?
Nei nei, sa det i han i undring, i hytt og vær. [...]
Fortenkt og tunt var andletet midt imot han. Bleikt. Men eit par auge drog han til seg og ville ikkje sleppe han.
Han hadde hug å seia til denna framfor seg:
Kvar i all verda kjem du fra!
Kvifor kom du?
Han ville ikkje få svar.
Men det stod i auga der – auga som ikkje var hans, men eit par langfarande som hadde sett gjennom natt og dag. Det kom nærare. Det lyste opp. I same stund var det òg slutt og svart.
Han tenkte stutt:
Mattis tust.
Tusten. (*Fuglane*: 12-4)

Ma adesso era proprio Mattis che guardava. No, no, disse qualcosa dentro di lui. Un breve grido soffocato, di cui quasi non si curò.
– Mica un gran che da vedere, mormorò.
[...] Incontrò di nuovo i suoi occhi, sembravano dilatati: erano spalancati e pieni di attesa.
Cosa c’è?
No, no, sentiva ripetere dentro di lui una voce stupefatta, quasi incerta. [...]
Era un viso assorto, affilato quello che aveva davanti. Pallido. E con degli occhi che lo tenevano avvinto e non volevano lasciarlo.
Aveva voglia di dirgli, a quello lì:
Da dove diavolo sei venuto?
Perché sei venuto?

²⁸⁰ *Fuglane*: 20; “Guardò la sua casa, era come diversa adesso e bisognava guardarla con occhi diversi”, *Gli uccelli*: 32

Non voleva una risposta.

Eppure una risposta c'era in quegli occhi – occhi che non erano i suoi, ma appartenevano a qualcuno che veniva da lontano e che aveva visto al di là del giorno e della notte. Si avvicinavano. Si illuminavano. E nello stesso istante tutto sparì e si fece buio.

Pensò, in un baleno:

Mattis idiota.

L'Idiota. (*Gli uccelli*: 23-5)

Qui siamo all'inizio del romanzo e questa visione sembra lasciar predominare lo sguardo degli altri sul soggetto, rispetto a quello di un sé lontano e misterioso. Ma alla fine del testo, quando tutte le decisioni sono state prese, egli rifiuta una seconda potenziale scena allo specchio: “Vatnet var mykje vidare enn det hadde vori noken gong før – Mattis såg trollbunden på det. [...] Mattis ville ikkje nedåt, ville ikkje sjå andletet sitt der, det kjendest så stivt og merkeleg, og han ville nok sett det, i det sterke måneljoset”.²⁸¹ Guardarsi allo specchio diventa per Mattis l'esperienza di un incontro con occhi estranei, un'esperienza inquietante che si ripete in altri momenti del testo, come ad esempio durante la prima traversata in barca, in cui la presenza dell'acqua suggerisce la natura speculare della scena:

Det kom fram eit augepar nedi vatnet og stirde rett på han.

- Nei! Ropte han.

Hans eigne auge stod stive, og dessa andre stirde imot. Ingentin anna eit par auge. [...] han måtte koma unna dei auga i vass-skorpa. (*Fuglane*: 92-3)

Poi due occhi affiorarono alla superficie dell'acqua e lo fissarono.

- No! gridò lui.

I suoi occhi erano paralizzati e quegli altri gli venivano incontro. Due occhi e nient'altro. [...] contava solo sfuggire a quegli occhi sulla superficie dell'acqua. (*Gli uccelli*: 118)

Mattis sfugge di fronte agli sguardi muti e minacciosi (“I det same fekk han eit augekast einstadfrå. Ikkje frå Hege. Einstadfrå. Eit rispande augekast”²⁸²) ma non di fronte agli occhi della beccaccia, che riuscirà invece ad incontrare con amore e consapevolezza:

²⁸¹ *Fuglane*: 189; “Sembrava così vasto, il lago, come non era mai stato – Mattis lo guardava incantato. [...] Mattis non volle avvicinarsi, non volle vedere il suo volto riflesso, così rigido e strano, in quell'abbagliante chiaro di luna”, *Gli uccelli*: 250

²⁸² *Fuglane*: 10; “In quell'attimo lo colpì un'occhiata. Da qualche parte. Non da Hege. Da qualche parte. Lacerante.”, *Gli uccelli*: 20

[... H]an [...] tok opp den varme fuglen med blyet i seg, glatta på dei lurvete fjørene og såg det svarte auga.

Fuglen såg på han.

Nei nei, ikkje tenke slik. Det må ein ikkje. Fuglen her er død.

Død, kvifor skal han vera det?

Han såg på meg først.

Mattis [...] ville seia noko om dessa svarte auga som hadde sett på han – men så såg han at no var dei same auga borte. Det var lokk over dei. Var ikkje meir å seia om. Han slepte ikkje fuglen. (*Fuglane*: 76-7).

[... R]accolse l'uccello caldo col piombo in corpo, accarezzò le penne arruffate e affondò lo sguardo in quell'occhio nero.

L'uccello lo guardò.

No, non è possibile. Non è vero. Non è morto.

Morto, perché dovrebbe?

Prima mi ha guardato.

Mattis [...] avrebbe voluto dire qualcosa di quegli occhi neri che l'avevano guardato – ma si accorse che quegli occhi non c'erano più. Erano chiusi [lett.: c'era una palpebra sopra]. Non aveva più nulla da dire, ma continuava a stringere la beccaccia. (*Gli uccelli*: 100-1)

L'occhio può essere concepito come la superficie di contatto in cui l'io e il mondo si incontrano e, appunto, si toccano.²⁸³ “Du er du”, era stato il messaggio tautologico della beccaccia: una frase che mima l'incontro con se stessi, sottolinea e “rappresenta” il concetto stesso di specularità. Lo sguardo reciproco tra Mattis e l'uccello morente, attimo indicibile, sancisce e costituisce il culmine di un rapporto altrettanto reciproco e dinamico di divenire sul quale ora calano le palpebre e una pietra tombale. L'uccello chiude gli occhi, Mattis lo seppellisce e depone una pietra sulla sua tomba, ma il processo metamorfico non si ferma: “Men det svarte auge. / Lokk over det no. Og stor tung stein der over att. / Hjelper ikkje anten lokk eller stein over eit slikt auge – når det først har sett på ein”.²⁸⁴ Palpebre e pietre invadono il testo a partire da questo momento ed il percorso di cambiamento intrapreso dal protagonista si contamina di note luttuose e presagi di morte che culmineranno in un commiato verso il mondo che ribadisce ancora la centralità degli occhi nel suo divenire-beccaccia: “Steinar over alle auga”²⁸⁵, saluta Mattis.

²⁸³ Cfr. Merleau-Ponty 1989

²⁸⁴ *Fuglane*: 83 ; “Quell'occhio nero./ C'era sopra la palpebra, adesso. / E sopra ancora una grossa pietra pesante. Ma palpebra e pietra non servono per un occhio così – che ti ha guardato”, *Gli uccelli*: 107.

²⁸⁵ *Fuglane*: 194; “Pietre su tutti gli occhi”, *Gli uccelli*: 244

3.2.2. *Nominare e divenire*

Du mitt nebb imot stein tenkte han hovudstup der han sat – og det for i han.

Kvaslag?

Men det var borte.

Biletet og orda skaut igjennom han. Og like fort var det borte att – i staden stod det ein vegg tett framfor anletet hans. (*Fuglane*: 9-10)

Tu mio becco contro la pietra, gli passò d'un tratto nella mente – e il pensiero l'attraversò da parte a parte. Cosa? Ma non c'era già più.

Immagini e parole gli erano sfrecciate dentro. E poi erano sparite. E al loro posto c'era come un muro davanti al suo volto. (*Gli uccelli*: 19)

Come nel caso di “*Steinar over alle auga*”, anche “*Du mitt nebb imot stein*” è un esempio che aiuta ad introdurre il rapporto di Mattis con le parole, il suo uso del linguaggio, la sua posizione rispetto ai rapporti di significazione nonché la relazione tra i processi verbali e quelli metamorfici: l'episodio citato, precedente alla visione e all'incontro con la beccaccia, mostra come le parole-immagini *attraversino* il personaggio senza comunicare un significato, ma lasciando una traccia, un' *impressione*. Esse sono premonitrici, senza che il soggetto ne sia ancora cosciente, e sanciscono in modo forte una metamorfosi che forse non sarà mai tanto fisica nel corso del testo come in questa frase misteriosa: senza bisogno di verbi, questo “verso”²⁸⁶ racconta la storia di uno sdoppiamento (un “tu”, rivolto ad un becco che si rivela essere il proprio) dal carattere sineddotico, di un contrasto impossibile (“*contro la pietra*”, che diventa un “muro” davanti a Mattis) e soprattutto di una metamorfosi avvenuta chissà *quando* e chissà *come*. Il linguaggio di Mattis è poetico e visionario, ridondante e tautologico, privo di verbi e connessioni logiche, tutte caratteristiche che rendono possibile avvicinarsi all'espressione verbale di un fenomeno inesprimibile quale quello metamorfico. Prima però di affrontare la questione della dicibilità o meno della metamorfosi, è necessario soffermarsi su un altro aspetto della lingua di Mattis, ovvero la sua *concretezza*. Il linguaggio di Mattis è concreto in almeno due sensi: da una parte le parole hanno per lui una consistenza quasi fisica e pronunciarle è un'esperienza sensoriale (“Føder meg. / Ordet var beiskt som ospebork å tygge på [...] måtte det takast på tunga

