

«J'ALLAIS ÉCRIRE UN LIVRE DE GRAND AIR»:
NATURA, SPAZIO E LIBRO IN L'AFFÛT DI CLAUDIE HUNZINGER ¹

Giovanni Salvagnini Zanazzo
Università degli studi di Padova

Abstract

L'obiettivo dichiarato di *L'Affût* (2018) di Claudie Hunzinger è rendere conto della "trasformazione" della voce narrante in cervo. Di fronte a un proposito tanto ambizioso l'articolo si propone di studiare innanzitutto le strategie messe in campo per attuarlo, sottolineandone il carattere programmaticamente concreto che si oppone all'astrattezza di una conoscenza teorica. In questo fine si inserisce lo spostamento fisico che dalla casa porta all'osservazione dei cervi nel loro habitat, la foresta. In seguito si indagano gli ostacoli che tale trasformazione incontra, evidenziando come lo spazio dei cervi continui a essere interpretato secondo parametri umani. La scrittura entra a far parte di queste difficoltà: il libro è termine di paragone costantemente mobilitato nell'esplorazione geografica, che si nutre di riferimenti letterari e dispositivi poetici sovrapposti alla notazione dei fatti. In conclusione, si propone però di assegnare al Libro un ruolo non di impedimento, ma di motore della ricerca: la quale viene avviata dal desiderio di scrivere, e perderebbe di interesse se proseguisse davvero al di fuori, nel silenzio animale.

Parole chiave: Hunzinger; cervi; foresta; libro

The declared aim of *L'Affût* (2018) by Claudie Hunzinger is to give an account of the "transformation" of the narrator into deer. Given such an ambitious purpose, the article firstly wants to study the strategies employed to realize it, underlining their concrete feature which contradicts the abstractness of theoretical knowledge. Obeying to this, the narrator moves from her house into deer's habitat, the forest, to observe them. Then, the obstacles to this transformation are inquired, evidencing how deer's space continues to be interpreted with human parameters. Writing is part of these difficulties: the Book is term of reference constantly mobilized in geographic exploration, which is feed with literary references and poetical devices, added to the notation of facts. As conclusion, is however proposed not to assign to the Book a role of impediment but of motor of searching: which is started by writing's desire, and would lose any interest if it really continues outside it, in animal silence.

Keywords: Hunzinger; deers; forest; book

Parole chiave:

A fare problema, a fare emblematicamente sfida e resistenza in *L'Affût* (2018) di Claudie Hunzinger è la provocazione del sottotitolo: «Comment je me suis transformée en cerf». Il proclama ambizioso – convalidato dal tempo verbale che lo tratta, al passato, come qualcosa di già avvenuto – può far nascere nel lettore l'intenzione di verificarne l'effettiva realizzazione. Si tenterà pertanto di comprendere in che modo questo programma viene perseguito dal testo e di che carattere siano gli inevitabili ostacoli incontrati, sottolineando

¹ Questo contributo è debitore del corso sulle "écritures animales" tenuto da Laurent Demanze all'Université Grenoble Alpes. L'autore ringrazia Caroline V. per lo spunto.

in particolare la resistenza opposta dalla nozione di “libro” all’efficacia di questo *déplacement* geografico.

I. Risorse per una trasformazione

La narratrice in prima persona del testo intraprende in effetti un percorso di appostamento e di avvicinamento spaziale verso l’alterità animale, attraverso l’aiuto e la competenza dell’amico Léo, «cet initié au monde invisible» (Hunzinger 2018, p. 25), che la inizia a sua volta all’osservazione dei segni e delle tracce, della vita dei cervi.

Il desiderio che presiede a questa impresa sembra situarsi in un qualche punto a metà fra l’amore per gli animali e l’anelito a scomparire studiato dal sociologo David Le Breton (2015) in qualità di “tentazione contemporanea”.

