

Seguire l'animale. Desiderio di metamorfosi ne *Gli uccelli* di Tarjei Vesaas e ne *I ghepardi* di Finn Carling

Sara Culeddu

Il presente studio intende affrontare la questione della relazione tra uomo e animale in termini di relazione oggettuale e di desiderio del primo verso il secondo, provando a mettere in luce le dinamiche di eccezionalità e di trasgressione che entrano in gioco quando l'oggetto desiderato è un animale.

Il motivo del desiderio verso l'altro animale, spesso strettamente connesso a quello della metamorfosi, assume nella letteratura contemporanea un ruolo-chiave nella rappresentazione della dissoluzione di un soggetto unitario in favore di un principio di molteplicità dell'essere o, per citare i *Mille Piani* di Deleuze e Guattari, di «*divenire*» (Deleuze – Guattari 1980).

La riflessione, che si incentra su due romanzi norvegesi del Novecento, *Fuglane (Gli uccelli)* di Tarjei Vesaas del 1957 e *Gepardene (I ghepardi)* di Finn Carling del 1998, intende illustrare in che modo il desiderio si trovi alla base della relazione oggettuale tra uomo e animale per poi mostrare come esso rappresenti anche un principio dinamico e un modello narrativo nei testi letterari presi in esame.

L'animale 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 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").

La relazione tra uomo e animale è innanzi tutto una relazione di potere: 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. L'animale testuale non si configura mai come soggetto, nel senso di un «punto di vista differenziato sul mondo» (Stara 2006: 78) 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 all'interno del linguaggio antropocentrico. Questa esercitazione di potere induce Derrida a proporre una nuova modalità, linguisticamente più corretta, di nominare l'animale coniando il termine 'animot' (Derrida 2006: 82), che mostra l'aspetto verbale ('mot') e richiama la pluralità assonando con 'animaux'.

Restituire all'animale testuale la sua soggettività significa assumere il suo punto di vista, operazione immaginativa che in qualche modo ci conduce al concetto di metamorfosi. Riconsegnare all'animale il suo status di soggetto significa 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 e i presupposti di questo procedimento sono l'umana capacità imitativa e quella empatica.

La relazione tra uomo e animale è connotata da una componente paradossale, costituita dal convivere di identità e alterità all'interno della stessa (l'uomo è animale eppure non lo è) e dalla conseguente ambivalenza tra il confinamento, il distanziamento, l'esclusione, le tassonomie propri del discorso logico e gli sconfinamenti, gli avvicinamenti, le inclusioni e un desiderio che si spinge fino al possesso dell'altro e alla dispersione di sé, che sono invece propri dell'ambito dell'immaginazione.

Qui ci si concentra su quest'ultimo nucleo, quello di un rapporto con l'altro animale all'interno dell'immaginazione che si fa inseguimento e ricerca sulla spinta di un desiderio che prelude alla metamorfosi, alla dispersione del soggetto nell'alterità e alla morte. In modo particolare ci si concentrerà sulla descrizione della dinamica del desiderio che muove il soggetto umano verso l'animale e così facendo disegna le trame dei romanzi presi in esame.

Gli uccelli di Tarjei Vesaas (1957) e I ghepardi di Finn Carling (1998)

Sia ne *Gli uccelli* di Tarjei Vesaas che ne *I ghepardi* di Finn Carling abbiamo la rappresentazione di un soggetto sulle tracce dell'animale, alla ricerca della propria identità. 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.

Ne *I ghepardi* la vicenda si svolge quasi esclusivamente all'interno di un giardino zoologico. 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 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 (reale o immaginaria) 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. 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 fondamentalmente 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.

Anche ne *Gli uccelli* di Tarjei Vesaas la fluidità dell'identità e il sottile dinamismo metamorfico tra creatura umana e creatura animale sono resi attraverso una tecnica narrativa che rende possibili molteplici letture: da un lato il romanzo 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 eppure negata e il cui linguaggio è prevalentemente evocativo e allusivo.

Il protagonista Mattis è 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 rispetto all'universo degli intelligenti e degli abili; 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. 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.

Sul piano della realtà esterna e oggettiva gli avvenimenti salienti del testo sono la presa di coscienza della perdita del primato affettivo nel cuore della sorella Hege da parte di Mattis e l'attuazione del suo piano suicida; 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 di una beccaccia sopra la sua casa, a presagire cambiamento, amore, felicità e l'uccisione della stessa da parte di un cacciatore, a rappresentare stavolta un chiaro segno di morte.

In entrambi i testi il protagonista umano instaura con il suo alter ego animale un rapporto di progressiva identificazione, che rivelerà gradualmente la sua natura metamorfica e culminerà nel momento della morte simultanea di entrambi.