²⁸⁶ Anzi questi versi, simili ad un *haiku* imperfetto (*Du/mitt nebb/imot stein*): sul rapporto tra la forma dell'*haiku* e lo stile di Tarjei Vesaas cfr. Skjerdingsstad 2007

og smakast på utan nåde. Det beiskaste av alle ord hann visste om”²⁸⁷), dall’altra esse hanno secondo lui il pericoloso potere di materializzare ciò che evocano. Questo carattere si inserisce in una più vasta concezione del mondo del protagonista e va letto alla luce del suo modo di affrontare i processi di significazione, ovvero il modo in cui “le cose” assumono senso: nell’ottica di Mattis, infatti, *visione* e *interpretazione* sono un tutt’uno, gli oggetti che incontra sono cioè immediatamente e intrinsecamente segni. Quando il protagonista si imbatte in un bellissimo uccello su un sentiero, egli subito si domanda: “Kven er detta?”²⁸⁸ e a seguire: “Kva er det eg ser!”.²⁸⁹ Da notare è l’immediata personificazione (*chi* è questo uccello), che sarà esplicitata subito dopo nell’associazione tra l’animale e la sorella Hege. Mattis non si chiede semplicemente “Cosa sto vedendo?” ma, implicitamente, “Cosa *significa* quello che sto vedendo?”. La scena gioca inoltre su una sottile specularità che è nascosta sia nelle parole del narratore (“Heilt still stod han – og fuglen stod heilt still.”²⁹⁰), che in quelle di Mattis, le quali agiscono su Hege, trasformandola:

- Det går ein rar fugl her oppe, stotra han.

[...] ho høyrde nok på mælet hans kor vakker den fuglen hadde vori. Og at det var til noken her i huset han var vakker. Der vart stumt. Ein uventa stans. Noko som ikkje hadde namn. [...]

Ho var ikkje arg, ho var berre rar. Så vakkert hadde den skinankde fuglen vori spegla i andletet hans. (*Fuglane*: 67-8; corsivi miei)

- Un *bellissimo* uccello passa proprio qua sopra, farfugliò lui.

[...] aveva in qualche modo sentito nella sua voce la bellezza di quell’uccello. E anche che era per qualcuno, lì in casa, quella bellezza. Ci fu un silenzio. Una pausa inattesa. Qualcosa di inesprimibile.[...]

Non era arrabbiata, era solo *strana*. Con tutta la sua bellezza quell’uccello splendente si era riflesso sul suo volto. (*Gli uccelli*: 88-9)²⁹¹

²⁸⁷ *Fuglane*: 17; “Mi mantiene. / Era una parola amara da masticare, come la cortecchia di un pioppo. [...] gli toccava sentirsela in bocca, quella parola, e assaporarla senza pietà. La parola più amara di tutte quelle che conosceva”, *Gli uccelli*: 29

²⁸⁸ *Fuglane*:67; “Che sarà mai?”, *Gli uccelli*:88. Letteralmente: “Chi è?” trad. mia

²⁸⁹ *Fuglane*: 67; “Ma cosa mi capita di vedere?”, *Gli uccelli*: 88. In corsivo nell’originale.

²⁹⁰ *Fuglane*: 67; “Rimase lì perfettamente immobile e anche l’uccello era immobile”, *Gli uccelli*: 88; La mia proposta di traduzione è: “Rimase immobile Mattis – e l’uccello rimase immobile”, per non perdere nemmeno un po’ della specularità dell’immagine.

²⁹¹ Chiarisco che la bellezza dell’uccello si è riflessa e impressa sul volto di Mattis (su questo punto la traduzione italiana è ambigua). Inoltre nell’originale ricorre l’aggettivo “rar” (strano) per connotare prima l’uccello e poi Hege, mentre in italiano la prima volta viene tradotto con “bellissimo”.

La visione e le parole di Mattis, nonché la bellezza impressa per riflesso sul suo volto, addolciscono Hege: l'animale ha in qualche modo esercitato un'azione trasformatrice, di deterritorializzazione. Ma la lingua di Mattis è concreta in un modo ancora più diretto: pronunciare alcune parole rappresenta per lui una tentazione e una sfida perché, nel suo uso arcaico del linguaggio ²⁹², la parola è la cosa che nomina: nell'incipit del romanzo Mattis osserva il cielo e cede alla tentazione di pronunciare la parola *lyn* (fulmine) soltanto perché lo trova sgombro di nuvole ("Han gruste seg litt ved det ordet han tok i munnen, men på ein trygg måte, sidan himmelen var fin"). ²⁹³ Ci sono parole tentatrici e pericolose, "Ord som ikkje var for han, men som han endå stal seg til å bruke, og som det gjorde godt å ha på tunga og som det kribla i skallen av. Dei var litt farlege alle saman" ²⁹⁴ ed altre che gli piace tenere in bocca ("Han likte å mumle på ordet ferjemann – det var han no og det let ikkje verst" ²⁹⁵), ma in ogni caso il punto è che ognuna ha una sua consistenza, un suo forte impatto sulla realtà: quando Hege cerca di rimangiarsi una frase che le è sfuggita ("Jeg er lei deg" ²⁹⁶), Mattis reagisce dicendo: "Når du har sagt det, så er det vel ikkje usagt?" ²⁹⁷, esprimendo non tanto un atteggiamento infantile quanto la sua peculiare concezione del linguaggio, secondo la quale le parole, una volta pronunciate, "creano" qualcosa di reale.

Pertinente in questo senso è la storia dei due pioppi, che la gente del posto ha soprannominato Mattis e Hege:

For Mattis og Hege – her er nemleg dobbelt opp av dei! Det veit ikkje Hege. [...] Like bortom gjerdet stakk opp to tørre ospe-tre med av-flakna, kvit top, opp imellom den grønne granskogen. Dei stod tett ved sida av einannan, og dei hette altså *Mattis-og-Hege* på folkemunn, men ikkje offentleg. [...] Det vart samandregi til eitt ord omtrent: Mattis-og-Hege. (*Fuglane*: 7-8)

Perché di Mattis e Hege, qui, ce n'è altri due.

²⁹² O comunque premoderno nei termini esposti da Foucault 2007

²⁹³ *Fuglane*: 5; "Provò un leggero tuffo al cuore, al sentirsi in bocca quella parola, ma senza una vera apprensione, poiché il cielo era sereno", *Gli uccelli*: 13

²⁹⁴ *Fuglane*: 11; "Parole che non erano per lui ma che gli si infilavano dentro di soppiatto per essere usate e che gli davano una sensazione di piacere a sentirsele sulla lingua e come un formicolio nel cranio. Un po' pericolose, nel complesso", *Gli uccelli*: 20

²⁹⁵ *Fuglane*: 135; "Gli piaceva pronunciare la parola traghettatore – era il suo mestiere adesso e non suonava niente male", *Gli uccelli*: 169

²⁹⁶ *Fuglane*: 153; "Non ne posso più di te", *Gli uccelli*: 192

²⁹⁷ *Fuglane*: 153; "Ma se l'hai detto, come faccio a fingere che non l'hai detto?", *Gli uccelli*: 192. Notare che la battuta è seguita nell'originale da: "[...] sa Mattis forstøkt"; "disse Mattis confuso". Questa parte sparisce però nella traduzione italiana, modificando così a mio avviso il tono della replica.

E Hege non lo sa. [...]

Al di là del recinto si levavano due pioppi secchi con la punta bianca, spoglia, in mezzo al verde degli abeti. Stavano uno vicino all'altro e la gente chiamava anche loro Mattis e Hege, non in pubblico, però. [...] Ne avevano fatto una sola parola: Mattis-Hege. (*Gli uccelli*: 16-7)

Non stupisce dunque che in Mattis nasca un'identificazione e si avvii un processo di *divenire-pioppo* solo tramite il nome: Mattis e Hege "diventano" i due pioppi perché li chiamano così e viceversa, l'identità con l'oggetto è cioè segnata dal nome, un nome che unisce lui, sua sorella e i due alberi al punto che Mattis è convinto che proprietario non li abbatta per riguardo a quella connessione e che, nel momento in cui un fulmine colpisce una delle due cime, egli lo legga come un chiaro segno luttuoso, da interpretare: "Kva tyder det!".²⁹⁸ È dunque evidente come Mattis non concepisca una relazione *metaforica* tra uomini ed alberi o animali, ma una relazione potenzialmente *metamorfica*, che collega cose e persone tra di loro in un modo più profondo.