La narratrice si diffonde infatti in un elogio dei cervi in quanto creature nobili ed eleganti, grazie alle corna che conferiscono loro una «allure altière de princes à la cour du Roi» (Hunzinger 2018, p. 66); ma al contempo creature della notte, sfuggenti e misteriose: «ils étaient les maitres des nuits. Le jour, dissimulées dans les ronciers, la nuit déployées dans les prairies. Quand j’éteignais la lumière, combien de présences attentives ?» (Ivi, p. 53). Nel computo del loro fascino, ingrandito dal camuffamento, entra pure la mitologia della triplice trasformazione o metamorfosi del loro ciclo di muta: «la perte des bois [...] le refait [...] la perte des velours» (Ivi, p. 72). Anche all’interno del regno animale essi sembrano mettere in mostra un grado di alterità più marcato, dovuta alla sfuggevolezza quanto alla biologia inconsueta.

Altrettanto la voce narrante dissemina il proprio discorso di spie “della scomparsa”, immaginando una individualità in minore che spera di perdersi più ancora che di ritrovarsi:

Et puis aussi, disparaître, ça me plaisait. Disparaître en restant là. Se faire invisible pour voir l’invisible (Ivi, p. 27).

Ce rituel, je le devinais, n’était pas tant fait pour contempler un cerf de près que de m’extraire avant tout de moi-même. C’était ça, le but. Le but et le délice. Le délice de ne pas me sentir assignée à la résidence dans le genre humain, mais de m’en affranchir pour m’élargir, m’augmenter en une sorte de bond vers la nuit [...] peuplée d’inconnu animal (Ivi, p. 40).

Il desiderio di cambiare pelle, di “trasformarsi” sottintende l’effetto delizioso di abbandonare la propria: in un allargarsi verso altre forme dell’esistente che è insieme, proporzionalmente, un assottigliarsi del soggetto, per cui la metamorfosi coincide con un inevitabile allontanamento dal punto di partenza. Il suo ingrandimento dal punto di vista puramente quantitativo, fino a inglobare la “notte” e “l’ignoto”, comporta in realtà un processo di sottrazione sul piano dell’esperienza, in regime di “invisibilità”.

Inizialmente, la narratrice si apposta in una capanna preparata da Léo: «Il faut que je commence. En premier lieu, oui, entrer dans la cabane. Il faut que j’y aille» (Ivi, p. 6). Poi però, appena se ne presenta la possibilità, non esita ad accettare la proposta dell’amico di abbandonare quel primo «affût» per calarsi nella foresta, «à l’approche»: mollando simbolicamente gli ultimi ormeggi che la ancoravano al mondo umano, gettandosi al di fuori di ogni spazio abituale. «Quitter la cabane d’affût où je n’étais qu’un regard, ça me tentait. Sortir et glisser mon corps par tous les temps, affronter incognito et en direct la pluie, le neige, la nuit, en une immersion totale, juste enveloppée d’un filet, oh, voilà qui me plaisait» (Ivi, p. 27). Di nuovo, la voluttà dello spargersi fisicamente in un altrove: sparpagliarsi dappertutto per accentuare quel depotenziamento accennato già nell’immobilità della capanna. Lì era il senso della vista a farsi carico di una sparizione dal carattere ancora contemplativo; nella foresta essa assume una dimensione olistica che coinvolge l’interezza della persona. Tutto il corpo è calato in una *Umwelt* che agisce su di lui (cfr. Simon 2021), un ambiente esterno che lo modifica e impatta sulle sue funzioni. A essere avviato è un movimento tipicamente antiantropocentrico (cfr. Vago 2021) di abbandono dello spazio umano in favore di quello animale (la foresta).

Il testo si premura di rappresentare l’aspetto eminentemente concreto, fisico di questa operazione della conoscenza, prendendo in questo modo le distanze da una comprensione interspecifica di stampo prettamente letterario o culturale: «il faut [...] que je les connaisse mieux, autrement [...] que dans les livres. Il faut que je les connaisse en réalité» (Hunzinger 2018, p. 7). Non si tratta, per riprendere qualche esempio della fioritura animalistica contemporanea,² di una ricerca in archivio come quella di Éric Baratay per redigere le sue *Biographies animales* (2018); né di una giornalistica collezione di testimonianze come in *Que font les reines après Noël?* (2010) di Olivia Rosenthal.

