

**studi
germanici**



2
2013

Autobiografie animali in *Gepardene* di Finn Carling

Sara Culeddu

Finn Carling (1925-2004)

La storia della ricezione di Finn Carling si è sviluppata in una direzione discendente tanto che – dal vivo interesse suscitato nei primi tempi soprattutto per via della sua prosa sperimentale –, il suo nome sembra attualmente essere caduto in una sorta di semi-oblio. Il relativo silenzio della critica stride con l'enorme produzione letteraria di questo autore che – lungo tutta la seconda metà del secolo scorso fin nei primi anni Duemila – ha pubblicato circa sessanta libri ed esplorato tutti i generi, dal romanzo alla novella, dalla poesia alla scrittura drammatica e saggistica.

Finn Carling appartiene alla generazione di scrittori nata a ridosso della guerra, o comunque troppo giovane per sentirne in qualche modo la responsabilità. Una generazione proiettata prevalentemente verso il futuro e forse anche ansiosa di liberarsi dalle tragiche oscurità del passato. In uno tra i più recenti testi di storia della letteratura norvegese,¹ nel momento in cui si mettono in evidenza gli elementi di *rottura* di quegli anni, Carling è indicato come una delle figure più innovative nell'ambito della prosa. In questo senso pare assumere particolare rilievo il suo tentativo di rappresentare, a partire dalla propria esperienza storica ed esistenziale, una realtà *in fieri*. Nei primi tempi della sua carriera Carling vive il disagio di essere annoverato tra gli scrittori dei cosiddetti *trøyttje 50-åra* (“gli stanchi anni Cinquanta”).² In un'intervista³ commenta quel momento storico spiegando come i giovani scrittori stessero reagendo alle interpretazioni di chi aveva vissuto la guerra e quindi aveva una visione ‘manichea’ del mondo

¹ *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer*, Bjarne Fidjestøl et al., Cappelen, Oslo 1994, p. 532.

² Così li definisce Jan Erik Vold in un articolo uscito nel secondo numero della rivista «Profil» del 1968.

³ *Ivi*.



che le nuove generazioni non potevano accettare. Si trattava infatti di un'eccessiva semplificazione della realtà.

Secondo lo scrittore l'arte è la principale fonte di comprensione e di dominio sull'esistenza, essa nasce dalla necessità di ordinare la realtà, di «å skape kosmos av kaos» («creare cosmo dal caos»).⁴ Ma se in alcuni momenti è stata la realtà storica a produrre uno spaventoso caos, ora è maturato, secondo Carling, uno spostamento del caos all'interno del soggetto. 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 dunque in Carling è senz'altro legata a un mutamento nella materia romanzesca, forse non tanto nell'ambito dei temi trattati quanto della trasformazione antropologica avvenuta e di una nuova percezione di sé. Di qui il bisogno di rappresentare un mondo e un soggetto 'in divenire', e la necessità di interpretare 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.

La sua carriera letteraria si apre dunque nel segno della sperimentazione formale. Il libro di debutto, *Broen. "To noveller og en enakter"* (*Il ponte. "Due novelle e un atto unico"*, 1949), oltre a presentare già una notevole arditezza formale, sia nella mescolanza dei generi sia nell'uso di una polifonia atta a destabilizzare la comunicazione di un significato 'univoco', anticipa molti tra i motivi ricorrenti dell'opera di Finn Carling: lo sguardo rivolto a soggetti *diversi* e marginalizzati, l'(auto)imprigionamento, la claustrofobia e soprattutto il rapporto tra la poesia e la vita, tra il sogno e la realtà.

È infatti 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). In questa prima fase

⁴ Finn Carling, *Død over kulturen? : om skapende kunst og dens vilkår*, Gyldendal, Oslo 1991, p. 19 e p. 44.



della sua scrittura, o *drivbusfasen* (fase-serra) come egli stesso la definisce, si rafforza l'affinità con il modernismo europeo, nelle atmosfere e nei toni kafkiani,⁵ nell'influenza dell'esistenzialismo francese e in un bisogno di nuove forme espressive che produce risultati ancora inediti nel panorama scandinavo. Ne scaturisce una serie di romanzi-minature che assomigliano a fiabe, leggende o parabole, caratterizzate dalla collocazione al di fuori di un tempo e un luogo determinati e da una natura mitica, funzionale a rappresentare straniamento esistenziale (*fremmedgørelse*)⁶ e alienazione. I personaggi si trovano a vivere una condizione di solitudine 'ontologica'; non riescono a interagire con il loro prossimo in quanto ognuno appartiene a una diversa dimensione della 'realtà'. I piani narrativi si moltiplicano: la domanda sull'identità assume così una connotazione ancora più inquietante. L'attenzione torna continuamente alla funzione del sogno e dell'immaginazione – che offrono ai personaggi una via d'uscita, una liberazione dai propri limiti, ma finiscono per rivelarsi drastiche modalità di ulteriore isolamento.