Se le parole determinano la realtà e i nomi propri le identità, si può dedurre come il mondo intero possa risorgere dall'invenzione di un nuovo nome, ovvero dalla falsificazione del reale che la lingua può mettere in atto. La bugia è all'opera nell'episodio in cui Mattis, durante una gita solitaria sul lago, incontra due ragazze in vacanza, Anne e Inger. Egli scorge nel loro essere "forestiere" una possibilità per reinventarsi, dice di chiamarsi Per e simula una nuova identità di uomo forte e sicuro di sé. Nei panni di Per le sue braccia sembrano rispondere ai comandi, i suoi pensieri si sciogliono e si rilassano, per un giorno tutto va come deve andare e i *nomi* di Anne e Inger rimarranno sempre nella sua mente come un piccolo tesoro, un talismano di fiducia e felicità, da usare e pronunciare con parsimonia.

Questi nomi compaiono infine nella lista degli oggetti preziosi che Mattis saluta nella sua ultima notte, quella precedente all'attuazione del *lynplan*:

Han [...] vende andletet mot vinden på vatnet.
Blås vind!, ynskte han hemmeleg.
Altfor mangt var her å tenke på:

²⁹⁸ *Fuglane*: 118; "E questo cosa vuol dire?", *Gli uccelli*: 149

Steinar over alle auga, sa han i hytt og ver.
 Anna og Inger og alt, sa han.
 Kwart tre som det har seti fuglar i, sa han.
 Kvar stig som Hege syster mi har gått.
 Men dette var for stridt, han torde ikkje nemne fleire ting.
 [...] Ein vind kan aldri vara. Ei stille kan heller aldri vara. Eg og
 rugda liksom, vingla han. (*Fuglane*: 193-4)

[...] si rivolse verso il vento sull'acqua.
 Soffia vento, supplicava in segreto.
 C'erano troppe cose da pensare qui.
 Pietre su tutti gli occhi, disse a caso.
 Anna e Inger e tutto, disse.
 E tutti gli alberi su cui si sono posati gli uccelli, disse.
 Tutti i sentieri che mia sorella ha percorso.
 Ma diventava troppo pericoloso, non ce la fece a continuare.
 [...] Ma il vento si sarebbe presto calmato. Non può durare in
 eterno. E nemmeno la bonaccia dura in eterno. Come io e la beccaccia,
 divagò col pensiero. (*Gli uccelli*: 244)²⁹⁹

Egli si interrompe, non osa *nominare* altro, ma rimette insieme i pezzi del suo mosaico, ripercorre cioè – e nominandole, restituisce loro presenza – le tappe che lo hanno condotto fino a quel punto. Il linguaggio di Mattis opera un progressivo dissesto e una costante messa in discussione del discorso logico e grammaticale: egli ha bisogno di esprimere delle esperienze che sono *namlause* (senza nome) e *useielege* (indicibili), che mettono alla prova la lingua spingendola verso i suoi stessi limiti e fino al suo venire meno. Anche la lingua si deterritorializza: dapprima nella direzione di un discorso lirico, magico e sgrammaticaticato, per poi diventare esplicitamente ornitologico, “et hjelpelaust fuglespråk” (“un linguaggio smarrito di uccelli”) che gli porta un messaggio di identità (“Du er du, var det som det sa i han, slik hørde i alle fall han det. Det var sagt på fuglespråk. Sagt med fugleskrift.”) e attraverso il quale il personaggio comunica:

I den brune slette overflata av diket var det eit lett trakk av
 fuglefot, og så fanst der mange runde djupe små prikke-hol i myrjorda.
 Rugda hadde ferdast her. [...]

²⁹⁹ L'ultima frase, in italiano connessa al resto con un “come” che ne interpreta il senso, nell'originale risulta in realtà scollegata dal discorso, in perfetta linea con lo stile di Vesaas ma soprattutto con la modalità di pensiero sconnessa del protagonista. Io credo piuttosto che si tratti uno strascico, una “coda” da unire alla precedente lista di cose preziose: “Eg og rugda liksom” (“Io e la beccaccia, tipo”) è una frase ricorrente del testo, una delle sue frasi magiche dal potere evocativo e dalla valenza metamorfica. Come dire che in questo momento Mattis saluta anche lei e il proprio *divenire*.

Mattis bøygde seg og las det som stod. Såg på dei lette dansande spora. Så lett og fin er fuglen, tenkte han. Så lett går fuglen min i myrane, når han er trøyytt av himmelen.

Du er du, stod der.

Det var òg ei helsing å få.

Han fann seg ein pinne og prikka eit svar på ein ledig flekk i det brune. Vanlege bokstaver brukte han ikkje, det var for rugda, så han brukte fugleskrift han òg.

[...] neste dag [...] stod det prikka noko nytt med fuglenebbet. [...] Det var om stort venskap. Prikkk prikk prikk. Uendeleg venskap, tydde det.

Han tok fram trepinn og prikka med høgtid at det var likeins fatt med han.

(*Fuglane*: 70-1)

Sulla superficie fangosa del fossato c'erano impronte leggere di zampe d'uccello e un bel po' di buchini rotondi nella terra melmosa. Era passata di lì. [...]

Si era chinato a leggere. Fissava quelle impronte sottili, danzanti. È leggera e delicata, pensava.

Leggera va la mia beccaccia sugli argini, quando è stanca del cielo.

Tu sei tu, c'era scritto.

E c'era anche un saluto.

Prese un ago di pino e si mise a tracciare la sua risposta su un tratto di superficie intatta. Ma non usò le lettere solite, usò anche lui la scrittura degli uccelli.

[...] il giorno dopo [...]c'erano nuoci segni fatti col becco. [...] Parlava di una grande amicizia. Buchino, buchino, buchino. Amicizia eterna, diceva.

Prese un ago di pino e cominciò a scrivere, solennemente, che anche per lui era così. (*Gli uccelli*: 92-4)

Mattis entra nel linguaggio dell'uccello, e trova finalmente il mezzo attraverso cui esprimere le delicate sfumature delle sue sensazioni: quando prova a tradurre la sua esperienza nel linguaggio umano, con la locuzione "store ting"³⁰⁰, esso suona "rozzo e banale" ("Det kjendest grovt og kvardagsleg")³⁰¹ rispetto alla lingua leggera e danzante degli uccelli.

Possiamo osservare un compendio della modalità linguistica di Mattis in un dialogo con se stesso in cui si possono osservare alcune delle caratteristiche principali della sua espressione verbale: la ripetizione, la ridondanza e la tautologia³⁰², la polifonia e l'improprietà grammaticale,

³⁰⁰ *Fuglane*: 72; "grandi cose", *Gli uccelli*: 94

³⁰¹ *Fuglane*: 72; *Gli uccelli*: 94

³⁰² Altri esempi: "Tvers gjennom tvers", "i dag er i dag"; "Lyn er lyn", "Du er du", "Beinare enn beint kan det ikkje bli"; "Eg må lenger enn langt" (*Fuglane*: 12, 33, 35, 70, 135, 203); "Attraverso l'attraverso", "oggi è oggi", "un fulmine è un fulmine", "tu sei tu", "più dritto di dritto non si può", "devo remare più al largo dell'al largo" (*Gli uccelli*: 22, 47, 50, 92, 169, 257).

consistente soprattutto nell'eliminazione dei verbi a favore di sostantivi e avverbi di luogo.

Nede i stranda fekk Mattis mange nye tankar – det var om auga under steinar:

Det er lokk på lokk og stein på stein, men det kan aldri dekkast over.

Vassflata var vid, han såg utover. Han tenkte utydeleg: hjelp Mattis.

Kvifor!

Han rykte seg.

Nei nei, mumla han meinigslaust, og treiv årene. Bly i vengen, tenkte han, og der er stein på stein, over auga. (*Fuglane*: 152)

Giù sulla riva gli vennero molti altri pensieri – si trattava di occhi sotto le pietre.

C'è palpebra sopra palpebra e pietra sopra pietra, ma non potrà mai essere tutto coperto.

La distesa del lago era immensa, la percorse con gli occhi. In modo confuso gli venne in mente: aiuto Mattis.

Perché?

Trasalì.

No, no, mormorò senza ragione, afferrando i remi.

Piombo nell'ala, pensava, e pietra su pietra, sopra l'occhio. (*Gli uccelli*:191)

3.2.3. Mattis e la beccaccia. Eg og rugda liksom

Le molteplici potenziali letture metaforiche della relazione tra Mattis e la beccaccia si concentrano prevalentemente sui significati di libertà e di poesia che sempre accompagnano la presenza delle figure ornitologiche nell'arte e che si sposano, in *Fuglane*, con un protagonista il quale rappresenta perfettamente la figura dell'*outsider*, caratterizzato peraltro da un profondo bisogno di cambiamento e di fuga e da spiccate doti poetiche.³⁰³ Si propone però in questa sede una lettura diversa, si potrebbe dire più *concreta*, che si concentra piuttosto sul grado in cui l'uomo e l'uccello entrano effettivamente in relazione tra di loro, dando vita ad una trasformazione reciproca: si propone cioè una lettura metamorfica.

