

**Rosalia Bivona**

***La clessidra della scrittura***

**Spazio e tempo ne *L'Invention du désert*  
di Tahar Djaout**

**A chi ha saputo dar vita all'Amicizia  
nella fragilità della scrittura.**

*tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.*

**Italo** **Calvino**, *Lezioni americane.*

Ringrazio il Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e paesi Arabi dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli che ha vagliato e sostenuto la pubblicazione di questo lavoro ed un grazie particolare alla Prof. Giuseppina Igonetti perché frase dopo frase ha partecipato a questa bella avventura di scrittura e di Amicizia. Ringrazio anche i miei genitori che sempre mi hanno permesso di consacrare tutte le mie energie allo studio, Fabiola Fecarotta, Jean-Robert Henry, Jacques Levrat, sempre disponibili e prodighi di consigli, Mario Inguglia, Sergio Lo Buono e Toni Russo.

## Introduzione

Tra i diversi sistemi usati per misurare lo scorrere del tempo, l'antico orologio di sabbia è uno di quelli dove questo passaggio diventa tangibile. Il tempo si materializza, precipita dall'alto in basso, scivola dall'altra parte e si deposita ordinatamente nel passato, passato che poi si ribalta e passa dall'altra parte del tempo, quello che deve ancora scorrere. Ma che succederebbe se la sabbia decidesse di non cadere? Se decidesse di ignorare l'universale legge di gravità o superare quella manciata di secondi che la giustificano? I minuscoli granelli, tutti uguali all'apparenza, segnano un eterno ritorno dove la scontata oggettività è assente.

La dialettica passato/presente non è così semplice, perché non si tratta solo di contrapporre il passato al presente ma di vedere una sorta di presente atemporale inglobante una prospettiva a lungo termine, cioè il senso di un passato irrecuperabile che va assimilato e nello stesso tempo contrapposto al presente. Certamente *L'invention du désert*<sup>1</sup> è un pre-testo che mette a nudo gli ingranaggi dell'Islam politico. La macchina è lubrificata dalle vicende di Ibn Tumert<sup>2</sup> che, da semplice agitatore, diventò il mahdi degli Almohadi<sup>3</sup>, aggiungendo così al bastone anche il Corano<sup>4</sup>.

La clessidra è pure il simbolo di due poli, due velocità di tempo, due mondi che si materializzano nella distanza che separa l'Algeria dalla Francia. Tuttavia, non dimentichiamo che la concezione del tempo può subire delle varianti; così, come quando la sabbia pare riunirsi inesorabilmente dall'altra parte, ecco una mano pronta a capovolgere le due ampolline che fatalmente si scambiano i ruoli, proprio come succede ai personaggi del nostro romanzo.

---

<sup>1</sup> Paris, Seuil, 1987.

<sup>2</sup> Nato fra il 471/1078 e il 474/1081 nell'Anti Atlante marocchino, nonostante le svariate genealogie attribuitegli, era un puro berbero. Dei suoi primi trent'anni non si sa molto, ma parecchie fonti riportano che avesse incontrato Al-Ghazali a Cordova e lì avesse invocato Dio di concedergli di distruggere la dinastia Almohade. Il ritorno di Ibn Tumert verso il Marocco cominciò verso il 510/1116 e causò parecchi disordini. Il titolo di mahdi lo portò a capo di un'opposizione al potere almoravide, egli si considerava come un riformatore ma ebbe più ambizioni profane che religiose. Era un fondamentalista e il compito che si prefiggeva era quello di ristabilire ciò che considerava la purezza originaria della fede conformemente al Corano ed alla Sunna. Non c'era nulla di originale nelle sue idee: adottava solo quelle che gli sembravano più idonee per sostenere il suo ruolo di imam impeccabile. Era un personaggio carismatico capace di riunire per un breve periodo dei gruppi tendenzialmente anarchici. Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*, Brill, Leida, nouvelle édition, pp. 983 -984.

<sup>3</sup> Djaout dice: "Mais je ne perdrai pas de vue que c'est bien les Almoravides — et non pas les Almohades, leurs vainqueurs et successeurs - qui constitueront l'objet (ou tout au moins l'obsession) de la relation que j'entreprends." *L'invention du désert*, op. cit., p. 17. Ma commette un errore: Ibn Tumert fu il fondatore della dinastia berbera musulmana degli Almohadi che ha regnato sul Marocco e sulla Spagna meridionale nei sec. XII e XIII e che ha detronizzato gli Almoravidi.

<sup>4</sup> Djaout schizza questo ritratto: "Mohammed ibn Toumert était venu ici en 1108 (an 501 de l'Hégire); il y provoqua des troubles par sa conduite puritaine et répressive qui mit la ville sens dessus dessous. Avant de devenir mahdi des Almohades, Ibn Toumert était un simple et incorrigible agitateur qui encourut ou reçut maintes fois la bastonnade et eut maille à partir avec les forces de l'ordre de toutes les contrées d'Islam." *L'invention du désert*, cit. p. 62.

Infine, è facile vedere nella clessidra anche una chiara metafora del trascorrere della vita: in ogni romanzo il cui autore è morto di recente e di cui il lettore mantiene una viva memoria c'è un qualcosa di sconvolgente, perché è come se inviase un messaggio, un *memento* dall'aldilà, come se non fosse riuscito a dirci tutto. E questo ci sembra particolarmente forte nel caso di Djaout, come se dalle sue pagine trasparisse in filigrana un patto di fiducia col lettore. Il suo assassinio, fra i primi di una lunga catena di "intellettocidi", avvenne il 26 maggio 1993<sup>5</sup>, come a dimostrare che la sabbia che scorre da un lato, dall'altro accorci ineluttabilmente la vita secondo una logica implacabile: se scrivi, muori<sup>6</sup>. Djaout lo sapeva bene e dalla sua penna sono scivolte parole di lucida e terribile profezia:

On vit de solutions fallacieuses qui font miroiter à nos yeux l'éternité. L'écriture est une de ces solutions, un palliatif de la mort. Mais la machine à écrire ne le sait pas. *The typewriter runs, runs and runs. It's a cold blend of steel and ink.* Elle ne sait pas que ses touches malmenées ne servent qu'à faire naître des écrans fantômes derrière lesquels défilent des cadavres.<sup>7</sup>

Il nastro della macchina da scrivere scorre coinvolgendone un altro e poi un altro ancora e dal ticchettio ininterrotto nasce una frizione fra ciò che è destinato a restare e ciò che si trasformerà in cadavere. In tutti i romanzi di Djaout, e questo in particolar modo, il lettore percepisce lo scrittore come se si stesse riflettendo nel suo libro nell'atto di scriverlo, vivendolo retrospettivamente, come in vista di una morte, come se ogni fatto narrato altro non fosse che un necrologio di se stesso.