Il tratto fondamentale delle opere degli anni Cinquanta e Sessanta è dunque un novecentismo, tematico e formale, che mira a mettere in luce una situazione ontologica di privazione. Le tecniche compositive della frammentazione e della polifonia vanno prevalentemente in questa direzione. Le componenti metaletterarie, soprattutto l'attenzione al ruolo del linguaggio, diventano sempre più centrali. Nel corso dei decenni successivi Carling si avvicina dunque più consapevolmente al panorama postmoderno, le cui problematiche senz'altro appartenevano alla sua poetica sin dal debutto. In *Antilopens øyne* (*Gli occhi dell'antilope*, 1992), ad esempio, si può osservare il tentativo sempre più mirato di decostruire le strutture del romanzo. In questo testo la tematica esistenziale si sposa al gioco – sempre più estremo – con le tecniche narrative: «En fuld tonende mangestem-

⁵ Ib Johansen, *Mangestemmighedens poetik. Finn Carling som fantastisk fortæller*, in Torgeir Haugen (a cura di), *Litterære skygger: norsk fantastisk litteratur*, Cappelen, Oslo 1998, pp. 143-175. Cfr. anche *Vor tids hvem skrev hvad: efter 1914*, a cura di Niels Christian Lindtner, red. Knud Sandvej, Politikens forl., København 1968, pp. 259-260 e Iben Melbye, *Spor i Finn Carling tidligere bøger*, in «Profil» (1968), 2.

⁶ Ib Johansen, *op. cit.*, p. 146.



mighed sætter sig igennem i en række ultrakorte tekster (digte og prosa), hvis fællesnævner er den menneskelige væren-til-døden». ⁷ La tipica mescolanza tra i generi, l'esplicita intertestualità ⁸ e la sperimentazione con il punto di vista costruiscono un testo che riflette sulla *natura* dell'identità e in cui il soggetto viene posto più volte come oggetto, ⁹ si perde e infine scompare. Vediamo ora come il romanzo *Gepardene* (*I gheparidi*, 1998) rielabori con originalità le linee principali di questo lungo percorso di scrittura spingendosi avanti nella trattazione dei temi a Carling più cari, tra cui l'indeterminatezza e la costrizione dell'identità, il rapporto con l'altro umano e animale.

Gepardene. Personaggi in divenire

La vicenda di *Gepardene* si svolge quasi esclusivamente in uno zoo. Su una panchina davanti alla gabbia dei gheparidi siede un uomo anziano, immobile e solo, che trascorre le sue giornate guardando nel vuoto. Ma a questa dimensione visibile dall'esterno se ne sovrappongono altre più nascoste: alle voci e ai punti di vista del giardiniere dello zoo e del guardiano, che osservano "il Vecchio" dall'esterno e abitano una dimensione 'oggettiva', si sovrappongono infatti altre voci e punti di vista, che interferiscono con i primi e contribuiscono a spalancare un ventaglio di possibili, molteplici realtà. Queste voci appartengono innanzitutto al Vecchio stesso e a una bambina con cui egli conversa, poi al ghepardo nella gabbia e a 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 qui il lettore viene messo di fronte a una pluralità di dimensioni che scivolano l'una nell'altra tramite un sapiente gioco narrativo fatto di slittamenti del punto di vista e di una voluta mescolanza di voci.

⁷ Ib Johansen, *op. cit.*, p. 167; «Una potente polifonia 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.

⁸ In questo caso il dialogo è con Ernest Hemingway, *The Snows of Kilimanjaro* (1936).

⁹ «Jeg var ikke lenger et jeg, men bare et noe, et kunturløs intet», Finn Carling, *Antilopens øyne*, Gyldendal, Oslo 1992, p. 41; «Non ero più un io, ma soltanto un qualcosa, un nulla privo di contorni», trad. mia.