I en slik lesning, inspirert av Gilles Deleuze, nærmer en fugl seg Mattis, den forflytter sitt vante trekk til Mattis'hus og trekker Mattis inn i en bevegelse, en bevegelse hvor Mattis nærmer seg en fugleidentitet. Mattis blir imidlertid ikke til en bestemt fugl, han trer ikke inn i en annen

³⁰³ In questo senso è stato da molti interpretato come figura del ruolo dello scrittore nella società. Cfr. tra gli altri Solstad 1981 e Chapman 1971, Culeddu 2007

form, i en fugleform, han *nærmer* seg en fugleform. Her er Mattis heller ikke en imitasjon av en fugl. Han trer snarere inn i en relasjon eller et område hvor begrepene mann og fugl ikke kan skjernes fra hverandre. [...] Teksten setter i gang en meningsproduksjon, den avdekker ikke en betydning som allerede finnes. (Solem 2003: 36)

In una lettura di questo tipo, ispirata da Gilles Deleuze, un uccello si avvicina a Mattis, sposta la sua solita rotta di passaggio sopra la sua casa e lo coinvolge in un movimento, un movimento nel quale Mattis si avvicina ad un'identità ornitologica. Egli non si trasforma tuttavia in un uccello specifico, non assume un'altra forma, una forma d'uccello, ma *si avvicina* ad una forma ornitologica. E non si tratta neanche dell'imitazione di un uccello. Egli entra piuttosto in una relazione, o una zona, in cui i concetti di uomo e uccello non si possono distinguere tra loro. [...] Il testo mette in moto una produzione di significato, non ne copre uno già esistente. (trad. mia)

La metamorfosi di cui trattiamo si configura nuovamente come fenomeno invisibile e inenarrabile – benché veicolato dagli occhi e dal linguaggio – che il testo costantemente *suggerisce*. Nell'analisi di *Gepardene* si è constatato come la narrazione tenda ad aggirare la descrizione del momento metamorfico tramite procedimenti ellittici, oppure la suggerisca per mezzo di ripetute associazioni verbali tra i personaggi e del linguaggio vago ed allusivo del “come se” (*som om*), ma soprattutto come essa comunichi l'avvenuto “attraversamento di forme” (meta-morfé) tramite l'espedito dello spostamento dei punti di vista. Uno studio sugli “incontri presso i confini” nell'opera di Tarjei Vesaas³⁰⁴, individua “den glidande fokaliseringen” (“la focalizzazione mobile”) come la tecnica propria del racconto dell'attraversamento o della caduta dei limiti stessi:

Den motiviska konstanten i Vesaas'forfattarskap vill jeg beskriva i termer av gränsupplevelser och möten som escensätts vid dessa gränser. Det handlar om fundamentala gränser av ontologisk, epistemologisk og psykologisk karaktär, som gränsen mellan jag och icke-jag, mellan en känd (ibland alltför känd) livsvärld och ett okänt utanför, mellan mänskligt och animalt, organiskt och inorganiskt, det levande och det döda. De möten som iscensätts vid dessa gränser tenderar dock, genom att de framställs med en i grunden intersubjektiv logik, att relativisera själva avgränsingen och visa hur de ontologiska storheter som härmed avskiljs (och som i mening måste hållas avskiljda) på en annen nivå är konstitutivt inblandade i varandra.

Det är just i framställningen av dessa gränsupplevelser och möten som Vesaas tenderar att övergå från en berättande till en lyrisk-dramatisk diskurs. [...] Växlingarna mellan olika perspektiv genomförs som

³⁰⁴ Nylander 2009 in *Dobbeltblikk på Vesaas*: 145-166

tvetydiga glidningar, där läsaren ofta inte kan avgöra vems blick och upplevelser texten beskriver. (Nylander 2009: 149)

Voglio descrivere il motivo ricorrente nell'opera di Vesaas dal punto di vista delle esperienze di confine e degli incontri che si consumano presso questi confini. Si tratta di confini fondamentali di carattere ontologico, epistemologico e psicologico, quali quello tra l'io e il non-io, tra un mondo noto (a volte troppo noto) e un mondo sconosciuto ed esterno, tra umano e animale, organico e inorganico, tra ciò che è vivo e ciò che è morto. Gli incontri che avvengono presso questi confini tendono, tramite l'utilizzo di una logica fundamentalmente intersoggettiva, a relativizzare la delimitazione in sé e a mostrare come le grandezze ontologiche che vengono separate (e che dovrebbero essere tenute separate) su un altro piano sono costitutivamente coinvolte tra di loro.

È proprio nella descrizione di queste esperienze di confine e di questi incontri che Vesaas tende a passare da un discorso narrativo a uno lirico-drammatico. [...] I passaggi tra diverse prospettive avvengono nella forma di ambigui scivolamenti, in cui il lettore spesso non riesce a definire a chi appartenga il punto di vista e l'esperienza che il testo sta descrivendo. (trad. mia)

Si noti come per “focalizzazione mobile” non si intenda dunque soltanto la tecnica di slittamento del punto di vista dal personaggio umano a quello animale e viceversa, ma anche uno spostamento del discorso stesso – una “metamorfosi del discorso” – che da narrativo diventa a tratti lirico (anche perché la parola lirica si presta a rendere *più* possibile il racconto di metamorfosi, di attraversamento dei confini, di con-fusione tra due nature).

In *Fuglane* ci si deve confrontare con almeno due modalità di descrizione della metamorfosi: una peculiare del discorso del narratore e una appartenente al discorso lirico-drammatico di Mattis. Per quanto riguarda la prima, si dirà brevemente che essa si articola perlopiù intorno ad una ripetuta, velata associazione verbale tra i due personaggi. Come già in *Gepardene*, cioè, troviamo una ricorrenza di aggettivi e di posture del corpo che accomunano Mattis e la beccaccia. Il più frequente e significativo tra gli attributi che i due personaggi condividono è “hjelpelaus” (smarrito), che troviamo riferito al linguaggio degli uccelli (“nokre låge kalleljod att, på eit hjelpelaust fuglespråk”³⁰⁵) e al volo della beccaccia (“Tida kom, for fuglen. /Der kom låten hans, og der kom fuglevengene, baska hjelpelaust på ein måte, fort klippande.”³⁰⁶) ma

³⁰⁵ *Fuglane*: 20; “dei richiami sommessi, in un linguaggio smarrito d'uccelli”, *Gli uccelli*: 32

³⁰⁶ *Fuglane*: 35; “Giunse l'ora della beccaccia. / Ecco, quegli stessi suoni, quel battito d'ali incerto, come smarrito, un frullo rapido”, *Gli uccelli*: 50

anche ai pensieri di Mattis (“hjelpelauste glimt”³⁰⁷) e al suo linguaggio: “Han flaksa hjelpelaus, der han sat kur still”.³⁰⁸ Da notare qui che sia il verbo che l’avverbio sono quelli propri della beccaccia, in quanto *flaksa* è proprio il movimento delle ali; si pensi inoltre a come la posizione e il movimento vogatorio di Mattis con i remi alluda a quello del volo e delle ali.

“I dag er det jeg og rugda. / Korleis, kunne han ikkje forklare. Forklaring hadde han heller ikkje bruk for.”³⁰⁹, dichiara Mattis. Entrare nella dimensione metamorfica vuol dire distaccarsi dal bisogno di spiegazioni logiche e accettare l’inspiegabilità di alcuni fenomeni: d’altronde Mattis abita un mondo permeato di mistero. Lo strano fenomeno che Mattis non riesce (e non ha bisogno) di spiegare è quel suo essere “sé e la beccaccia”, ovvero “insieme alla beccaccia”: l’accostamento del personaggio umano e di quello animale tramite la congiunzione “e” può essere considerato uno degli espedienti con cui la narrazione cerca di comunicare la natura del loro rapporto, ma la ripetizione della locuzione “Eg og rugda” (“Io e la beccaccia”) – spesso seguita dall’avverbio “liksom” (“in qualche modo”, “tipo”) – da parte di Mattis, ne fanno quasi una formula che segna un momento metamorfico più consapevole da parte del protagonista:

Fuglevengene var oppe i den milde nattlufta, men dei snerte òg inn i innste hjertet av Mattis. Ein mjuk, mørk snert av noko uskjøneleg. Mattis fyltest av det. Eg og rugda liksom, tenkte han utan form.

[...]

Det var rugda og han.

I dag var det en ny dag med henne.

Mattis var fylt av rugda. (*Fuglane*: 35 e 69)

Le ali erano lassù nella mite aria notturna, ma frusciano anche nel profondo del cuore di Mattis. Un fruscio morbido e oscuro di qualcosa di sconosciuto. Mattis ne fu colmo. Io e la beccaccia, pensò confusamente.

[...]

Era lui e la beccaccia.

Un nuovo giorno con lei.

Mattis era tutto preso dalla sua beccaccia (lett: riempito dalla beccaccia; *Gli uccelli*: 50 e 90)

³⁰⁷ *Fuglane*: 27; “sguardi smarriti”, *Gli uccelli*: 41 (lett: “barlumi”)

³⁰⁸ *Fuglane*: 172; “Sedeva immobile, lottando disperatamente coi suoi pensieri”, *Gli uccelli*: 216; Ma anche *Fuglane*: 63 e 160.

³⁰⁹ *Fuglane*: 68; “Oggi siamo io e la beccaccia. / Come, non avrebbe saputo spiegarlo. Del resto di spiegazioni non sapeva che farsene”, *Gli uccelli*: 90

Le ali dell'uccello attraversano il cuore di Mattis, lo riempiono in un modo misterioso e in parte indicibile, espresso dall'indeterminatezza del *liksom*, che è il modo della metamorfosi.