Così, l’accento viene posto sulle strategie concrete impiegate dalla narratrice nella sua esplorazione della foresta, attraverso una sorta di «protocole» (p. 39) o regola spirituale che,

² Di cui rende conto in tempo reale il sito del programma di ricerca «Animots» diretto da Anne Simon. URL: <https://animots.hypotheses.org/>.

organizzata in veri e propri punti di check-list, prescrive tra gli altri l'obbligo di lavarsi senza sapone e di uscire tutti i giorni, senza scoraggiarsi per gli insuccessi:

Affronter un air si âpre que j'en tremblais. Parce-que l'hiver, sortir du moins 12°, s'y éloigner, c'est rude. Il y a le froid. Il y a la peur aussi, à chaque sortie, la peur. Sentiment confus d'un péril tapi on ne sait où. Cerveille hérissée de capteurs non humains. Corps aux aguets. Je découvrais, étonnée, à quel bord j'appartenais. A celui des proies (Hunzinger 2018, p. 40).

Attraverso un patimento di segno corporale si tenta di sopperire alle difficoltà che pesano sull'autenticità della conoscenza teorica. In questo senso ciò assume i contorni di una vera e propria prova iniziatica, attraverso la quale si intende trasformare un sapere astratto in esperienza appercepita. Questo almeno è lo scopo dichiarato dalla narratrice in apertura: «j'avais appris ça. Je le vérifiais» (Ivi, p. 18).

Per questa via, il suo corpo e le sue azioni possono venire descritte attraverso l'impiego di un lessico animale, che diventa la soluzione privilegiata per “dirsi”:

Je plaçais mes bottes dans les traces des sabots, un pas, un pas, un pas, un pas, et j'avais quatre hautes pattes. [...] J'ai choisi une odeur pour sa bouffée résinée. L'ai broutée un peu [...] Dresser ses antennes branchues. Orienter ses oreilles. Dilater ses naseaux. [...] Puis sur mes hautes pattes, comme doublée d'un autre, je m'y croyais vraiment (Ivi, p. 35-36).

La trasformazione sembra effettivamente compiersi, con una metamorfosi fisica da *conte de fée*: le membra del personaggio si animalizzano, le gambe diventano zampe, l'attività del pascolo si impone alla coscienza. Addirittura il soggetto – prima di riemergere in una formula di autocommento («je m'y croyais») che ristabilisce una distanza consona per potersi valutare – sparisce per un tratto dall'enunciazione, in una lingua dove la sua presenza è grammaticalmente obbligatoria: sembra non sussistere più alcun individuo a compiere l'azione di «brouter».

Eppure, come si cercherà di inquadrare nella seconda parte del saggio, lo spazio dei cervi viene ancora letto come spazio umano. Si potrebbe dire che lo spostamento fisico non è sufficiente per pensare di aver davvero cambiato regime, di essere installati in un nuovo paradigma, di essersi cioè realmente “trasformati”.

II. Gli ostacoli posti dalla conoscenza umana

Innanzitutto, gli strumenti interpretativi dello spazio animale provengono da quello umano. A livello oggettivo ciò è rappresentato dall'uso massiccio del linguaggio tecnico dell'esplorazione e della biologia, che la narratrice si premura di snocciolare sia per quanto concerne il suo equipaggiamento (la carta IGN, l'abbigliamento per camuffarsi: *lenscoat*, *sneaky leaf*...) sia per le nozioni sul loro comportamento e sulle loro tracce, come riguardo i vari tipi di escrementi da differenziare: «j'apprenais le vocabulaire qui les des décrit» (Ivi, p. 33); o la classificazione degli esemplari in base al numero delle loro corna (12, 14, 16).

A livello di strutture profonde, il bisogno di ricoprire l'animalità con una nominazione tradisce un'abitudine inveterata della società umana (cfr. Certeau 1975, p. 252). I cervi stessi diventano in questo modo personaggi, dotati di una individualità onomastica nata dal gesto di battezzarli, che innesca in chi li osserva il gioco di riconoscerli, in sincronia tra gli altri loro simili e in diacronia da un anno all'altro, a ogni loro ritorno.