Il romanzo è costruito 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 di tale '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 – conversazioni che sono la parte più consistente della materia romanzesca. I dialoghi tra questi due personaggi si sviluppano come scambio di ricordi, memorie che contengono episodi di vite precedenti e future in cui i due hanno forme e identità animali. Il resto della materia romanzesca può essere inteso come una vasta cornice, un funzionale contenitore per questi racconti. Il lettore può avvicinarsi al protagonista sia attraverso sguardi e voci esterne (quelli dei lavoratori dello zoo, della bambina, del vecchio ghepardo) sia attraverso la voce del Vecchio, il quale però 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, spostamenti, allontanamenti, 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 a un'operazione di indagine e ricostruzione degli indizi seminati tra le pagine.

Nonostante l'apparente frammentarietà del testo, in *Gepardene* è possibile individuare uno schema che prevede un punto iniziale (ovvero la 'comparsa' di un interlocutore, la misteriosa bambina) e uno finale (ovvero la 'scomparsa' dei personaggi, il Vecchio e la bambina che svaniscono nel nulla davanti agli occhi di un testimone), i quali racchiudono tutta una serie di metamorfosi e di racconti di metamorfosi.

Il discorso di Carling si articola, come nella maggior parte dei suoi scritti, intorno alla dialettica tra costrizione e libertà. L'indagine segue percorsi di imprigionamento e di liberazione: l'immagine delle sbarre dello zoo, ma anche il ricorso al concetto di metamorfosi. Tema, que-



st'ultimo, che veicola il messaggio dell'affermazione del molteplice sull'Uno, ovvero della liberatoria pluralità dell'io. 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. Il processo metamorfico, il fluido passaggio dell'identità da umana ad animale, nel romanzo non viene 'mostrato' bensì 'narrato', con un meccanismo di 'racconto nel racconto', che funziona da strumento di doppia mediazione linguistica rispetto al fenomeno paradossale, di per sé indicibile.

Si noti dunque come, anche in questo testo, il tema della comunicazione e l'attenzione ai 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 che struttura le conversazioni tra il Vecchio e la bambina: 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 a un inquadramento del tipo 'padrefiglia' o 'maestro-discepolo' sia a una connotazione erotica. Ma, un poco alla volta, si insinua l'ipotesi che la bambina sia una produzione dell'immaginazione del Vecchio. Nel corso dell'indagine sulla sua 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,¹⁰

¹⁰ 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 infatti quella di un anarchico che ha passato moltissimi anni in carcere e quella di un uomo costretto a subire un trattamento di lobotomia.



questa immagine getta una luce inquietante proprio sul rapporto tra il poeta e la propria creazione (Rabindranath e Gitaniali, 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 e 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 forse 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 e 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 e immaginaria il Vecchio può afferrare la transitoria e felice dimensione di un 'dentro' che è tutt'altro che claustrofobico. Si tratta della stretta relazione tra il tema della comunicazione e quello dell'integrazione, nonché di esplorare i luoghi e i piani che possono essere considerati inclusivi o esclusivi. Di particolare interesse sono 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. *Gepardene* è la storia di numerosi incontri eccezionali con individui animali che rappresentano 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 del sé, 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 «deteritorializza»¹¹ nell'umano. Una vasta reciprocità – di sguardi, di nature, di percorsi – caratterizza il rapporto

¹¹ Secondo la terminologia di Gille Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di Giorgio Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1987.



d'elezione tra il personaggio umano e quello animale. 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 e animali assume allora un carattere illusorio e monologico. La questione della comunicazione con l'altro (umano e animale) è al centro del romanzo e la riflessione si apre su una dimensione meta-letteraria. La metamorfosi, questo fenomeno che rompe la fissità dell'identità e tutte le regole della logica spazio-temporale, costituisce anche una sfida alla lingua e alla possibilità di raccontare e il testo alla fine giunge al silenzio della lingua.

Incontro tra uomo e animale: sguardi attraverso le sbarre

Il luogo in cui si svolge 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. Lo zoo implica un'attenzione particolare ai temi della vista e della prigionia. Infatti l'imprigionamento è legato all'esibizione, in quanto l'animale viene rinchiuso al fine unico di essere reso disponibile allo sguardo.