Scrivendo dell'atto di scrivere si arriva a postulare la pagina bianca, quella pagina che può contenere tanto il mondo scritto, quanto quello non scritto. Il foglio scritto genera lo spazio, ne scavalca le frontiere, ma può anche avvenire il contrario e in questa infinità di mondi e di spazi, forse solo l'immenso deserto coincide con la scrivania di Tahar Djaout, perché, come ha detto Perec, "l'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms

---

<sup>5</sup> Il 26 maggio, alle otto e trenta del mattino, mentre saliva in macchina, fu colpito da due pallottole in testa e rimase nel coma fino al 2 giugno. Rinviamo alle belle e commoventi testimonianze nel numero speciale di *Ruptures*, il giornale creato da Tahar Djaout pochi mesi prima, n. 21, 8 - 18 maggio 1993. Queste due date, 26 maggio e 2 giugno fanno sì che anche la sua morte sia sospesa per una settimana. Emblematicamente è stato al di là dello spazio e del tempo, tra la morte e la vita, così come si può dire della sua opera che è sospesa fra due lingue, due culture, tra la poesia ed il romanzo. Dai suoi scritti emerge sempre una linea che difficilmente riesce a distinguere il perduto ed il ritrovato, forse il ritrovato avrebbe avuto la meglio dato che era pieno di vita, di idee, e furono proiettili assassini a provocarne la morte. Amava vivere, ma il cieco integralismo era dalla parte della morte. La morte è l'ultima presa di parola, come un discorso che non si lascia scrivere. Un omicidio senza soluzione... ma perché un omicidio dovrebbe averne una? Quello di Djaout non è certo un enigma.

<sup>6</sup> "Le silence c'est la mort et toi, si tu te tais tu meurs et si tu parles tu meurs, alors dis et meurs". Questa sua frase ha seguito il silenzioso corteo funebre di Tahar Djaout.

<sup>7</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 190.

de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte.”<sup>8</sup>

J. - B. Pontalis una volta disse che il termine letteratura lo annoiava profondamente e che bisognava cancellarlo con la pietra pomice e sostituirlo con 'panico della vita'<sup>9</sup>. Di questo si tratta in Djaout, e questa disperazione personale, a sua volta, svolge un ruolo così importante per coloro che oggi consideriamo già quasi come classici di un passato ancora recente, specie se amplificato dalla riscrittura della storia musulmana che è un ulteriore, emblematico pre-testo per meglio dire una quotidianità sociale e politica, per “rivelare” - nel senso fotografico del termine - un senso di panico e per mostrare un'Algeria operata a cuore aperto.

## Tempo inquieto o inquietudine del tempo?

La clessidra resta comunque uno strumento troppo semplice perché monodimensionale ed esclude le dimensioni psicologiche, storiche, spaziali, narrative che grande parte hanno nel romanzo qui preso in esame.

L'invenzione del tempo è plausibile, oppure è solo una delle manifestazioni della capacità di operare delle sintesi? Grazie alla memoria si vede convergere ciò che avviene separatamente nei flussi degli avvenimenti, si può misurare “il tempo che passa”, comparando, durante una lunga e pericolosa evoluzione, una sequenza di eventi successivi con un'altra sequenza di avvenimenti che si ripetono più o meno esattamente: le fasi della luna, per esempio, oppure le stagioni, lo spostamento di una lancetta su un quadrante, o infine lo scivolare dei granelli di sabbia in una clessidra. L'invenzione è ciò che sembra nascosto negli oscuri recessi del tempo e nelle ombre granulari degli spazi, ma non è un dato oggettivo.

Facendo nostre le considerazioni di Stephen Hawking<sup>10</sup>, il tempo, al di là di tutti gli strumenti capaci di misurarlo, resta un concetto personale, strettamente legato all'immaginario del soggetto. Il tempo immaginario è indistinguibile dalle direzioni dello spazio: se si può andare verso nord o verso est, nulla impedisce di fare dietro-front, di procedere a ritroso, di cambiare direzione, di seguire percorsi sinuosi o circolari, di inventarsi un proprio labirinto. Un labirinto ancora più complesso, senza delimitazioni di sorta e senza centro. Come dice Umberto Eco “anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che si incontra”<sup>11</sup>. Senza più né “alto” né “basso”, né “dentro” né

---

<sup>8</sup> Georges Perec, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1974, p. 21.

<sup>9</sup> M. Chaillou, Salut la lecture! Entretien avec J. - B- Pontalis, in “La lecture”, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 37, 1988, p. 23.

<sup>10</sup> Cfr. Stephen Hawking, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 1992, vedi particolarmente le pp. 166 - 177.

<sup>11</sup> Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 7.

“fuori”, né “lontano” né “vicino”, lo spazio narrativo perde il suo ordine, la sua finalità e la sua gerarchia, per offrirsi al lettore come pura narrazione indagabile. *L’Invention du désert* è un vero periplo da alcuni definito “rimbaldiano”<sup>12</sup> ma che noi preferiamo definire di pura erranza in un universo tanto geografico quanto immaginario ove si compenetrano città e lembi di deserto passati e presenti, pur nella consapevolezza che il Sahara nella sua nudità è rimasto invariato. Quindi, nel tempo immaginario non c’è nessuna differenza importante fra le direzioni. D’altronde, quando si considera il tempo “reale”, si trova una differenza grandissima fra le direzioni in avanti e all’indietro<sup>13</sup>. Proprio nell’instabilità di tutte le parole che lo definiscono, nell’assenza spaesante del suo *senza-confine*, il testo si consegna al nomadismo, perché non è un’*Odissea* con un’Itaca che fa di ogni luogo una semplice tappa sulla via del ritorno, ma un andare come quello che Dante riprende, lui stesso viandante, spingendo il suo Ulisse<sup>14</sup> “di retro al sol”<sup>15</sup> per cui né alba né tramonto possono più indicare non solo la meta, ma neppure la direzione e il tempo. Il libro non esiste lontano dall’occhio e dall’anima che lo percorrono, eppure può farsi ritroso, segreto, simbolo privilegiato della ricerca di un senso che non è detto approdi a qualcosa di dicibile, ad un significante.

Come distinguere allora il passato dal futuro o dal presente? Né il tempo né lo spazio sono capaci di operare questa distinzione. Il cinema, invece, grazie alla moviola, può variare l’ordine cronologico degli eventi e persino degli stessi fotogrammi. Immaginiamo un oggetto che cade e si rompe, se filmiamo questa scena è possibile poi rivederla all’indietro, rivedremo così i cocci riunirsi rapidamente e ricomporsi. La scena è reale perché altrimenti non sarebbe stato possibile filmarla, ma al tempo stesso è irreali nella vita comune e può aver luogo solo grazie ad un mezzo magnetico capace di riprodurre e modificare quanto registra. Ne *L’Invention du désert* tanto Ibn Tumert quanto l’Io narrante o l’antenato non sono semplici personaggi, ma rappresentano, dentro e fuori l’universo narrativo, delle persone e le loro azioni prendono forma solo da immagini verbali che si avvalgono di tecniche cinematografiche con una libertà persino maggiore di quella di un film. Non ci sono costumi, gesti o effetti come non c’è scenografia; bisogna allora attivare altri movimenti invisibili: l’apparente immobilità cartacea cela uno straordinario dinamismo interiore.

Siamo convinti che per Djaout si tratta di mettere in scena un’erranza polidirezionale tanto spaziale quanto temporale, coinvolgendo così il lettore in un

---

<sup>12</sup> Cfr. Tahar Bekri, “Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française” in *Notre librairie*, Paris, CLEF, n. 95, *Dialogue Maghreb/Afrique noire. 1. Au-delà du désert*, octobre - décembre 1988, p. 45.