Il massimo della “consapevolezza” di un avvenuto spostamento di identità tra sé e l'uccello si ha in una scena dallo spiccato carattere sciamanico.³¹⁰ Mattis e Jørgen sono nel bosco e il secondo ha appena finito di illustrare al primo il potere allucinatorio di alcune amanite presenti sul luogo, che questi se ne riempie la bocca. Mattis sente subito agire il veleno dentro sé, si sente bruciare, sollevare, “trasformare in tutto il corpo”.³¹¹

Ja så ukjenneleg som han var i skallen og kroppen, lett og flygande på ein måte. Han kjende seg å vera både her og andre stader på same tid. Opp over skogtoppane var han som ingen ting. Det første som fall han inn, var av seg sjøl rugdetrekket. (*Fuglane*: 175)

Si sentiva così strano, nella testa e in tutto il corpo, leggero, quasi come se volasse. Gli pareva di poter essere contemporaneamente lì e altrove. Anche sopra alle cime degli alberi, come se niente fosse. E la prima cosa che gli venne in mente fu il passo della beccaccia. (*Gli uccelli*: 220)

Mattis esperisce di fatto l'ubiquità del proprio corpo, che si trova contemporaneamente seduto e in volo, sulla terra e in cielo, esperisce in prima persona il passo della beccaccia. All'inizio sembra che il personaggio sia intenzionato a raccontare un episodio del passato (“så skal eg fortelje deg om rugda som fekk fullt av bly i vengen og ligg under steinen. Kvifor gjer ho det!”³¹²) ma, insieme ai tempi verbali, anche la narrazione subisce una virata e si trasforma in qualcos'altro:

– Det var rugda og eg, skjønar du! Og ho ligg under steinen no – men det hjelper ikkje, ho fer over huset liksom, *liksom*, skjønar du! Eg og rugda liksom. Vi fer over her liksom. Vi skal fara over her heile tida! De kan berre prøve –

[...] – Det er berre Hege og du inne då, skjønar du! [...] Det gjer ingen skilnad kva som ligg under steinen og kva som ikkje ligg under steinen! Då.

³¹⁰ Johns 1979

³¹¹ “omlaga i heile kroppen”, *Fuglane*: 174; *Gli uccelli*: 218

³¹² *Fuglane*: 176; “Così ti racconto della beccaccia che si è presa il piombo nelle ali e adesso è sotto una pietra.” *Gli uccelli*: 220. L'esclamazione di Mattis: “Kvifor gjer ho det!” (“Perché lo fa!”) è sparita nella traduzione italiana.

[...] – Eg og rugda liksom! Det er alt samen. Skjønar du ingen ting?

Jørgen riste på hovudet.

Mattis tumla på framande veger. Kjende noko kom. Kva var det? Nei det kom berre. Bort i natta. Eld. Øydelegging. Auga hans brann, han sette dei på Jørgen, og Jørgen brann straks opp. Det hadde han fortennt.

[...] Men det stygge auge mitt *vil* eg setje på Jørgen. No set eg det på –

Ein mørk skugge skaut opp i same stund, greip etter Jørgen. [...] Eg døyr ikkje. *Jørgen* skal døy! I same blink slost han med Jørgen. Hadde eit stygt tak på Jørgen – fort som eit rovdyr. (*Fuglane*: 176-7)

– Eravamo io e la beccaccia capisci? E adesso giace sotto una pietra. Ma non c'è niente da fare, è come se passasse ancora sopra la casa, esattamente come se lo facesse, capisci? Io e la beccaccia. Passiamo qui sopra continuamente. E passeremo sempre. Vedrete ...

[...] – Ma ci siete soltanto tu e Hege in casa, capisci? Disse esasperato a Jørgen. Non è giusto, capisci? Perché allora non c'è differenza tra chi giace sotto una pietra e chi no! Allora!

[...] – Io e la beccaccia, uguale. È la stessa cosa. Non capisci?

Jørgen scosse il capo.

Mattis brancolava su un terreno sconosciuto. Sentiva venire qualcosa. Cos'era? Veniva soltanto. Lontano, nella notte. Fuoco. Distruzione. I suoi occhi bruciavano, li posava su Jørgen, e anche Jørgen improvvisamente s'incendiava. Se l'era meritato.

[...] Ma il mio sguardo malefico *voglio* posarlo su Jørgen. Adesso lo faccio...

Un'ombra nera si levò in quel momento avvinghiandosi a Jørgen.

[...] Ma io non muoio. È Jørgen che deve morire.

E nello stesso istante si avventò su Jørgen – fulmineo come un animale da preda. (*Gli uccelli*: 221-2)

Mattis parla di un rapporto, di una separazione e di una re-unione, sancita ancora una volta da un *liksom* che sottolinea il limite del linguaggio nel raccontare di come un “lei” (“ho fer”) sia diventato un “noi” (“vi fer”), di un'alleanza che si propone, minacciosa, in opposizione ad un “voi”. Mattis e la beccaccia sono uniti insieme “sopra la casa”, mentre Jørgen e Hege sono uniti “dentro la casa”. Liberato da ogni inibizione in virtù del veleno del fungo, forte del suo fuoco magico, egli dichiara la rottura dell'alleanza con gli uomini a vantaggio di quella con la beccaccia ormai morta. Il discorso “lirico-drammatico” riesce a comunicare il superamento, o meglio l'annullamento, del confine tra gli uomini e gli animali, tra i vivi e i morti.

C'è infine un ultimo passaggio che sancisce un ulteriore stadio del *divenire-uccello* di Mattis. Si tratta della frase finale del romanzo, in cui il protagonista, annegando e andando così incontro alla propria scomparsa sotto la superficie del lago, al proprio peculiare *divenire impercettibile*, lancia un

ultimo messaggio: egli grida il suo nome e “på det aude vatne let det som eit framand fugleskrik. Kor stor eller liten den fuglen kunne vera, høyrdest ikkje”.³¹³

³¹³ *Fuglane*: 205; “sul lago deserto fu come il grido di un uccello sconosciuto. Se era piccolo o grande l’uccello, non si senti”, *Gli uccelli*: 259

CONCLUSIONI:

DIVENIRE ANIMALI E METAMORFOSI

Nonostante tutto, come nella più classica delle favole, gli animali letterari finiscono sempre per parlare dell'uomo. Manifestazione dalla grande portata estetica ed esistenziale, la vita animale rappresenta un nucleo apparentemente inestinguibile di ispirazione alla creatività ed è proprio da questa asserzione che l'intera riflessione è scaturita: il tracciato dell'estesa presenza degli animali nella letteratura e nel linguaggio (nonché il tentativo di riflessione sulla *natura* di questa presenza) ha indotto ad una digressione sulla prossimità tra l'uomo e l'animale, sulla sempre viva questione della definizione di un limite tra il primo e il secondo, sia in ambito scientifico che filosofico. Proprio nell'indeterminatezza di un rapporto che oscilla tra un'incolmabile "differenza" (l'animale è *altro* dall'uomo), "somiglianza" (l'uomo è simile all'animale) e "identità" (l'uomo è un animale) si colloca il fenomeno metamorfico: che sia in virtù di un desiderio o conseguenza di una punizione, l'uomo può *divenire* animale rimanendo *anche* se stesso. Deleuze e Guattari sciogliono in un certo senso l'eterno paradosso della metamorfosi, che consiste nel permanere dell'identità nel cambiamento, ma lo fanno proponendone uno ancora più potente: lo sgretolamento delle categorie di identità e di alterità, di soggettività e di oggettività, in favore del processo stesso di cambiamento. Non più un *Io* né un *Altro*, ma una molteplicità di *divenire*.

La metamorfosi è concepibile quale componente fondamentale di ogni *mitologia*, intendendo il termine nel senso più ampio, ovvero sia come studio delle storie sacre che come complesso di narrazioni sull'origine dell'uomo e del mondo. "Storie", "racconti", "miti": il fenomeno metamorfico si intreccia alla pratica narrativa da tempo immemorabile. In questo studio si è cercato di stabilire una doppia riflessione sulla connessione tra il rapporto tra uomo ed animale da un lato e la pratica narrativa dall'altro: sotto l'ispirazione degli scritti di Ginzburg, si è messo in luce il legame tra la pratica venatoria, le tecniche di inseguimento dell'animale, il cosiddetto "paradigma indiziario" e la nascita della pratica narrativa; d'altra parte si è sfruttato il potenziale metaforico della pratica venatoria per intendere ogni inseguimento come una

ricerca di sé sulle tracce dell'animale, culminante in un momento metamorfico nel quale le regole della narrazione e della logica (la presenza di un soggetto, di un'azione, di un oggetto, di un tempo lineare, di uno spazio prospettico) vengono meno. L'inseguimento è narrabile e si sviluppa dunque in una dimensione *positiva* del linguaggio, mentre la metamorfosi è inenarrabile e ne costituisce il momento *negativo*.