Relazione oggettuale, desiderio e confini

Nella relazione oggettuale l'*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» ma anche «fine, scopo» (Cortelazzo – Zolli 1985: 824-25). Qualcosa che vediamo e che ci muove. Il dinamismo e l'instabilità della relazione oggettuale possono essere infatti descritti 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 del movimento che prelude al superamento del confine tra soggetto e oggetto.

Nella storia, nel mito, sul piano filosofico, 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 identità¹: è il desiderio di sé a muoverlo verso l'esterno, specialmente a partire dal momento in cui la forte e centrata soggettività 'moderna' si frantuma nell'estroversa soggettività 'contemporanea', dando luogo ad una sorta di antinarcisismo della relazione oggettuale (Noferi 1997: 130).

Nella letteratura del Novecento si osserva infatti 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 riconoscersi nell'alterità e vi si disperdono. Il soggetto in crisi si identifica negli animali che insegue e che incontra, «scambia l'altro per lo stesso» come scrive Fusillo «proietta paranoicamente la propria immagine nel mondo esterno» (Fusillo 1998: 265).

Il personaggio si mette sulle tracce dell'animale alla ricerca di se stesso, ma quello a sua volta – essendo un oggetto 'anomalo', dotato di un proprio sguardo, con il quale può guardare a sua volta l'uomo e così facendo de-soggettivizzarlo e dotato inoltre di un proprio desiderio – fugge, così che il percorso dell'Io si trasforma in un inseguimento, che è simultaneamente inseguimento dell'altro e di sé. La lettura delle tracce animali si fa metafora di una ricerca esistenziale cui allude Derrida nel titolo del suo libro del 2006 *L'animal que donc je suis*, giocando sull'omonimia, nella lingua francese, tra la prima persona del verbo essere e quella del verbo seguire. L'animale che simultaneamente io sono e seguo. Prima di arrivare a 'perdersi' nel regno del molteplice, l'uomo aveva dunque iniziato il suo percorso verso l'altro animale per 'trovarsi'. E a muovere il personaggio verso l'animale sembra spesso essere una sorta di dinamica della malinconia che fondamentalmente è parte integrante del meccanismo stesso del desiderio, il quale si configura come inesaudibile oppure come desiderio di una fine, della fine e del finale.

Quello del desiderio è notoriamente un meccanismo che sussiste solo in grazia del suo inappagamento. Il desiderio si configura 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. L'attrazione tra l'uomo e

¹ Cfr. Ginzburg 1986: 166 sgg.

l'animale mantiene in movimento, cioè in vita, i testi e i personaggi. La tensione narrativa è animata proprio dal guardarsi del soggetto e dell'oggetto, dal conseguente desiderio che si innesca e quindi dall'avvicinamento tra i due poli fino ad incontrarsi presso uno o più confini che rappresentano, paradossalmente, barriere separatorie e ponti.

Si tratta di confini metaforici, da non oltrepassare per non incorrere nella trasgressione logica ed ontologica, ma anche di confini fisici, che nei testi presi in esame assumono 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, fino allo sconfinamento tra uomo ed animale, alla metamorfosi e alla morte. Quest'ultima incorre dunque a causa di una trasgressione, ma anche per esaurimento della tensione del desiderio e compimento della parabola narrativa. Il confine è il luogo in cui due cose finiscono insieme e qualcosa inizia: il linguaggio, il discorso, la narrazione.

Geografia del desiderio

Il percorso del personaggio umano verso l'animale e verso la metamorfosi è dunque disseminato di tracce animali, che questi decide di seguire, interpretare, incorporare e oltrepassare. Si intende leggere queste tracce (fisiche e metaforiche) come fossero confini, limiti che il personaggio di volta in volta supera nel percorso del suo 'divenire'. 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, alimentando il desiderio dell'altro e del suo raggiungimento, ovvero del finale.

Ne *Gli uccelli* il cielo, il lago, la sabbia, gli specchi e gli occhi sono soprattutto superfici di incontro, che portano le tracce del passaggio dell'altro, ovvero sono attraversate da linee rette o curve, luminose o invisibili e per lo più in movimento. Queste scie intessono nel romanzo una vera e propria rete, che ne diventa il sostegno e il disegno narrativo. Lo studioso Kjell Ivar Skjerdingsstad individua nell'immagine del 'greineverk', traducibile come 'intreccio di rami', una sorta di modello formale ricorrente dell'opera di Tarjei Vesaas (Skjerdingsstad 2007: 47). Questa immagine è presente come sostegno nascosto della costruzione narrativa e come strumento di 'mostrazione

epifanica' in modo particolare ne *Gli uccelli*, dove sono soprattutto le scie lasciate nel cielo dal passaggio della beccaccia a darle forma:

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 hørde med han gjorde det.