<sup>13</sup> “L’axe arrière-avant évoque le temps plus encore que l’espace. C’est sur cette ligne que se situe l’aventure historique de l’être humain et du monde lui-même, car il n’est d’histoire humaine qu’en tant qu’histoire universelle, de l’univers ainsi que de son plus véritable habitant”. Stanislas Breton, *L’autre et l’ailleurs*, Paris, Desclat & Cie, 1995, p. 118.

<sup>14</sup> Rimandiamo al bel saggio di Piero Boitani, *L’ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.

<sup>15</sup> *Inferno*, canto XXVI.

cammino infinito all'interno di uno spazio che va perdendo la propria specificità. Il tema del tempo è dominante, dialettico, sia infinito che troppo angusto, oscillante fra leopardiani naufragi ed angoscianti nomadismi.

Potremmo forse parlare di un "cinema mentale" capace di proiettarci sul nostro schermo interiore tutta una serie di immagini, sia materiali che virtuali. Solo così può sorgere quanto è stato soffocato da tempi di amnesia collettiva e individuale. L'Algeria deve risalire il corso della storia, ma il suo dramma le offusca la memoria, ha bisogno allora di chi metta a nudo nel suo subconscio i suoi fantasmi, glieli rappresenti e glieli faccia riconoscere. Solo così, come se si trattasse di un transfert psicanalitico, essa potrà liberarsi dalle sue ossessioni e sanare le fratture che la abitano. "Il transfert - afferma Peter Brooks -, come il testo quando viene letto, diventa il luogo privilegiato di un gioco terribilmente serio, in cui ogni emozione, rievocata e ripetuta rispetto al passato, è rimessa in scena come se fosse presente, ma pur sempre nella consapevolezza che le persone e le relazioni coinvolte in questo gioco non sono che surrogati e mummie. Il transfert attualizza il passato in forma simbolica, in modo che possa essere rimesso in scena per un risultato più valido."<sup>16</sup> E i risultati di questa operazione fanno dire al personaggio-scrittore:

L'impression d'étrangeté que j'éprouve doit être identique à celle des Almoravides [sic] découvrant dans leur avancée conquérante le nord du Maghreb, le pays des eaux et des verdure. Avec quels yeux, quels viscères, ces hommes hantant les dunes précaires et les parcours sans repères, croyant toutes les prophéties possibles, familiers des paysages pierreux et des étoiles-pancartes, les oreilles encore pleines du chuintement du sable et des cris des démons africains, avec quels yeux et quels viscères abordèrent-ils les vergers, les arbres qui s'agitent sous les vents, les calottes de neige sur les monts, les villes qui allongent leurs jambes dans la mer? Quels yeux pleins d'émerveillement, de nostalgie, de cupidité ou de réprobation découvrirent les remparts de Marrakech, les remous de l'Oum er-Rebi'a, les vergers de Tlemcen, l'irisation perlée de Bejaia? L'histoire des Almoravides [sic] est l'histoire d'une hantise et d'un dépaysement: d'un côté le Sud qui brouille les topographies, d'un autre le Nord généreux qui appelle au déliement, qui happe les fatigues du voyage et panse les membres éprouvés. Il leur fallait concilier la rigueur de l'un avec les pièges tendus par l'autre. L'histoire des Almoravides [sic] est l'histoire d'un équilibrisme où se tient omniprésente, obsédante, cette idée d'un pont aussi effilé qu'une épée que tout croyant doit emprunter avant d'aborder au Paradis. L'obsession de la corde raide, du parfait funambulisme.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 246.

<sup>17</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 107 - 108.

Una tale esperienza funambolica da un lato acuisce la sintonia fra scrittore e materia di scrittura: anch'egli, come gli Almohadi, è ossessionato e proprio in questa assimilazione si coglie l'ondeggiare di una vertigine inquieta che contagia anche il lettore; dall'altro dà forma e consistenza a quella lama capace di scindere il passato dal presente, il calendario gregoriano da quello musulmano. Il tempo irrompe rispetto allo spazio: la storia si drammatizza in un *prima* e in un *poi* che non devono essere poca cosa se fanno sì che noi e gli Arabi viviamo in date diverse ed il nostro 1998 corrisponde al loro 1418.

Qui lettura, scrittura ed analisi hanno parecchi punti in comune, è questa la corda tesa: il lettore si identifica con l'Io che descrive, come se fosse disteso su un divano, i suoi fantasmi, le sue visioni, facendo percepire anche come le sue difese momentaneamente si abbassano per dare spazio all'esigenza di ridefinirsi tanto in un tempo discontinuo e frammentario quanto in un contesto che crea l'astrazione dall'esistenza quotidiana. Così l'immagine letteraria che appare al lettore è elaborata a partire dall'immagine onirica dell'autore che a sua volta - concentricamente - deriva dalla sintesi dell'immagine ottica ed onirica del personaggio.

## **Il “punto d'organo”**

Tracciamo brevemente la trama del romanzo: uno scrittore è stato incaricato dal proprio editore di scrivere la storia di Ibn Tumert, capo di una dinastia berbera medievale, famoso per il suo rigore puritano. Lo scrittore - che vive a Parigi, una “città fredda” - comincia allora a documentarsi su questo personaggio ma si scontra con una realtà storica dolorosa quanto quella attuale. Il ritmo del romanzo diventa incalzante: non si tratta più di scrivere dell'erranza di questi uomini nel deserto ma è il deserto che con Ibn Tumert invade lo spazio fisico e mentale dello scrittore. Anche Parigi è per certi versi un deserto, è fredda, bianca ed incomunicabile. Assieme al personaggio almohade sorgono la figura di un antenato e dei ricordi personali e tutti, nello spazio paradossale del romanzo, scivolano in spazi e tempi non rappresentabili perché generatori di un continuo andirivieni di fatti e di pensieri, un contrabbando necessario alla stessa costituzione del testo. Insomma è come se Djaout fosse costretto a dislocare la sfera dell'immaginario da “fuori-del-mondo”, dall'universo della fantasia, a “dentro-il-suo-mondo” pur tenendosi ai bordi, sul suo *limen*.