In entrambi i romanzi analizzati, la tendenza è quella di restituire all'animale la sua fisicità e concretezza attraverso una narrazione caratterizzata da uno spiccato realismo, ma questa dimensione narrativa convive con una scrittura che contemporaneamente mette in scena la crisi del linguaggio e della costruzione di significato tramite il processo narrativo, proprio tramite il tentativo di rappresentazione di un *divenire* "reale", in cui né l'animale né il processo stesso sono puramente metaforici. Non ci è interessato particolarmente stabilire il primato della metamorfosi sulla metafora (Bachelard 1965) o viceversa (Brunel 1974), quanto prendere atto dell'opposizione tra questi due concetti (Deleuze e Guattari 1975; Massey 1976) e mettere in luce il potenziale critico e sovversivo del primo, soprattutto nei confronti della logica e del linguaggio. Sia in *Fuglane* che in *Gepardene* affiora una potente critica del linguaggio e della comunicazione: nel primo il lettore si confronta con "l'anomala" concezione di una lingua arcaica, sgrammaticata, evocativa e poetica che non riesce a trasmettere un messaggio, mentre nel secondo tutti i tentativi di ricostruire, raccontare e quindi comunicare la propria storia non ottengono che l'incompleto disegno di una molteplicità di frammenti senza coerenza. In entrambi la marginalità e la solitudine dei protagonisti li spinge alla ricerca di *altri* interlocutori, gli animali appunto, e conseguentemente di *altri* linguaggi.

I due testi possono essere interpretati alla stregua di mappe (o "carte", per usare ancora una volta la terminologia di Deleuze e Guattari) su cui sono tracciate le linee dei divenire-animale: essi disegnano il *greineverket* o *sistema rizomatico*, il labirintico, intrecciato, dinamico percorso che il soggetto affronta e nello stesso tempo *diventa*. Gli incontri con le tracce degli animali e soprattutto con i loro occhi, estranei e tuttavia speculari, costituiscono le tappe di un percorso che, contemporaneamente, definisce e demolisce il soggetto, in quanto ne segna la liberazione dalle catene della forma e della logica, ma lo

lascia infine sparire nelle ultime linee del finale, nel silenzio o nel proprio grido d'uccello. Nonostante tutto, come nella più classica delle favole, gli animali letterari finiscono sempre per parlare dell'uomo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA GENERALE

Adorno, Francesco et al., *Manuale di storia della filosofia 1*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Aristotele, *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, testo greco a fronte, Bompiani, Milano, 2004.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942.

– , *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943; *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Red Edizioni, Como, 1988.

– , *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1965.

Baker, Steve, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, London, 2000.

– , *Picturing the Beast. Animals, identity and representation*, University of Illinois Press, 2001 [1993].

Barletta, Giuseppe, *Chronos: figure filosofiche del tempo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.

Belmont, Nicole e Dalla Bernardina, Sergio, *L'animalità nella fiaba: Metamorfosi degli animali nella fiaba*, in «La ricerca folklorica», No. 48, *Retoriche dell'animalità* Ottobre 2003, pp. 77-88.

Barthes, Roland, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1981.

Berthelot, Francis, *La métamorphose généralisée: du poème mythologique à la science-fiction*, Édition Nathan, Paris, 1993.

Bertini Conidi, Rosanna e Conci, Domenico Antonino, *Mostri divini. Fenomenologia e logica della metamorfosi*, Guida Editori, Napoli, 1991.

Bestiari del novecento, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Bulzoni, Firenze, 2001.

Bestiari medievali, a cura di L. Morini, Einaudi, Torino, 1996.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

Bleakley, Alan, *The Animalizing Imagination. Totemism, Textuality and Ecocriticism*, Macmillan Press, London, 2000.

- Blei, Franz, *Il bestiario della letteratura*, introduzione di Claudio Magris e Lorenza Rega, Il Saggiatore, Milano, 1980.
- Brooks, Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 2004 [1984].
- Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Paris, 1974.
- Calligaris, Anna, “E tuttavia noi siamo con loro”. *La straniante parentela tra l’uomo e gli animali in Heidegger*, *Esercizi filosofici* 2, 2007, pp. 20-40.
- Canto del sogno (Draumkvede)*, a cura e con introduzione di Tommaso Pisanti, Guida Editore, Napoli, 2006.
- Cattabiani, Alfredo, *Bestiario segreto*, Rusconi, Milano, 1995.
- , *Volario. Simboli miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Mondadori, Milano, 2001.
- Centini, Massimo, *Le bestie del diavolo. Gli animali e la stregoneria tra fonti storiche e folklore*, Milano, Rusconi, 1998.
- *La metamorfosi tra fiaba, natura e mito*, Xenia, Milano, 2008.
- Cimatti, Felice, *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell’animale umano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Coetzee, John Maxwell, *The Lives of Animals*, Ed. Amy Gutmann, Princeton, 1999; *La vita degli animali*, traduzione dall’inglese di Franca Cavagnoli e Giacomo Arduini, Adelphi, Milano 2004 [2000].
- *Elizabeth Costello*, New York, Viking, 2003; *Elizabeth Costello*, traduzione dall’inglese di Maria Baiocchi, Einaudi, Torino, 2005 [2004].
- Cortelazzo, Manlio e Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana 2/D-H*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- *Dizionario etimologico della lingua italiana 4/O-R*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- “Critique”, fascicolo dedicato a “L’animalité”, nn. 375-6, agosto-settembre 1978.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Les éditions de minuit, Paris, 1972; *L’Anti Edipo*, traduzione dal francese di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino, 2002.
- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les éditions de minuit, Paris, 1975 ; *Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione dal francese di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata, 2006 [1996].

- , *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris, 1980 ; *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione dal francese di Giorgio Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1987.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, ed. M.L. Mallet, Paris, 2006; *L'animale che dunque sono*, introduzione di Gianfranco Dalmaso, traduzione di Massimo Zannini, Jaca Book, Milano, 2006.
- Descartes, René, *Discorso sul metodo*, V, in *Opere*, Bari, 1967.
- Diolé, Philippe, *Gli animali malati d'uomo: i rapporti dell'uomo col mondo animale*, Rizzoli, Milano, 1975.
- Donà, Carlo, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003.
- Conan Doyle, Arthur, *The Naval Treaty*, in *The Complete Sherlock Holmes*, Doubleday, New York, 1953, I; *Il patto navale*, in *Le ultime avventure dell'infallibile Sherlock Holmes*, traduzione di Maria Gallone, Mondadori, Milano, 1987.
- Dumézil, Georges, *Le sorti del guerriero*, Adelphi, Milano, 1990.
- Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, traduzione dal francese di Ettore Catalano, Dedalo, Bari, 2009 [1963].
- Eliade, Mircea, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni mediterranee, Roma, 2005 [1974].
- , *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri Torino, 1976.
- Fantham, Elaine, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, 2004.
- Foucault, Michel, *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Montpellier, 1966; *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, traduzione dal francese di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano, 2004.
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966; *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione dal francese di Emilio Panaitescu, Bur, Milano, 2007 [1967].
- , *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano, 1976.
- *Antologia. L'impazienza della libertà*, Feltrinelli, Milano, 2008 (2005).
- , *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2008.
- Freud, Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, raccolta completa in due volumi, Boringhieri, Torino, 1969.

- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze), 1998.
- Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Grossato, Alessandro, *Il libro dei simboli. Le metamorfosi dell'umano fra Oriente e Occidente*, Milano, Mondadori-Editions du Rocher, 2000.
- Hillman, James, *Animali del sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991.
- Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1976 [1966].
- Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*. a cura di L.Vergine e G.Verzotti, Skira editore, Milano, 2004.
- Kafka, Franz, *Racconti*, Mondadori, Milano, 2006 [1970].
- Lacroix, Jean, *Sur quelques bestiaires modernes*, in AAVV, *Epopée animale, fable, fabliau*, a cura di G. Biancotto, Mont-Saint-Aignan, publications de l'Université de Rouen, 1984.
- La metamorfosi*, a cura di Francesco Zambon, Collana Viridarium, 6, Medusa, Milano, 2009.
- Lanuzza, Stefano, *Bestiario del nichilismo. Scrittura e animali*, Book editore, 1993.
- , *Bestia Sapiens. Animali, metamorfosi, viaggi e scritture*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006.
- Lichtenstein, Heinz, *The Dilemma of Human Identity. Notes on Self-Transformation, Self-Objectivation, and Metamorphosis*, Journal of the American Psychoanalytic Association, 11, 1963, pp. 173-223.
- Lorentz, Konrad, *E l'uomo incontrò il cane*, traduzione dal tedesco di Amina Pandolfi, Adelphi, Milano, 1983.
- , *L'anello di Re Salomone*, traduzione dal tedesco di Laura Schwarz, Adelphi, Milano, 1989.
- Massey, Irving, *The gaping pig: Literature and Metamorphosis*, University of California press, Berkeley, 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 ; *Il visibile e l'invisibile*, traduzione dal francese di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 2003.

– , *L'Œil e l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964; *L'occhio e lo spirito*, traduzione dal francese di Anna Sordini, SE, Milano, 1989.

Noacco, Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Noferi, Adelia, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma, 1997.

Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1994.

Pairet, Ana, *Les mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, Champion, 2002.

Pico della Mirandola, Giovanni, *Oratio/Discorso*, a cura di Francesco Bausi, Guanda, Milano, 2003.