Sono passibili anche di essere narrati come nella vicenda del cervo WOW³ ripercorsa da Léo alla narratrice: «Il est le cerf de ma vie» (Hunzinger 2018, p. 77), le confida, enumerando gli inverni successivi nei quali l'ha seguito. «Je savais qu'il fallait que je devienne cerf, que j'entre dans sa peau, que je sente le velours de cette peau velue irriguée de vaisseaux sanguins me bruler le crâne. J'étais comme possédé» (Ivi, p. 79), dice Léo spiegando la tecnica adatta al contatto ravvicinato con l'animale. Facendo eco al titolo del libro, allude a una trasformazione – ancora una volta primieramente corporale –, a una trasposizione di genere da attraversare. Eppure essa, se non del tutto inautentica, deve supporre quantomeno transitoria come ogni “possessione”: le sarebbe altrimenti impossibile pensarsi secondo una forma narrativa, situarsi nell'ordine di un *récit* cronologicamente consequenziale. Questa ricomprensione all'interno di un discorso complessivamente antropomorfo è riprodotta nella struttura del libro stesso. Approssimandosi la conclusione, infatti, i cervi cedono progressivamente spazio al ritornare delle vicende e dei tormenti umani, la focalizzazione slitta ricentrando verso un “anthroporéglage narratif” (cfr. Krol 2017): tanto è vero che il finale del testo (capitoli 21-22) si concentra principalmente sul problema della caccia e sul ruolo ambiguo di Léo, di cui la narratrice scopre le relazioni con una macelleria alla quale egli vende le proprie foto di cervi e cerbiatti per illustrarne il sito internet, vivendo tale scoperta come un tradimento.

«Sans me sentir compromis, cette histoire est une histoire de compromis» (Hunzinger 2018, p. 110), dice Léo riguardo appunto ai suoi rapporti economici con i cacciatori: si po-

³ Nome che peraltro scaturisce da una onomatopea *della reazione umana* alla vista del cervo, confermando il suo carattere di aggiunta a posteriori.

trebbe ben prendere a prestito e decontestualizzare questa sentenza per riassumere l'intero processo conoscitivo del libro.

Si tratta di una situazione intrinseca alle condizioni della conoscenza umana, presa in un antropomorfismo che non coinvolge solo i sentimenti proiettati sugli animali (v. Monsò 2021) ma, a un livello preliminare, le griglie stesse dell'interpretazione.

La narratrice sembra mostrarsi consapevole delle difficoltà che, per un umano, sono insite e sostanziali rispetto al progetto di traslarsi di specie. È il caso ad esempio del movimento di comunicazione non reciproca descritto tra sé e il mondo, tra sé e gli elementi:

À la longue [...] il me semble que [...] nos identités se sont hybridées. Mais ce n'était pas réciproque. J'avais l'impression que [...] les grands cerfs me fuyaient [...] Fuite par les cerfs. Mal à l'aise parmi les humains, en porte-à-faux (Hunzinger 2018, pp. 42-43).

L'aventure de cette connaissance du monde à travers un clan de cerfs était trop difficile, de l'ordre de l'amour fou, demandant un investissement de tout l'être, une connexion passionnée, qui me paraît infranchissable (Ivi, p. 20).

Simili considerazioni variano sul tema di un'impossibilità, di un interdetto che grava sull'anelito alla fusione: da un lato c'è la ritrosia del reale che sfugge, dall'altro un'impotenza umana a spingersi fino in fondo.

III. L'ostacolo del libro

In questa sequenza di esitazioni, non un sospetto cade mai sul libro, che è anzi citato a più riprese come pietra di paragone, come «cadre» (cfr. Giribone 2023) all'interno del quale l'intero discorso è inserito. Una vera e propria « pista » del libro si sviluppa attraverso la semina di un filo rosso di riferimenti. Una sorta di energia romanzesca, ad esempio, spingerebbe alla crescita tutte le cose, all'unisono:

La repousse peut atteindre un centimètre par nuit. La tige d'une ronce, elle, peut bondir de cinq centimètres la même nuit. Une ruche, pesée le matin, repesée le soir, peut avoir pris un kilo de miel. En une semaine, les cerfs ont allongé de dix centimètres. Mon livre, de quelques pages (Hunzinger 2018, p. 67).