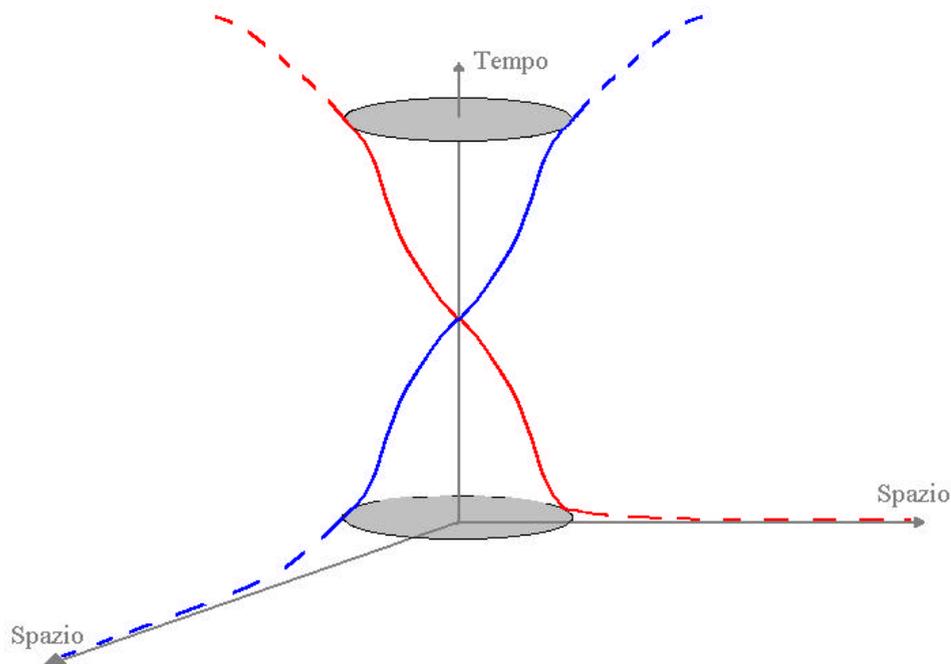
Questa traduzione del tempo in spazio e viceversa è ciò che ci piacerebbe definire - prendendo in prestito un termine musicale - un “punto d'organo”. Negli spartiti è indicato con un punto sormontato da un semicerchio che si chiama corona e sta a significare che quella nota può essere prolungata dall'interprete per quanto gli sembrerà opportuno. Così il “punto d'organo” diventa non tanto simbolo di durata ma di ampiezza, proprio perché l'organo è uno strumento il cui volume è capace di riempire l'ampio spazio di una cattedrale, così tempo e spazio vengono a coincidere. Allora, se la traduzione del tempo in spazio può essere considerata il “punto d'organo” del romanzo, non è possibile separare le due coordinate, non è possibile

vederne il confine, perché esso, come l'orizzonte, è sempre al di là di ciò che di volta in volta appare come confine e orizzonte.

Lungo la nostra indagine cercheremo di operare delle necessarie linee di demarcazione in modo da definire dei quadri di analisi, ma siamo coscienti che, non disponendo della garanzia di un metodo, il nostro è solo un incerto itinerare che rende *L'Invention du désert* ancor più frastagliato e cercheremo nelle sue fenditure quelle indicazioni dove l'intenzione di chi scrive e la visione del mondo di Djaout trovano il modo di parlarsi e di dirsi.

In ogni caso, non intendiamo procedere per inclusione/esclusione: sarebbe una forzatura. Le vicende di Ibn Tumert sono sicuramente riconducibili ad una successione cronologica, il testo stesso ce ne offre alcune indicazioni, ma queste si frappongono fra il personaggio-scrittore ed ogni altra cosa, dando luogo ad almeno tre tempi diversi: quello della quotidianità parigina che segue il suo corso, quello storico della saga almohade e quello dei ricordi ove trovano spazio tanto quelli di un antenato che è per certi versi un "doppio" di Ibn Tumert, quanto quelli dell'infanzia del narratore. Tutto ciò che ci è dato sapere e vedere dipende dalla distinzione dei luoghi, dei tempi e dalla loro cangiante reciprocità.

## Sponde spazio-temporali



Non siamo riusciti a sfuggire all'immagine della clessidra che ancora risiede nella nostra mente e ci rendiamo conto che l'uso di vettori mal si addice all'esplicitazione della struttura interna del romanzo. Però solo così era possibile rappresentare all'incrocio di due linee quel che abbiamo definito più sopra un "punto

d'organo". Si tratta di un punto, di un istante preciso che insiste sull'ultima nota di una voce e deve essere mantenuto fino alla fine delle altre voci. Nel nostro "punto" confluiscono i vari spazi ed i vari tempi annullandosi e rendendo possibile sia una *Weltanschauung* che un accordo col mondo. In questo punto convivono tanto l'urgenza politica quanto quella della finzione, dell'"invenzione" letteraria, in esso lo spazio e il tempo convergono così come a partire da lì poi divergono dilatandosi. E' qui che la voce di Ibn Tumert si prolunga e continua a risuonare nella mente del lettore ben oltre la fine del romanzo: se la percezione di questo e degli altri personaggi trova la sua completezza solo nella mente del destinatario, è perché questo è iscritto a pieno titolo nella duplice parola della narrazione. Le stesse modalità creative lo esigono e la sua assenza condurrebbe inevitabilmente la scrittura in un vicolo cieco<sup>18</sup>.

Il nostro grafico non deve essere percepito come statico ma roteabile in qualsiasi direzione; il suo scopo è comunque quello di rappresentare l'erranza di Ibn Tumert come una duplice ricerca in margine al tempo. Abbiamo tracciato le coordinate temporali in verticale, mentre quelle spaziali in orizzontale e questo perché è l'immagine più diretta: il deserto, infatti, lo rappresentiamo più spontaneamente in orizzontale che in verticale; e non solo perché così ci dice il nostro immaginario, ma anche perché riteniamo che per Djaout il deserto coincida con l'orizzontalità della scrittura, della pagina bianca.

Effettivamente ci agevola pensare una cronografia di Ibn Tumert che dal basso vada verso l'alto, dal 1106 al XX secolo, ma anche il tragitto dal Sahara a Parigi, oltre che in orizzontale può essere visto in verticale: da sud a nord, così come la geografia del tempo può rivelarsi attraverso lo spazio sahariano.

Ci è piaciuto ribaltare le coordinate, ma è inevitabile perché Ibn Tumert attraversa non solo lo spazio sahariano ma quello di tutto il romanzo ed è capace persino di uscire dal proprio secolo e raggiungere la mente dello scrittore-personaggio a Parigi: "città fredda" e di esilio. Il mahdi Almohade riesce così a riunire le opposte sponde del crepaccio spazio-temporale. Questa doppia operazione compiuta sul tempo ci conduce ad una considerazione: Ibn Tumert rappresenta sì un personaggio storico, ma solo secondo modalità proprie della finzione letteraria. Seguendo la scia di Barthes "si le personnage historique prenait son importance réelle, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait (...): il faudrait les faire parler et, comme des imposteurs, ils se démasqueraient. Au contraire, s'ils sont seulement mêlés à leurs voisins fictifs, cités comme à l'appel d'une simple réunion mondaine, leur modestie, comme une écluse qui ajuste deux niveaux, met à égalité le roman et l'histoire: ils réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire: ce sont des effets superlatifs de réel."<sup>19</sup> Della stessa idea è Philippe Hamon<sup>20</sup>, secondo cui i

---

<sup>18</sup> Cfr. Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 7 - 15.

<sup>19</sup> Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970, pp. 108 - 109.

<sup>20</sup> Cfr. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in Roland Barthes et alii., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977.

personaggi storici chiedono simultaneamente di essere *capiti* - attraverso la funzione che assumono nell'economia particolare dell'opera - e *riconosciuti*, cioè correlati al mondo reale. Lo scopo di un personaggio come Ibn Tumert è quello di mostrare come la storia non ha senso in quanto tale, ma è sempre il lettore che le attribuisce un senso posteriore.