Platone, *La Repubblica*, Vol. 1, Milano, Rizzoli, 2000 [1984].

Proteus. The Language of Metamorphosis, edited by Carla Dente, George Ferzoco, Miriam Gill and Marina Spunta, Aldershot ; Burlington, Vt., Ashgate, 2005.

Schneider, Marius, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, traduzione dallo spagnolo di Gaetano Chiappini, Rusconi, Milano, 1986.

Stara, Arrigo, *La tentazione di capire e altri saggi*, Le Monnier, Firenze, 2006.

Vegetti, Mario, *Il coltello e lo stilo. Le origini della scienza occidentale*, Il Saggiatore, Milano, 1996.

Von Uexküll, Jacob, *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre*, Rowohlt, Hamburg, 1934 (Ia ed.); *Ambiente e comportamento*, traduzione di Pala Manfredi, Il Saggiatore, Milano, 1967.

Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*, Bern, 1958; *Franz Kafka. Biografia della giovinezza. 1883-1912*, traduzione di Paolo Corazza, Einaudi, Torino, 1972.

Warner, Marina, *Fantastic metamorphoses, other worlds: ways of telling the self*, Oxford University Press, 2004.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI TARJEI VESAAS E FINN CARLING

Tarjei Vesaas:

- *Menneskebonn*, Norli, Kristiania, 1923.
- *Sendemann Huskuld*, Norli, Kristiania, 1924.
- *Grindegard. Morgonen*, Norli, Oslo, 1925.
- *Grindekveld eller den gode engelen*, Norli, Oslo, 1926.
- *Dei svarte hestane*, Norli, Oslo, 1928.
- *Fars reise*, Norli, Oslo, 1930.
- *Sigrid Stallbrokk*, Norli, Oslo, 1931.
- *Dei ukjende mennene*, Norli, Oslo, 1932.
- *Sandelreet*, Norli, Oslo, 1933
- *Det store spelet*, Norli, Oslo, 1934.
- *Kvinnor ropar heim*, Norli, Oslo, 1935.
- *Kimen*, Gyldendal, Oslo, 1999 [1940].
- *Huset i mørkret*, Gyldendal, Oslo, 2007 [1945].
- *Bleikeplassen*, Gyldendal, Oslo, 1946.
- *Tårnet*, Gyldendal, Oslo, 1948.
- *Signalet*, Gyldendal, Oslo, 1950.
- *Vindane. Noveller*, Gyldendal, Oslo, 1997 [1952].
- *Vårnatt*, Gyldendal, Oslo, 1992 [1954].
- *Fuglane*, Gyldendal, Oslo, 1957; *Gli uccelli*, traduzione di Silvia Epifani De Cesaris, Iperborea, Milano, 1990.
- *Brannen*, Gyldendal, Oslo, 1961.
- *Is slottet*, Gyldendal, Oslo, 1963; *Il castello di ghiaccio*, traduzione di Irene Peroni, Iperborea, Milano, 2001.
- *Noveller i samling*, Gyldendal, Oslo, 2007 [1964]
- *Bruene*, Gyldendal, Oslo, 1966.
- *Båten om kvelden*, Gyldendal, Oslo, 1997 [1968].
- *Dikt i samling*, Gyldendal, Oslo, 2007 [1969].
- *Liv ved straumen. Dikt*, Gyldendal, Oslo, 1970.
- *Vil du gje meg handa, Tekstar i utval ved Guri Vesaas og Otto Hageberg*, Landslaget for norskundervisning (LNU), Det Norske Samlaget, Oslo, 1992.

– *Huset og fuglen. Tekster og bilete 1919-1969*, red. Walter Baumgartner, Gyldendal, Oslo, 1971.

Finn Carling:

- *Broen : to noveller med en enakter*, Gyldendal, Oslo, 1949.
- *Stemmene og nuet*, Gyldendal, Oslo, 1950.
- *Desertøren*, Gyldendal, Oslo, 1956.
- *Mennesket i søkelyset*, Reitzel, København, 1960.
- *Gjesten*, Gyldendal, Oslo, 1970.
- *Resten er taushet : skisser om døden*, Gyldendal, Oslo, 1973.
- *Tre skuespill : Gitrene ; Slangen ; Skudd / Finn Carling ; med en innledning av forfatteren*, Gyldendal, Oslo, 1975.
- *I et rom i et hus i en have*, Gyldendal, Oslo, 2004 [1976].
- *Marginalene : en novellekrets*, Gyldendal, Oslo, 1977.
- *Tre romaner fra en annen virkelighet : Arenaen - Piken og fuglen – Skyggen*, Gyldendal, Oslo, 1969.
- *Visirene*, Gyldendal, Oslo, 1981.
- *Fabel X*, Gyldendal, Oslo, 1984.
- *Under aftenhimmelen*, Gyldendal, Oslo, 1985.
- *Lille Orlando*, Gyldendal, Oslo, 1986.
- *Gjensyn med en fremtid*, Gyldendal, Oslo, 1988.
- *Merkelige Maja*, Gyldendal, Oslo, 1989.
- *Oppdrag*, Gyldendal, Oslo, 1991.
- *Død over kulturen? : om skapende kunst og dens vilkår*, Gyldendal, Oslo, 1991.
- *Antilopens øyne*, Gyldendal, Oslo, 1992.
- *Dagbok til en død*, Gyldendal, Oslo, 1993.
- *Gjenskinn*, Gyldendal, Oslo, 1994.
- *Frokost i det skjønne*, Gyldendal, Oslo, 1994.
- *Matadorens hånd*, Gyldendal, Oslo, 1995.
- *En annen vei*, Gyldendal, Oslo, 1996.
- *Skumring i Praha*, Gyldendal, Oslo, 1997.

- *Gepardene*, Gyldendal, Oslo, 1998; it. *I ghepardi*, traduzione di Pierina M. Marocco, Iperborea, Milano, 2003.
- *Kan hende ved en bredd*, Gyldendal, Oslo, 1999.
- *Forstenede øyeblikk*, Gyldendal, Oslo, 2000.
- *Øynene i parken*, Gyldendal, Oslo, 2001.
- *Reiser i et lukket rom*, Gyldendal, Oslo, 2002.
- *De små hjelperne*, Gyldendal, Oslo, 2003.
- *Etterlatte romaner*, Gyldendal, Oslo, 2005-6.

BIBLIOGRAFIA DEGLI STUDI CRITICI SU TARJEI VESAAS E FINN CARLING

Storie della letteratura

- Andersen, Per Thomas, *Norsk Litteraturhistorie*, , Universitetsforlaget, Oslo, 2001.
- Beyer, Harald og Edvard, *Norsk Litteraturhistorie*, Aschehoug, Oslo, 1970.
- Norges Litteratur Historie*, red. Edvard Beyer, Bind 6, “Vår egen tid”, av Willy Dahl, Cappelen, Oslo, 1975.
- Norges Litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen*, Bind 1, *Fra Brekke til Meheren*, av Øystein Rottem, Cappelen, Oslo, 1996
- Norsk litteratur i tusen år : teksthistoriske linjer*, B.Fidjestøl, et al., Cappelen, Oslo, 1996.

Tarjei Vesaas:

- AA.VV., *Dobbeltblikk på Vesaas* , Sarah J. Paulson og Rakel Christina Granaas (red.), Tapir Akademisk Forlag, Trondheim, 2009.
- AA.VV., *Det er slik òg: blikk på Vesaas*, Kjell Ivar Skjerdingsstad, Irene Engelstad og Sissel Lie (red.), Novus, Oslo, 2009.
- AA.VV., *Ei bok om Tarjei Vesaas, av ti norske studentar*, ved Leif Mæhle, Det Norske Samlaget, Oslo, 1964.
- AA.VV., *Tarjei Vesaas*, Et skrift lagt fram Kulturutvalgets Tarjei Vesaas-aften i Universitetets Aula 14. mars 1964, redigert av Jan Erik Vold, Kulturutvalget i det