Del resto, la copertina di *L'Affût* è realizzata in un materiale simile al feltro, che riproduce al tatto la consistenza organica e rugosa delle corna dei cervi ricoperte di «velours».

Anche attraverso questa specificazione fisica della sua edizione a stampa, l'opera si candida a far parte degli organismi naturali, entrando a pieno titolo tra le "cose che crescono" nell'ecosistema della foresta, cancellando le frontiere tra natura e cultura (cfr. Descola 2005).

Così, secondo un topos della letteratura di viaggio (v. Brazzelli 2015, pp. 61-66), anche la spazialità del paesaggio si legge come un libro, per ritrovare tra le righe le tracce dei cervi: «Nous nous étions donnés rendez-vous sous la maison, dans la forêt de pins, pour y observer ce qui pouvait s'y lire» (Hunzinger 2018, p. 46).

L'atto della scrittura, invece che essere riservato a un intervento *après coup* sull'esperienza vissuta, funziona anche come termine di paragone, contemporaneità che informa e orienta, attraverso l'analogia, la pratica dell'appostamento faunistico: «Il était temps de passer à mon premier affût. Chacun, une aventure. Les phrases aussi. Chacune, une aventure» (Ivi, p. 38).

In effetti, già le prime righe del testo rinviavano all'ambiente del mercato editoriale e alla catena produttiva del libro: «cet automne-là, je présentais mon dernier roman dans une librairie» (Ivi, p. 5). La narratrice si presenta innanzitutto come ben installata all'interno di una carriera artistica professionale.

Non si tratta di un ostacolo inerente soltanto a una pretesa "purezza" e integrità di intenti. La preoccupazione letteraria ha infatti delle ricadute sulla possibilità stessa della "trasformazione". Il discorso della narratrice resta un libro, e mira pertanto all'obbedienza a un progetto, a una costruzione, anche se nelle intenzioni di partenza si tratta di un progetto di liberazione da tutti i progetti.

Tanto più che, come dichiarato nel paratesto, *L'Affût* è soltanto il primo pannello di un progetto che si ingrandirà: «Un livre Deux est en préparation. Il comprendra ce livre Un [...] auquel auront été ajoutées "branches", personnages et digressions romanesques» (Ivi, p. 115). L'avviso prosegue, in uno, la metafora naturale (il testo come vegetale a cui aggiungere nuovi rami) e l'allontanamento verso la fiction, la trasfigurazione dell'esperienza: nel «livre Deux», che diventerà *Les grand cerfs* (2019), il quoziente di letterarietà infatti si alza, se è vero che la protagonista stessa (l'io) assume il nome finzionale di Pamina.

Già in *L'Affût*, tutto ciò che il suo sguardo incontra è organizzato in un libro: non vale per sé stesso, ma per entrare a far parte della struttura del libro. In questo senso va lo stilema della trasformazione della prosa attraverso le frasi nominali, imitando, da umana, una ipotetica «langue fautive» (Milcent-Lawson 2020) degli animali, spezzata e breve, che rompe la

gabbia del discorso ramificato e ospita il silenzio; in cui saltano le regole stringenti della grammatica quali il soggetto obbligatorio, come notato in precedenza, (L'ai broutée [...] Suis passée, Hunzinger 2018, p. 35). L'idea di una slogatura del periodare complesso si riflette anche sul macrolivello strutturale: il testo è costruito perlopiù di brevi paragrafi (anche di una riga) contenuti all'interno di brevi capitoli (anche di due pagine) – il testo stesso è breve, poco più di cento pagine in totale inframezzate anche da fotografie di cervi. Nella stessa direzione di lavoro libresco va il trattamento dei dati naturalistici. Bene lo dimostra questo medaglione in cui si susseguono chiaramente il momento della descrizione e quello della rielaborazione:

C'est à la mi-juillet exactement quel es cerfs se mettent à "frayer", c'est-à-dire à fracturer l'enveloppe de velours qui enrobe leurs bois solidifiés. Quand elle sèche, on dirait qu'elle les brule comme une tunique de Nessus, et que fous de douleur, ils cognent leurs bois contre des arbres, allant aux mêmes arbres chaque année. Et cette peau velue, brisée, ensuite, ils la mangent. Oui, ils mangent les lambeaux de ce velours sanguinolent qu'ils se sont fendu et qui pend devant leurs yeux. Impossible d'en trouver des débris, ils les font disparaître. J'ai beaucoup cherché sur les troncs blessés, dégoulinant de résine. Rien. Pas un petit bout resté collé. Pas un indice trainant sous un buisson. On dirait que c'est hautement réservé. Animal. Interdit. Pour initié. Un moment de métamorphose sanglante. Nocturne et bref. Tabou. (Hunzinger 2018, p. 73)

Nel passo è all'opera un meccanismo di trasfigurazione letteraria: dopo aver dato una descrizione dei cervi e della loro azione, l'ultimo paragrafo, introdotto dalla marca dell'impersonale e del condizionale («on dirait que»), risponde all'esigenza di concludere il medaglione con una riflessione, una sorta di morale che tragga un senso dall'episodio raccontato, che trasformi l'esperienza in libro. Si assommano così aggettivi e perifrasi per significare altrimenti ciò che in precedenza era stato semplicemente annotato.

Il mondo è filtrato attraverso l'imbuto del cervello umano, sorta di macchinario che riceve i dati grezzi della descrizione restituendo, al termine del procedimento, del materiale poetico.

Il dispositivo della citazione mitologica è solo un'altra delle spie di questo travaglio, d'altronde non un caso isolato. Anche altrove ci si lancia in comparazioni letterarie che prendono quasi la forma di riferimenti bibliografici:

Un matin, j'ai surpris Geronimo renifler un arbre déraciné en bordure de la souille où je guettais [...] Sans doute un autre cerf [il y avait laissé] des odeurs qui n'en finissait pas de proférer leurs offenses à haute voix [...] Il suffit de lire le début de *l'Iliade* pour connaître la teneur de ces bordées d'injures (Ivi, p. 90).

L'ira di Achille viene chiamata in causa come pietra di paragone per rendere conto del comportamento del cervo; eppure non servono nozioni avanzate di etologia per essere certi che il cervo non pensi a Omero mentre carica l'albero: si tratta quindi evidentemente ancora di uno sguardo umano che lo osserva e lo tratta dall'esterno.

Allo stesso modo una descrizione delle parti del corpo del cervo, nonché del paesaggio circostante, può concludersi con un rimando comparativo alle arti figurative: «Tout cela gravé, trait à trait, comme par Durer» (Ivi, p. 62).

Così ai cervi vengono sistematicamente attribuite nozioni che fanno parte di una sensibilità umana raffinata, vale a dire quelle della bellezza e della meditazione:

Avait-il alors médité la densité et l'astringence ? L'acide et l'amer ? Est-ce que méditent les cerfs, en ruminant ? (Ivi, p. 64)

Et la beauté là-dedans ? je me suis demandé si en frottant leur ramure d'os [...] les cerfs perçoivent qu'ils l'embellissent ? (Ivi, p. 74)

Il pulviscolo poetico si depone sopra i lineamenti animali, in una striscia anaforica di proposizioni interrogative che tentano di forzare la loro estraneità.

IV. La fedeltà al libro

Per diventare davvero cervi, insomma, si dovrebbe innanzitutto smettere di voler fare libri, uscire dallo schema della scrittura per scivolare altrove. Eppure, può darsi il caso che non si voglia assolutamente smettere di fare libri.

L'idea alla base, quella che motiva e innesca tutto, è infatti il «frisson du livre», come Agnès Desarthe (2023, min 5:50) definisce il brivido che convince l'autore a intraprendere un nuovo progetto letterario. Ne *L'Affût* il momento è annotato con chiarezza:

Et j'ai sauté sur cette idée. Un livre. J'allais écrire un livre de grand air. Donc, en premier, m'habiller. Très excitée, le soir même, je suis allée sur le Net découvrir les vêtements de camouflage (Hunzinger 2018, p. 30).