Det kjendest som noko var overstått, etter lange og vrange tider. (Vesaas 1957: 20-21)

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. (Vesaas 1990: 32-33)²

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 un messaggio lanciato alla sensibilità di Mattis. Non è importante che qualcuno ascolti o comprenda ciò che il protagonista esprime: quello che conta è l'apparizione della pista invisibile portatrice di cambiamento 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

² 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».

under der stripa låg usynleg på himmelen. Det var no vegen hans, vegen som det fanst gleder på. (Vesaas 1957: 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. (Vesaas 1990: 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 priikka og skreiv med. (Vesaas 1957: 70)

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

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. (Vesaas 1990: 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» (Vesaas 1990: 92). 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. [...]

Men det susar ute no, anten det susar eller ikkje. (Vesaas 1957: 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. (Vesaas 1990: 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 e un'attività a lui congeniale: mentre rema «dritto, in perfetta linea retta», (Vesaas 1990: 168) infatti i pensieri «[...] passavano in linea dritta ai remi, senza ingarbugliarsi» (Vesaas 1990: 159). È come se i remi stessi sciogliessero nell'acqua i nodi (i quali si oppongono all'immagine della linearità) 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.

Il nuovo paradosso che l'attività vogatoria rende evidente è quello della conciliabilità tra l'importanza affidata alle linee e alle traiettorie «dritte» 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 e senza meta e di fatto ripropone il disegno dell'«intreccio» di linee che, come scrive Skjerdingsstad, interpreta una poetica della 'formålsløshet', ovvero assenza di obiettivi e di destinazione (Skjerdingsstad 2007: 57). 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 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'. 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 via del suo ultimo divenire, la dispersione della sua soggettività ed il finale metamorfico:

Midt i måneskinet vart han som ein livlaus attmed sin eigen skugge, innblanda i hemmelege skuggespel og månespel. [...] Vatnet var ein spegel, himmel og jord stod nedi på hovudet. (Vesaas 1957: 198 e 204)

In quel chiarore sembrava come inanimato, lui e la sua ombra, confuso coi giochi segreti delle ombre e della luna. [...] Il lago era uno specchio, dove cielo e terra si riflettevano capovolti. (Vesaas 1990: 250 e 258)

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, 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.

L'intreccio delle linee, il percorso intricato 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.

Ne *I ghepardi* le modalità di incontro tra i personaggi umani e quelli animali sono molteplici e il meccanismo del desiderio è messo in scena 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. In questo caso sono le sbarre delle gabbie dello zoo a configurarsi come la superficie verticale che interviene a svolgere la funzione di oggetto-limite nel percorso dell'uomo verso l'animale: la gabbia è il confine 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 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 così a sfuggire.

Il testo stesso – questo universo di gabbie in cui le sbarre non funzionano più come superfici separatrici tra un 'dentro' e un 'fuori', bensì tra luoghi di reclusione di diversa natura – si configura come un grande spazio claustrofobico. Solo due sono gli spazi esterni, aperti e liberatori, che rappresentano i 'luoghi del desiderio': 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 includono, delimitano e della quale costituiscono la dinamica fondamentale: 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.

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' che il Vecchio e la bambina si raccontano a vicenda. 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 ne *Gli uccelli*, 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.

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 della bambina 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, etter det på tvers den andre veien, så på skrå igjen og til slutt tilbake til utgangspunktet bare for å begynne på nytt. (Carling 1998: 74-75)

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. (Carling 2003: 67-68)

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. (Carling 1998: 76, corsivo mio)

[...] 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. (Carling 2003: 69, corsivo mio)³

³ La traduzione italiana non rende l'immagine. Lett. «Non fui capace di interrompere lo schema»

L'animale viene quindi portato via per essere sottoposto ad un «trattamento sperimentale» ed il Vecchio finalmente ricorda il proseguimento della storia: «chini sull'animale anestetizzato, praticarono nel cranio due piccoli fori, uno dietro ciascun occhio» (Carling 2003: 71). 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 a raccontare di quando «era» uno sciacallo, ma è il Vecchio 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, uno schema che ricorda l' «intreccio di rami» 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 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 lo schema 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 l'espedito della 'autobiografia animale' a più voci condotta dal Vecchio e dalla bambina.