Dall'infinito spazio mentale dello scrittore-personaggio Ibn Tumert si concretizza in un tempo ed un luogo definito, per poi allargare il proprio raggio d'azione fino a farne il paradossale paradigma di un'attuale situazione socio-politica. A questo punto è possibile avanzare delle ipotesi circa la funzione di un personaggio come Ibn Tumert in seno all'attualità? Il lettore non è accattivato soltanto dalla narrazione che si costruisce pagina dopo pagina, ma ci trova anche i bagliori di un qualcosa che richiama una semiotica del quotidiano. *L'Invention du désert* si trasforma nel diagnosticare l'attualità con la storia e il "passato", trasportato dalle sequenze riscritte, è talmente attuale che ecco Ibn Tumert materializzarsi ed atterrare nel XX secolo, in carne, ossa e bastone, "scardinando" così il tempo oltre che lo spazio. *L'invenzione* di un tale personaggio sta a indicare che pur vivendo in un'altra dimensione è ben reale e tutto il lavoro del personaggio-narratore-scrittore consiste nello scoprire dove si trova. La storia e l'immaginario si rincorrono, riflettendosi in una specularità che è facile discernere, però non siamo davanti ad un "telegiornale medievale", ad una "letteratura-cronaca", ma ad una letteratura del confronto. Ci chiediamo allora: negli avvenimenti di cronaca cosa e chi mettiamo a confronto? In questo caso è sensato dire che Ibn Tumert riguarda tutti, eppure non interessa nessuno direttamente, esplicitamente, poiché ogni epoca genera dei personaggi e dei luoghi simbolici ed ogni simbolo è carico di senso solo perché riguarda la storia vissuta del soggetto. Forse quei simboli non bisogna stuzzicarli tanto; è meglio lasciare che si depositino nella memoria, ragionarci su e non uscire fuori dal loro linguaggio immaginifico, altrimenti si mescoleranno alla realtà in un bagno di sangue.

La letteratura non è mai *solo* letteratura ma anche una specie di "arena", un teatro di ombre e di fantasmi ove l'irrazionale collettivo segreto ed inconfessabile è dissimulato dietro una trama fantastica ed anodina. Impossibile ignorare che il nostro tempo include anche quello degli Almohadi e trasportarli sul palcoscenico attuale significa caricarli di tensioni. Ibn Tumert, eroe djaoutiano della continuità nel tempo e della metamorfosi, è sì il pre-testo per osservare l'evoluzione di un popolo in una foresta fanatica, ma può forse congiungere dentro ciascun lettore quelle due rive del tempo che rendono incomprensibile il fenomeno integrista.

I fantasmi son duri a morire: dopo ottocento anni quello di Ibn Tumert non ha perso nulla dei suoi insegnamenti, e ancora meno del suo potere di proiettare un'ombra di inquietudine.

## **Ruolo mediatore del tempo**

---

Parlare del tempo ne *L'Invention du désert* comporta il considerarne da un lato almeno tre forme diverse e dall'altro l'esistenza morale della memoria, collegata, per forza di cose, agli avvenimenti ed ai drammi della storia presente e passata. La storia concettuale non è né la sola forma di storia né il tutto della Storia, ma l'una ha bisogno dell'altra. Una storia non si compie mai senza parole, ma non si confonde mai con queste né vi si può ridurre. In quanto spazio di esperienze, le vicende di Ibn Tumert rivendicano pure il loro posto nel presente, che altro non è che il presente della storia, la storia del presente. Secondo Schopenhauer solo attraverso la storia un popolo diventa completamente cosciente del suo essere, e per il lettore di oggi questo percorso chiarificatore si termina sul legame fra l'avvento dei tempi passati e di quelli moderni. Una Storia, quindi, che non è solo quella evenemenziale ma una sottile, inafferrabile eppure possente linea d'ombra che separa una generazione dall'altra, un'epoca dalla successiva, i vivi dai morti:

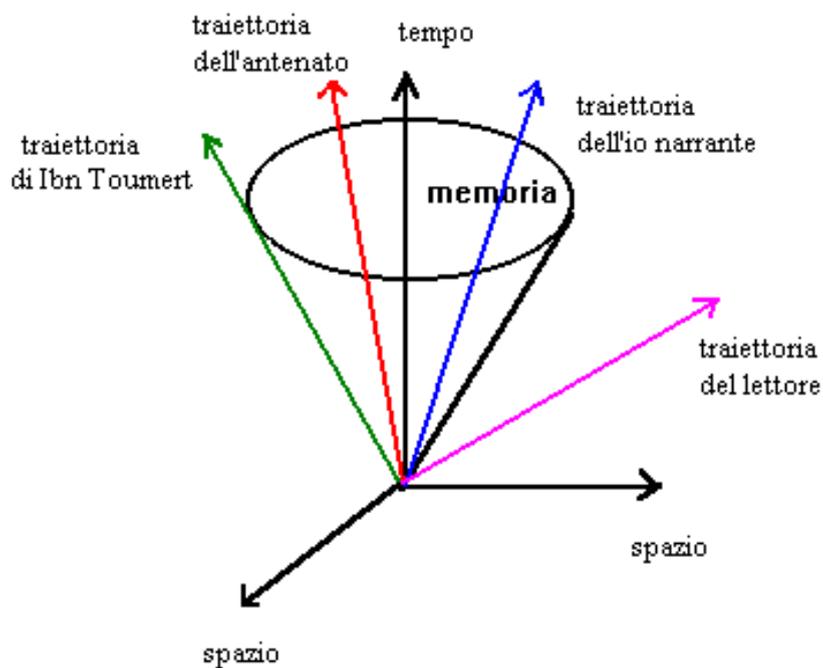
Quand l'Histoire s'estompe, la légende parsème de ses balises le  
terreau du quotidien qui retient juste dans sa gadoue quelques  
débris de remparts, de colonnades, de poteries.<sup>21</sup>

Questa morale si dimostra intoccabile, così il periodo in cui visse Ibn Tumert resta per il lettore di oggi in una zona opaca di violenza che tormenta, che interroga. Questo è il disagio che non si deve placare, anzi deve restare vivo ed instabile in modo che nel presente e nell'intimità di ognuno risuoni il passato: esso è duttile ed elastico e muta continuamente via via che la nostra memoria lo ricostruisce e lo reinterpreta. Nulla di gratuito in quest'irruzione del passato nel presente e viceversa. Tutt'altro.

Un altro schema, nella sua finitezza, ci può comunque aiutare a capire come potrebbe essere organizzabile la coordinata temporale in seno alla diegesi:

---

<sup>21</sup> *L'Invention du désert*, p. 32.



Il grafico, ove intendiamo anche un movimento di rotazione dei vettori a partire dal punto spazio-temporale di origine, ci impone di mostrare un tempo lineare, ove non ci sono intersezioni, sovrapposizioni. Il romanzo invece ci propone dei tempi complessi, mai lineari, mai riconducibili ad una figura geometrica, mai circolari, sebbene si senta in Ibn Tumert il concetto dell'eterno ritorno ove non si distingue né l'inizio né la fine. Forse si potrebbe pensare a linee spezzate, a zigzag capaci di unire l'autore, i personaggi, il mondo, la storia e tutto ciò che scorre fra loro. Siamo abituati a pensare che il mondo dovrebbe girare in tondo, ma se l'asse fosse storta? Allora dovremmo abituarci a diverse forme di tempo e di storia, un sotto-tempo ed una sotto-storia, come un sopra-tempo ed una sopra-storia. Djaout tenta continuamente di gettare nel passato dei ponti di senso capaci di darci un'immagine lineare e coerente dell'itinerario dei suoi personaggi, anche a costo di far mutare quest'immagine per ricostruire ogni volta una diversa coerenza e linearità.