Questo desiderio, questa pulsione di scrivere (cfr. Barthes 2003), è il motivo stesso dello spostamento nello spazio fisico, che ne è una conseguenza: se venisse meno il primo, anche il secondo sparirebbe contemporaneamente in quanto da esso generato. Il Libro resta sempre sullo sfondo di ogni impresa compiuta al di fuori del Libro: lo scrittore non può realmente pensare di raggiungere quello stadio animale accarezzato che lo costringerebbe a perdere la penna e la voce. L'animalità resta giocoforza allo stadio di metafora, prende tutto il suo valore dal suo situarsi in una costellazione poetica che la ammantava di fascino, una "Dea bianca" (Graves 1948) sempre soggiacente e irradiante. Il libro, pertanto, trattiene al di qua della sua stessa meta: poiché se essa venisse interamente raggiunta comporterebbe il salto nell'a-linguistico, la morte del desiderio che tiene in vita.

«Ça commence toujours comme ça, c'est par les livres que ça commence», scrive Christian Bobin (1994, p. 21) sul momento di uscita dall'infanzia, avvalorando l'idea di una dimensione letteraria dell'identità; nella casa stessa di Hunzinger, pur immersa nel verde del territorio montano di Bambois, «les livres sont partout» (Koutchoumoff Arman, 2019). Non per forza ciò deve essere soltanto un limite da forzare: il rapporto con la scrittura può rivelarsi il solo habitat possibile, il *proprium* (cfr. Gusdorf 1990, p. 490), di una mente a forma di libro, una mente jabèsiana (cfr. Benoit 2020), per la quale non avrebbe alcun senso avanzare oltre.

A un certo momento la ricerca intrapresa nel recinto del testo esigerebbe di proseguirsi nel silenzio; ma il silenzio stesso riceve valore e interesse solo attraverso la parola. La decisione di abbandonare la parola nasconde il rischio che un silenzio così ottenuto, al di fuori della patina poetica, deluda – che sia un guscio vuoto che non produce più metafore.

Bibliografia

Baratay, É., *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

Barthes, R., *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003.

Benoit, E., *Edmond Jabès et les chemins de l'écriture*, Paris, Eurédit, 2020.

Bobin, C., *La part manquante*, Paris, Gallimard, 1994.

Brazzelli, N., *L'Antartide nell'immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Milano, Ledizioni, 2015, URL: doi.org/10.4000/books.ledizioni.8500.

Certeau, M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Desarthe, A., *Le phalanstère du futur*, «L'Entretien littéraire de Mathias Enard», 04/11/2023, URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-entretien-litteraire-de-mathias-enard/le-phalanstere-du-futur-entretien-avec-la-romanciere-agnes-desarthe-6530059>.

Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Giribone, J-L., *Par delà la sagesse. Comment vivre ?*, Paris, Seuil, 2023.

Graves, R., *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Creative Age Press, 1948 (trad. it., *La Dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano, Adelphi, 1992).

Gusdorf, G., *Lignes de vie 8. Auto-bio-graphie*, Paris, Albin Michel, 1990.

Hunzinger, C., *L'Affût ou comment je me suis transformée en cerf*, La Vancelle, Editions, du Tourneciel, 2018.

Hunzinger, C., *Les grands cerfs*, Paris, Grasset, 2019.

Koutchoumoff Arman, L., *Avec Claudie Hunzinger, au milieu des grands cerfs*, in «Le Temps», 27/08/2019, URL: <https://www.letemps.ch/culture/livres/claude-hunzinger-milieu-grands-cerfs>.

Krol, M., *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

Le Breton, D., *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.

Milcent-Lawson, S., *Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire*, in «Itinéraires», 6, 2020, URL: doi.org/10.4000/itineraires.8352.

Monsó, S., *La zarigüeya de Schrödinger: Cómo viven y entienden la muerte los animales*, Madrid, Plaza y Valdés, 2021 (trad. it., *L'opossum di Schrödinger. Come vivono e percepiscono la morte gli animali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2022).

Rosenthal, O., *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.

Simon, A., *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

Vago, D., *Lieu perdu, réel retrouvé : fictions documentaires pour l'écopoétique en temps de crise*, in «Fabula-LhT», 27, 2021, URL: doi.org/10.58282/lht.2867.