- norske studentsamfund, i hovedkommissjon for bokhandelen Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1964.
- Baumgartner, Walter, *Slik var den draumen. Om Tarjei Vesaas som visionær*, NLÅ, 1970, pp. 9-32.
- Blackwell, Marilyn Johns, *Primary Experience: Mattis and the Role of the Reader in Vesaas' Fuglane*, Edda, 3, 1984, pp. 129-43.
- Bovim, Einar Jordheim, *Ikkje tenke på det andre no: mimesis eller "det andre" i de tre siste episke verkene til Tarjei Vesaas?*, Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen, 2004.
- Bjørkum, Andreas, *Målformene i bøkene, artiklane og reisebrevi åt Tarjei Vesaas*, Børkjo Forlag, Hvalstad, 2010.
- Brostrøm, Torben, *Tarjei Vesaas' symbolverden belyst ud fra hans prosaverker 1940-1950*, Edda LV, 1955, pp. 48-105.
- Bræin, Ingvild, *Konsise betraktninger fra tenkningens grenseland – om paradokser i Tarjei Vesaas' Brannen*, NLÅ, 2008, pp. 194-215.
- Bråtveit, Inger, *Om Fuglane*, i *Norsk litterær kanon*, Stig Sæterbakken og Janike Kampevold Larsen (Red.), Cappelen, Oslo, 2008, pp. 271-83.
- Chapman, Kenneth, *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning. Å sanse det slik det er*, Oslo, Universitetsforlaget, 1971.
- , *Tarjei Vesaas' Fuglane*, i *Den moderne roman og romanforskning i Norden*, Oslo, Universitetsforslaget, 1971, pp. 124-31.
- Culeddu, Sara, *The Birds by Tarjei Vesaas and The Heron by Giorgio Bassani: the Identification with the Ornithological Other*, in «Nordicum-Mediterraneum. Icelandic E-Journal of Nordic and Mediterranean Studies», n.2, marzo 2007.
- Dvergsdal, Alvhild, *Eit symbol blir bygt – og rive. Ein diskusjon av Vesaas' Is-slottet*, i *Eit Ord - ein stein : studiar i nynorsk skriftliv*, Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal, Asbjørn Aarseth (red.), Alvheim & Eide, Øvre Ervik, 2000, pp. 267-81.
- Fæster, Hans, *Vår stutte tid blir her. Psykologi og budskap hos Tarjei Vesaas*, NLÅ, 1972 pp. 71-98.
- Gimnes, Steinar, *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfattarskap*, Cappelen akademisk forl., Oslo, 2002.
- *Mattis Tust og Tarjei Vesaas*, Edda, 1975, pp. 227-31.

- Granaas, Rakel, *Andsynes andletet: barnet og rørselene i "Hesten"*, i *Krysninger. Nye perspektiver på moderne norske lyrikk*, Ole Karlsen (red.), Unipub., Oslo, 2008, pp. 297-318.
- *I begynnelse var barnet. Tarjei Vesaas' debutroman Menneskebonn (1923)*, i NLÅ, 2006.
- *The body and nobody in Tarjei Vesaas's The Ice-Palace*, Edda, 2004, pp. 314-29.
- Groven Myhren, Dagne, *En studie i Tarjei Vesaas' roman Is-slottet. Symbolikk og folkloristiske allusjoner*, i *Norskraft*, nr. 53, 1987.
- Gundersen, Per Christian, *Poeten som snublet over virkeligheten. En analyse av det humoristiske i Tarjei Vesaas' Fuglane*, Masteroppgaven i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo, 2006.
- Hermundsgård, Frode, *Child of the heart: Tarjei Vesaas and Scandinavian primitivism*, Greenwood press, New York, 1989.
- Johns, Ellen, *Fuglemannen Mattis. Forsøk på en ny lese måte av Tarjei Vesaas Fuglane*, NLÅ, 1979, pp. 125-37.
- Kittang, Atle, *Genre, landskap, meining. Refleksjonar kring "Båten om kvelden" av Tarjei Vesaas*, NLÅ, 1970, pp. 33-58.
- Larsen, John Ludvig *Angst og overvinnelse av angst. En studie i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, NLÅ, 1978, pp. 117-31.
- Lervik, Sverre, *Dyremotivet i Tarjei Vesaas diktning* Hovedoppgave i norsk, Universitetet i Oslo, 1970.
- Lofthaug, Henriette, *Mattis Tust – homo religiosus : en undersøkelse av religiøse trekk ved Mattis-skikkelsen i Tarjei Vesaas' Fuglane*, Hovedoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo, 2003.
- Longum, Leif, *Et speil for oss selv. Menneskesyn og virkelighetsoppfatning i norsk etterkrigsprosa*, Aschehoug, Oslo, 1968.
- Lønning, Kjell, *Vesaas*, Aschehoug, Oslo, 1979.
- Masát, András, *Tusten og Mattis. Om Tarjei Vesaas' novelle "Tusten" sammenliknet med romanen Fuglane*, in *Kortprosa i Norden, fra H.C. Andersens eventyr til den moderne novelle*, (Akte fra den XIV studiekonferanse for skandinavisk litteratur [IASS] i Odense 1982), Odense Universitetsforlag, 1983, pp. 323-27.
- , *Verdiar og verdisyn i Tarjei Vesaas' prosadiktning enda ein gong*, NLÅ, 1982, pp. 47-58.

- Meregalli, Andrea, *Chiesa di ghiaccio e castello di ghiaccio. Architetture naturali e simboliche in Ibsen e Vesaas*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Vol LXIII, Maggio-Agosto 2010, pp. 77-87.
- Norland, Odd, *Tarjei Vesaas. Ein storfugl i vårt diktartrekk*, Samtiden, 67, nr 10, 1958, pp. 617-27.
- Næss, Harald, *Et forsøk over Vesaas' prosastil*, Edda, 1962, pp. 148-175.
- Sejersted, Jørgen Magnus, *Tarjei Vesaas (1897-1970)*, in AA.VV., *Den norske litterære kanon 1900-1960*, Aschehoug, Oslo, 2007, pp. 106-121.
- Solem, Hanne Line, *I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas' roman Fuglane*, Edda, 2003, pp. 35-41.
- Solstad, Dag, *Forsøk på å sirkle inn det særegne*, i *Forfatternes litteraturhistorie*, 3, under redaksjon av Kjell Heggelund, Simen Skjønsberg og Helge Vold, 1980-1, pp. 238-47.
- , *Myten om Vesaas, Vinduet*, 1969, pp. 41-4.
- Skjerdingstad, Kjell Ivar, *Vesaas, Fuglane og femtitallet*, P-2 Akademiet XLI, 2009, pp. 157-64.
- , *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*, Gyldendal, Oslo, 2007.
- Vesaas, Olav, *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 1995.
- Vold, Jan Erik, *Innledning*, in *Fuglane*, Oslo, Gyldendal, 1967, pp. V-XIV.
- Wiland, Sverre, *Imaginative rekontestualiseringer. Behandlingen av religiøse erfaringer i Tarjei Vesaas' seinere prosatekster*, i *Litteraturen og det hellige*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2005, pp. 264-79.
- , *Veier til verket. Om Fuglane av Tarjei Vesaas*, Ad Notam Gyldendal, Oslo, 2002.
- Wærp, Lisbeth P., *Engasjement og eksperiment : Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen*, Unipub. Forlag, Oslo, 2009.
- Aamotsbakken, Bente, «Det utrullege greineverket». *Lesningen av Tarjei Vesaas lyrikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 2002.

Finn Carling:

- Baggesen, Søren, “Prosa”, i *Modernismen i dansk litteratur*, red. Jørn Vosmar, Fremad, København, 1967.

- Beyer, Edvard, *Finn Carling: Momenter til analyse*, "Perspektiv", København, 1953.
- Buch, Eva, *Finn Carlings Brevene : en analyse med vekt på teksten som provokasjon*, Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Trondheim, 1985.
- Ellund, Sven-Erik, "*En utstrakt, men lukket hånd*" : en presentasjon av Finn Carlings "*Gitrene*", Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo, 1976.
- Haslund, Ebba, *Bak gitrene*, "Ordet", 1966.
- Haugen, Torgeir (red.), *Litterære skygger : norsk fantastisk litteratur*, Cappelen, Oslo, 1998.
- "Intervju med Finn Carling" in Kastborg, Willy, *I kunstnerens verksted*, Cappelen, Oslo, 1967.
- Longum, Leif, *Et speil for oss selv : menneskesyn og virkelighetsoppfatning i norsk etterkrigsprosa*, Oslo, Aschehoug, 1968, pp. 80-105.
- Melbye, Iben, *Spor i Finn Carling tidligere bøker*, "Profil" nr. 2, 1968.
- Muinzer, Louis, *Finn Carling. A personal introduction*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring, 1996, Board of Regents of the University of Oklahoma, pp. 277-282.
- T. Ramsøy-Halle, *Det kjærlighetsløse menneske*, Hovedoppgave i norsk, Universitetet i Oslo, 1970.
- Reinert, Otto, *Motiv og metode hos Finn Carling*, "Vinduet", 1952.

RINGRAZIAMENTI:

Se fosse dipeso soltanto da me, non credo che questo lavoro sarebbe mai giunto a compimento. Vorrei iniziare ringraziando i maestri, Massimo e Fulvio, il primo per avermi indicato la via con dolcezza e fiducia e il secondo per avermi guidata lungo il percorso con altrettanta fiducia, pazienza, disponibilità, apertura e quella giusta dose di fermezza che mi ha permesso di chiudere ogni discorso senza deviare all'infinito rincorrendo ogni idea. Ma non ce l'avrei fatta senza gli amici più cari, che hanno continuato a credere in me ogni volta che io ho smesso di farlo: grazie a Marzia e Eva per il loro affetto smisurato, a Caterina per tutta la sua empatia, a Francesca per il supporto quotidiano e l'energia, a Tamara per avermi mostrato le mie radici, ai miei cari compagni d'avventura Gabriella, Giuseppe e Giuliano per le loro voci, il conforto, i consigli, gli scambi, ma soprattutto ai miei genitori che mi hanno sostenuta in ogni decisione e mi hanno comunicato la tranquillità di poter anche sbagliare. Infine due ringraziamenti speciali: a Cori per i suoi magici abbracci e a Tommaso, che con il suo amore non mi ha permesso di perdermi.