La logica delle consequenzialità rettilinee assomiglia in maniera sospetta alla dimostrazione di un problema geometrico, mentre invece la diegesi è in grado di oltrepassare i limiti della logica rettilinea per esprimere la particolare natura dei sottili legami e dei fenomeni profondi, complessi, della creatività letteraria. Si descrive una situazione di tensione obiettiva: geometria e storia si affrontano come dati apparentemente inconciliabili, ma in realtà legati da una complicità che supera il loro antagonismo intellettuale. Per un istante esse trovano uno spazio fittizio in cui coincidere.

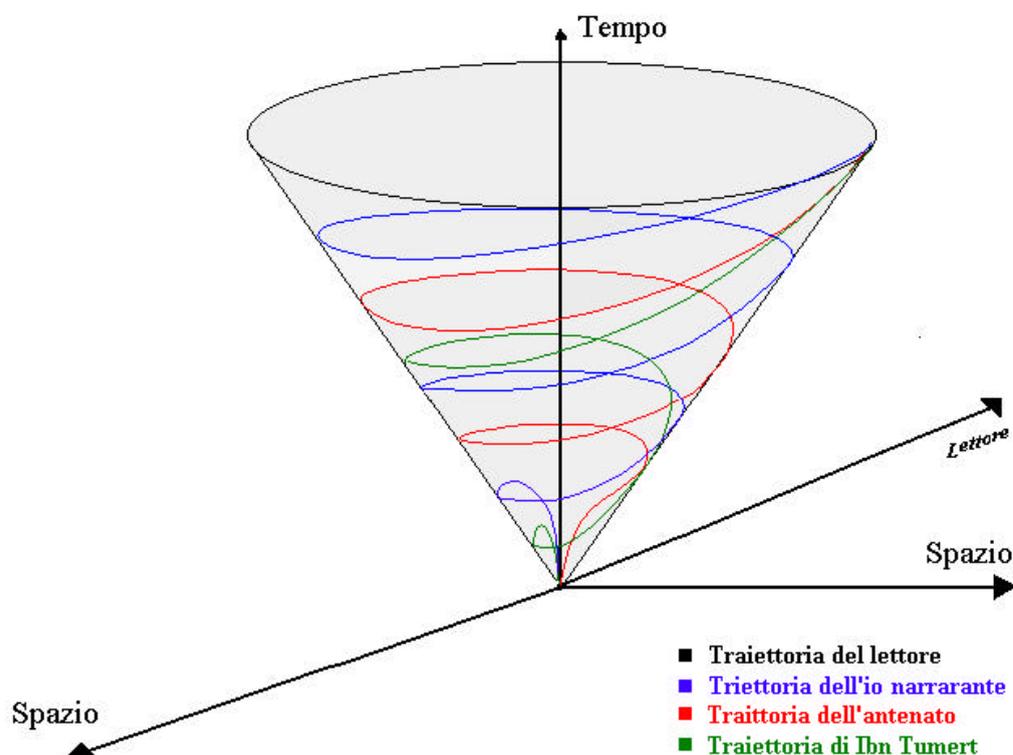
“Les pistes se croisent ou s’effacent, parfois à peine ébauchées”<sup>22</sup>, ci avverte Djaout, infatti, introdurre la biforcazione nella diegesi del romanzo è una tecnica già collaudata, e siccome abbiamo tre “tronconi” narrativi l’ipotesi che spontaneamente

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 47.

si formula è che il tema del deserto si sviluppi su tre poli perché i tre “personaggi” - se così si possono definire - vi si interpretano a vicenda diventando l’uno l’eco dell’altro. Invece no. Nel romanzo di Djaout si assiste paradossalmente ad un crollo generale dei tre tronconi narrativi, delle tre trame, infatti il lettore non leggerà mai la storia completa di Ibn Tumert e della sua dinastia, né dell’antenato, né dei ricordi del personaggio-scrittore-narratore. Come una matriochka, siamo di fronte a tante storie una dentro l’altra, ma ogni volta bisogna ripartire da zero, perché questi personaggi hanno dei legami solo nell’immaginario dell’autore; essi sono accomunati da un unico denominatore e le ripetizioni delle/nelle loro vite sono come una serie di successioni, di risultati e di conseguenze che sfuggono a qualsiasi legge, quasi un’eco di un incontrollabile ed inevitabile destino.

Potremmo allora proporre un terzo schema ove i tre tempi sono tracciati come i percorsi incrociati di tre biglie che scivolano dentro un cono, rappresentante lo spazio, secondo un movimento elicoidale.

Sappiamo bene che è una forzatura il fatto di indicare con un semplice tracciato tre discorsi diversi, tre racconti che poi finiscono col diventare uno solo, così come è una forzatura il limitare lo spazio, ma ci sembra l’unico espediente per dare una “sostanza scenica” alle ellissi del tempo e dell’erranza.



Djaout ripudia la cronologia e se rispetta sommariamente quella di Ibn Tumert lo fa con grande frammentarietà. Indicare con precisione alcune date particolarmente importanti nella cronistoria del nostro mahdi permette sia al lettore che all’autore di immaginare una durata evenemenziale e globalmente cronologica, ma intervengono

altri ordini tanto cronologici quanto narrativi che inevitabilmente e volutamente frantumano quegli spazi rendendoli luoghi drammatici, tragici, sia dal punto di vista individuale che collettivo. Frantumazione necessaria per inaugurare una nuova e magrebina “ère du supçon”: si direbbe una verifica della storia e dello spazio. Tutti sono vittima della storia, e diventano perciò erranti, disorientati - come l’antenato - e la loro percezione del tempo e dello spazio è quindi perturbata.

Si direbbe che la dislocazione della cronologia tradizionale sia un tratto distintivo della letteratura algerina di espressione francese, basti pensare a *Nedjma* ove la pluritemporalità è radicale ed estremamente significativa. Non è semplice stabilire una sequenzialità degli eventi ed è impossibile raffigurarne la durata. Qui nessun grafico può aiutarci ed il romanzo riposa proprio sulla tensione fra spazio e tempo, l’uno attestando la dignità dell’altro, mentre lo sguardo del lettore penetra in un altrove indefinito e non situabile. Prova ne è che il tipo di profondità temporale - dato che dovremmo considerare il tempo tridimensionale - non conosce la distanza spaziale e così i diversi piani possono sovrapporsi come tanti strati. Se le mappe si sovrappongono come strati di gesso su un oggetto quando se ne vuole fare il calco, se le pagine sembrano scorrere man mano che il lettore sente di percepire dettagli fino ad allora sconosciuti e dissimulati nella filigrana della narrazione, come un sogno nascosto e che chiede di emergere in superficie, allora ecco mescolarsi i tempi ed i luoghi in una strana ed enigmatica alchimia.

Djaout rompe col concetto tradizionale del romanzo e con la rappresentazione ingenuamente cronologica dell’esperienza del tempo. Il lettore è tentato di stabilire dei punti di riferimento al fine della propria comprensione: egli deve crearsi una cronologia mentale.