La natura intrinsecamente violenta del giardino zoologico¹² produce delle conseguenze sull'incontro tra uomo e animale. Innanzitutto bisogna 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 e animale nell'ambito dello zoo avvenga sempre e necessariamente con la mediazione delle sbarre, che diventano un oggetto a tutti gli effetti partecipe dell'evento. La presenza delle gabbie trasfigura sia gli animali sia l'incontro tra personaggi umani e personaggi non umani. Privati di volontà, di possibilità di azione e di scelta, e inoltre strappati al loro ambiente originario, isolati e rinchiusi, essi perdono parte della loro natura, della loro stessa animalità, per muoversi verso qualcos'altro da sé. L'animale dello zoo finisce per essere connotato soprattutto

¹² Cfr. Stefano Lanuzza, *Bestia Sapiens. Animali, metamorfosi, viaggi e scritture*, Stampa Alternativa, Viterbo 2006, pp. 86-100.



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 deterritorializza dunque nella direzione dell'umano e proprio da questa anomala condizione 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 svolgono la funzione di oggetto-limite nel percorso verso l'animale. La gabbia è il confine, il luogo che realizza l'incontro tra il soggetto e l'oggetto, ma che tuttavia ne segna l'impossibilità. La superficie verticale delle sbarre non impedisce il passaggio di aria, suono, sguardi, ma l'incontro coatto implica un intrinseco mutamento nell'oggetto desiderato, il quale continua così a sfuggire.

Quasi tutto lo spazio narrativo in *Gepardene* è occupato dalla scena che rappresenta il Vecchio seduto su una panchina accanto alla gabbia dell'anziano ghepardo, a sua volta sdraiato sul suo palchetto. Due creature costrette. I temi dominanti della limitazione (umana e animale) e della costrizione (violenza fisica e psicologica, coazione alla memoria e alla narrazione) e le storie narrate dal Vecchio e dalla bambina sulle loro identità passate e future moltiplicano gli esempi di prigionia. Come 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; l'altro è un luogo 'potenziale', invisibile e di fatto assente, in cui i due personaggi scompaiono alla fine del racconto. Questi due spazi si collocano nel tempo come un



prima e un dopo della storia principale e ne 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. 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. In *Gepardene* la messa in moto dell'inseguimento di sé apre all'incontro con animali che si rivelano quali possibilità dell'essere: il Vecchio si mette sulle proprie tracce e incontra gli animali.

Sulle tracce della memoria

Nella rappresentazione di questa ricerca esistenziale è possibile rinvenire un percorso quasi 'venatorio', l'individuazione di tracce che coincidono con le '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 il percorso non è affatto lineare e sembra rispondere più alla legge della casualità che a quella della causalità: ogni indizio è una conferma per la 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 a 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. L'affinità tra la pratica venatoria e quella narrativa è stata spesso evidenziata, e non solo in senso metaforico.¹³ A configurarsi come la cifra dell'identità

¹³ «Ciò che caratterizza questo sapere [venatorio] 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 *Gepardene* è infine l'assenza: le tracce di memoria che segnano le tappe del percorso e del lavoro autobiografico sono schegge di ciò che è stato, ma rivelano 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. Gli animali, residui della memoria, si mostrano senza rivelare quello che si sta cercando, ovvero la risposta sull'identità, e le tracce non si dispongono ordinatamente su un percorso diacronico, ma si sovrappongono 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.

Gepardene è un testo dalla temporalità caotica ma 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. Il paradigma indiziario è stato storicamente portato al successo dal romanzo poliziesco, che sfrutta «un modello conoscitivo nello stesso tempo antichissimo e moderno».¹⁴ Mettendo in scena il percorso del *detective* sulle tracce del criminale, racconta il meccanismo 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

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». Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 166-167.

¹⁴ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 183.



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 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): 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,¹⁵ quello degli enigmi e delle risposte ma, a differenza della prima, la «concupiscenza retrospettiva»¹⁶ 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 può peraltro valere a illuminare [...] il nostro bisogno di romanzo e di narrazioni».¹⁷ 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?

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.¹⁸

¹⁵ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1981.

¹⁶ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷ *Ivi*, p. 225.

¹⁸ Finn Carling, *Gepardene*, Gyldendal, Oslo 1998, pp. 46-47.



«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.¹⁹

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 una sorta di «digressione su ogni punto per meglio raggiungere il centro»,²⁰ 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 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». ²¹ Ma la ricerca del senso del proprio passato, segnata dall'incontro e dallo scambio con l'*altro* animale che contagia e disperde il sé, non è destinata a disegnare un percorso dalla risoluzione conciliante. La trama *rizomatica* di *Gepardene* conduce a un finale 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.

¹⁹ Finn Carling, *I ghepardì*, trad. di Pierina M. Marocco, Iperborea, Milano 2003, pp. 44-45.

²⁰ Peter Brook, *op. cit.*, p. XI.

²¹ *Ivi*, p. 12.