Se *Gli uccelli*, in un certo senso, mette in scena il movimento fiabesco dell'inseguimento dell'animale che conduce all'epifania del sé,

ne *I ghepardi* 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 di una beccaccia e incontra se stesso, il Vecchio si mette sulle proprie tracce ed incontra gli animali.

Conclusioni

I due testi possono essere interpretati alla stregua di mappe su cui sono tracciate le linee dei divenire-animali: essi disegnano il labirintico, intrecciato, dinamico percorso che il soggetto affronta e in un certo senso 'diventa'.

Il desiderio dell'animale spinge i personaggi verso un'esperienza di attraversamento e di divenire: un' «esperienza» alla radice etimologica della quale troviamo già il senso di un «muoversi attraverso» (Cortelazzo – Zolli 1980: 399), un «andare attraverso» (gr. *Peiro*) lo specchio, attraverso il confine (gr. *Peras*) e 'diventare altro'.

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 del tempo, della forma e della logica, ma lo lascia infine sparire nelle ultime linee del finale, nel silenzio o nel proprio grido d'uccello.

Il percorso dinamico del desiderio 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, ma anche come racconto dello sconfinamento nell'altro, testimonianza-limite in cui il linguaggio sembra venire meno.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, trad. it. *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, Red Edizioni, 1988.
- Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1965.
- Baker, Steve, *The Postmodern Animal*, London, Reaktion Books, 2000.
- Baker, Steve, *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation* (1993), University of Illinois Press, 2001.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981.
- Biagini, Enza – Nozzoli, Anna (eds.), *Bestiari del novecento*, Firenze, Bulzoni, 2001.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bleakley, Alan, *The Animalizing Imagination. Totemism, Textuality and Ecocriticism*, London, Macmillan Press, 2000.
- Brooks, Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Torino, Einaudi, 2004.
- Calligaris, Anna, "«E tuttavia noi siamo con loro»". La straniante parentela tra l'uomo e gli animali in Heidegger", *Esercizi filosofici*, 2 (2007): 20-40.
- Carling, Finn, *Gepardene*, Oslo, Gyldendal, 1998, trad. it. di Pierina M. Marocco, *I ghepardi*, Milano, Iperborea, 2003.
- Centini, Massimo, *Le bestie del diavolo. Gli animali e la stregoneria tra fonti storiche e folklore*, Milano, Rusconi, 1998.
- Centini, Massimo, *La metamorfosi tra fiaba, natura e mito*, Milano, Xenia, 2008.
- Cimatti, Felice, *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell'animale umano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Cortelazzo, Manlio – Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana 2/ D-H*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- Cortelazzo, Manlio – Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana 4/O-R*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1972, trad. it. di Alessandro Fontana, *L'Anti Edipo*, Einaudi, Torino, 2002.
- Deleuze, Gilles – Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975 ; trad. it. di Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore* (1996), Macerata, Quodlibet, 2006.

Sara Culeddu, *Seguire l'animale. Desiderio di metamorfosi ne Gli uccelli di Tarjei Vesaas e ne I ghepardi di Finn Carling*

- Deleuze, Gilles – Guattari Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1987.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, M.L. Mallet, 2006, trad. it. di Massimo Zannini, *L'animale che dunque sono*, intr. di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2006.
- Foucault, Michel, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1966, trad. it. di Cesare Milanese, *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane (1967)*, Milano, BUR, 2007.
- Foucault, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Foucault, Michel, *Antologia. L'impazienza della libertà (2005)*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2008.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1998.
- Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Lanuzza, Stefano, *Bestiario del nichilismo. Scrittura e animali*, Book editore, 1993.
- Lanuzza, Stefano, *Bestia Sapiens. Animali, metamorfosi, viaggi e scritture*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2006.
- Massey, Irving, *The gaping pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil e l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- Noferi, Adelia, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.
- Platone, *La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2000, vol. 1.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar, *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*, Oslo, Gyldendal, 2007.
- Stara, Arrigo, *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- Vesaas, Tarjei, *Fuglane*, Oslo, Gyldendal, 1957, trad. it. di Silvia Epifani De Cesaris, *Gli uccelli*, Milano, Iperborea, 1990.

L'autrice

Sara Culeddu

Dottore di ricerca in Letterature Comparate e Studi Linguistici presso l'Università degli Studi di Trento; Assegnista di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici presso l'Università degli Studi di Trento; professore a contratto di Letterature Scandinave e Teoria e Tecnica della Traduzione Scandinava presso l'Università degli Studi di Milano.

Email: sara.culeddu@email.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 22/05/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Culeddu, Sara, "Seguire l'animale. Desiderio di metamorfosi ne *Gli uccelli* di Tarjei Vesaas e ne *I ghepardi* di Finn Carling", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>