## **Ruolo mediatore del lettore**

Ibn Tumert, l’antenato, l’Io narrante percepiscono i loro percorsi temporali come rettilinei, mentre invece il lettore, poiché dotato di un altro sistema di riferimento, vede tutto in una mappa mentale, con sentieri che si biforcano. Di ciò che pensa l’autore, di ciò che vuole provare, il lettore ne ha cura e si affida a lui a tal punto da leggerlo con la convinzione che in quelle pagine esiste una verità bella e buona che è al tempo stesso altrettanto immaginaria, proprio perché detenuta dall’autore. E’ da quest’ambiguità che sgorga, nel suo romanzo, quella musica inimitabile che fa sì che il lettore sedotto e trasportato sia al tempo stesso spinto a mantenere la stessa distanza dell’autore nei confronti dei personaggi di cui condivide le avventure e le visioni del mondo senza mai identificarvisi veramente.

Non è possibile né utile proporre una lettura “genealogica” de *L’Invention du désert*, ci sembra invece interessante guardare alla sequenza di riferimenti intertestuali in maniera obliqua, in tralice, percorrendo sentieri laterali, attenti all’eco di frammenti che si tramandano l’un l’altro nel tempo. Ebbene, anche questa lettura cozza contro ostacoli non indifferenti. A fronte dei vantaggi offerti da una lettura un po’ “archeologica”, rimane il fatto che né l’Antenato né Ibn Tumert, ma neanche Farès, Rimbaud, Cervantes o altri, tutti presenti dichiaratamente nel romanzo, hanno

un valore “antiquario”. In Djaout non hanno il ruolo di proiettare ombre che congiungono la loro alterità con la modernità del testo, bensì quello di fare da terreno di decodificazione, offrendo una lettura obliqua ed impura. Solo questa “invenzione” è la chiave della realtà narrativa, e per avervi accesso dobbiamo dedicarci alla ricerca delle fonti e delle allusioni letterarie, uno dei più grandi “piaceri della lettura”<sup>23</sup>: per comprendere il mondo narrato abbiamo bisogno dell’interpretazione intertestuale. Djaout rimanda già al suo lettore implicito un’immagine di sé nell’atto di leggere oltre che di scrivere<sup>24</sup> e a sua volta il lettore implicito - che è come quello teorizzato da Wolfgang Iser - non può far a meno di essere obliquo e impuro<sup>25</sup>.

Affinché i dati forniti dal romanzo siano materializzabili sotto forma di immagini, il lettore deve ricorrere all’enciclopedia della sua esperienza attualizzando la referenza del testo al fuori-testo<sup>26</sup>. Basta una minuscola crepa, il *lapsus* di un attimo, un dissidio intertestuale per rivelare quella che Montale chiama “la piccola stortura / d’una leva che arresta / l’ordigno universale”. La lacerazione che il *testo* crea tra ciò che dice e le interrogazioni che genera apre quel campo di scelta che lo fa arretrare a *pre-testo* di un nuovo testo che l’interrogazione inaugura come gioco aperto tra lettore e scrittore. Le immagini del romanzo si fanno proprietà del lettore, tese fino allo strappo, ove le coordinate spazio-temporali si sovrappongono e si susseguono e citando una bella frase di Piero Boitani, “il tempo viene annullato dalle sue stesse spire. Nel mezzo, l’immortalità ebete e immemore che fa tornare alla barbarie irrazionale dei primordi e, prolungando la vita all’infinito, avvolge la Storia in eterni ritorni, coincidenze, echi, presagi e ripetizioni, cerchi dove il possibile diviene inevitabile”<sup>27</sup>. Probabilmente Djaout vuole proprio questo: una ricostruzione inevitabile ed indispensabile affinché il lettore “si ritrovi”, scoprendo così tutto ciò che perde quando si riscopre troppo facilmente, come nei romanzi organizzati secondo le solite convenzioni del tempo del racconto<sup>28</sup>.

La complessità sta nell’incastro, gli eventi non possono essere trattati separatamente, questo provoca dei tagli ma anche delle saldature, e produce una

---

<sup>23</sup> Cfr. Robert Alter, *I piaceri della lettura*, Leonardo, Milano, 1990.

<sup>24</sup> “Il n'est qu'une idée lointaine que je ferai peut-être un jour livresque pour qu'il soit mis fin à ses déambulations, qu'elle cesse de transhumer dans ma tête. Je l'enclorai par du papier pour ne plus en avoir peur. Je lui ferai le même sort qu'au trublion Ibn Toumert que je compte livrer, pieds et poings liés, à la lecture irrespectueuse, à la fringale des analystes. Il ne restera rien de sa piété ni de sa folie fondatrice. Pauvre hère rêvant de prophétie, il sera offert au public avec ses burnous crasseux sa paranoïa débusquée, son Œdipe entortillé, tous ses incestes rentrés et ses dérivatifs d'impuissant.” *L’Invention du désert*, op. cit., p. 76.

<sup>25</sup> Cfr. Wolfgang Iser, *L’atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.

<sup>26</sup> Cfr. Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. “Ecriture”, 1992, p. 46.

<sup>27</sup> Pietro Boitani, *L’ombra di Ulisse*, op. cit., p. 210.

<sup>28</sup> Dice Umberto Eco: “ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché - mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi - di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti”. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, op. cit., p. 3.

conoscenza mutilata che il lettore deve completare saltando da isolotti di certezze a zone di incertezze in funzione dei quali può costruire una strategia del pensiero.

Il romanzo di Djaout diventa una macchina per esplorare il tempo che, lungi dal proporre una teoria della temporalità, costringe il lettore a costruirsi una appoggiandosi agli elementi forniti nel racconto stesso circa le esperienze temporali dei personaggi. Anzi, sarebbe forse lecito formulare l'ipotesi di un tempo trattato come un personaggio, o - perché no? - come l'unico protagonista del romanzo, in cui ne convergono altri, altre storie che procedono lungo strade complesse, tortuose, parallele alle piste del presente e del passato storico.

## **Ruolo mediatore dello scrittore**

Quando l'autore ci fa dire dal personaggio-narratore-scrittore che deve raccontare una storia, lo fa in una prospettiva di passato-presente. Il racconto c'è già, esiste, perché gli Almohadi sono esistiti, ma paradossalmente deve ancora essere inventato, scritto per la prima volta da un duplice autore che è lo stesso ed un altro:

Il faut maintenant que je raconte leur histoire. Non pas leur gloire irradiante et leurs pérégrinations chamelières (les chevaux prendraient le relais, dépassé le cap de Meknès). Non leur gloire, donc, mais leur pitoyable dispersion.

Les Almoravides [sic] avaient uni, à la force du sermon et de l'épée, la vaste contrée d'Occident - Maghreb / couchant du réel berbère. Mais après la mort, en 1106 de Youcef ibn Tachfin le fondateur, le souverain à la bure élimée, la dynastie n'enfanta plus aucun homme digne de mémoire. En étendant sa domination jusqu'au sud de la péninsule Ibérique, elle ne fit que se désagréger et s'écarteler aux dimensions d'un territoire pour elle trop vaste et trop traître. Le tribalisme puritain qui avait constitué la charpente de la dynastie fit place au ramollissement, au désir de mieux vivre: vins, riches tables et hétaires vinrent révéler et dénoncer le rigorisme mutilant; des affaires de mœurs, des bacchanales ne tardèrent pas à alimenter la chronique du royaume.

Comment en était arrivée là une dynastie dont le puritanisme avait été le motif fondateur?

C'est ce qu'il m'a été donné à éclaircir. L'éditeur n'a pas prodigué de directives: lui écrire tout simplement une histoire des Almoravides [sic] pour faire démarrer sa collection sur l'Islam médiéval. Une grande marge de manoeuvre m'est consentie. L'éditeur connaissant lui-même peu de chose sur le thème, il n'a pas jugé bon de me contraindre. Sauf en ce qui

concerne le style - qu'il aurait souhaité en adéquation avec un récit coloré mais tout à fait impersonnel.<sup>29</sup>

Così facendo egli ci mette in un rapporto distanziato e neutralizzato con gli Almohadi e con Ibn Tumert. Da questa dinamica che sfrutta a pieno la tecnica della *mise en abyme* emerge il ruolo di uno scrittore nel suo ruolo di scrittore<sup>30</sup>, così come emerge il romanzo di un romanzo. “Le livre en train de se faire - scrive Beïda Chikhi - rappelle constamment son caractère d'inattendu, de neuf, lequel génère, mais dévoile peu, son propre mode d'emploi. Mode d'emploi qui relève de la démolition et intervient dès l'ouverture en s'opposant au protocole de lecture de la tradition classique dont la fonction est de rappeler les lois du genre et son mode de lecture strictement codifié.”<sup>31</sup> Siamo quindi di fronte ad un “romanzo: istruzioni per l'uso” infatti, facendo nostra un'idea di Peter Brooks, siamo convinti che lo spazio, il territorio ove nasce la narrazione è quello che definisce la narrazione stessa, interdiciendo ogni discriminazione fra lo scrittore e lo scrittore dello scrittore. Risultato di questo gioco è una vacillante incertezza dei significati, il senso della loro impossibilità; una ricerca per verificare se e quanto un possibile ordine dei segni e del senso possa creare una versione significativa della vita e della storia<sup>32</sup>. E' in quest'ambizione che si accomunano autori come Calvino, Gide, Queneau, Kundera, Butor, tutti preoccupati di mantenere, chi in un modo chi in un altro, quelle forme di libertà appena recuperate in campo politico, letterario, espressivo.

Se uno dei temi-cardine è la memoria non è un caso: il richiamo all'origine, qualunque essa sia, ha sempre esercitato una forte attrattiva, conducendo ad una proliferazione dell'atto di scrivere, alla ricerca di un qualcosa di definitivo, ma poiché tutto sfocia in una scoraggiante incompletezza, l'io-scrivente altro non può fare che affermare il proprio ruolo di tessitore di trame.

Ecco il perché del bisogno di creare dei personaggi che ruotano attorno a loro stessi: il loro movimento, comunque, non si estingue ma produce un divenire, rappresentabile, magari, come una spirale, come rappresentazione di un viaggio verso un punto x del passato, un punto asintotico generativo che comunque resta

---

<sup>29</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 16 - 17.

<sup>30</sup> E' stato Gide ad usare questo termine per la prima volta, e scrive nel 1893: “J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment) Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'.” André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Coll. de la Pléiade, 1948, p. 41.

<sup>31</sup> Beïda Chikhi, op. cit., p. 15.

<sup>32</sup> Cfr. Peter Brooks, op. cit., p. 190.

irraggiungibile. Tutto è legato ad una forza inconscia: il peso insistente della storia, in senso lato ed in senso ristretto. Che la storia sia, come dice Cioran “un besoin métaphysique de fraude”, è una necessità biologica che incontestabilmente si perpetua, dietro le vicende di Ibn Tumert, infatti, si celano i giochi incrociati dello sguardo umano e della realtà delle cose di cui parla il personaggio-narratore. Questi giochi mentali e solo questi sono il mestiere di scrittore, e cioè del personaggio principale che lo è non per modificare il corso del mondo, ma per dire che la realtà del mondo è tragica. La realtà, a priori, non è frequentabile e quindi il personaggio-scrittore comincia ad immergere il lettore in un mondo che somiglia a quello di Ibn Tumert. Il tragico sta non solo attorno al mahdi Almohade ma si manifesta sotto diverse spoglie senza che l'autore sembri voglia prenderne coscienza se non sotto forma di un vago disagio. In sostanza Ibn Tumert vive e produce un tempo nell'anticipazione pratica di un “a-venire” che è al tempo stesso attualizzazione pratica del passato.

## L'invenzione della storia

Ci dice Dällenbach che ogni “storia nella storia”, proprio perché *riflessiva*, è necessariamente portata a contestare lo svolgimento cronologico che rispetta in quanto *segmento narrativo*. Infatti come potrebbe mantenere lo stesso ritmo della narrazione? L'unica possibilità per restarle di pari passo consiste nel contrarre la propria durata. Ora, tale contrazione non mette in gioco lo stesso *ordine cronologico* - perché i due ordini non possono coincidere - basta quindi sabotare la progressione diegetica. Ogni *mise en abyme* comporta un'anacronia, allora, considerando lo spazio delle biforcazioni nella catena diegetica, possiamo riscontrare tre tipi di discordanza: a) prospettiva; b) retrospettiva; c) retro-prospettiva<sup>33</sup>.

La prima riflette anticipatamente la storia futura; la seconda riflette successivamente la storia compiuta e la terza riflette la storia svelandone sia gli avvenimenti anteriori che quelli posteriori al suo punto di inserimento nella narrazione. Questi tre tipi di discordanza sono dei movimenti che mirano a produrre all'interno del testo delle “concavità”: tutto ciò che prima sembrava solido inizia a vacillare, bisogna perciò uscirne e la *mise en abyme* è un'apertura. Non si tratta di lasciare un tempo per abbracciarne un altro, ma di rimanere all'interno del proprio lavorando su quegli angoli dove è più facile produrre crepe e far entrare vibrazioni.

a) tutto il romanzo vuole essere l'anticipazione della storia futura, Ibn Tumert è sì un pre-testo narrativo, ma è anche la carne del romanzo, la carne e non la stoffa dato che la sua storia deve essere viva e quindi mobile, proiettabile. Non si tratta di resurrezione del passato ma di rimessa al mondo di una storia che unisce il racconto evenemenziale e la sua rappresentazione nella finzione. Si tratta di una storia

---

<sup>33</sup> Cfr. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977, vedi specialmente pp. 82 - 83 e naturalmente Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 77 e seg.

rivivificata perché trova la sua continuità con spostamenti spazio-temporali, sostituzioni, metonimie, transferts.

Bruits furieux de mille activités et mouvements. Ibn Toumert ne porte pas de walkman. (...) Ibn Toumert pénètre furtivement dans un petit jardin bien propre et clôturé, à proximité de l'imposante mosquée des infidèles avec son minaret anguleux, affilé avec art mais sans douceur. Le Quartier latin n'est pas loin. Il y a des couples enlacés sur les bancs verts du jardinet, mais Ibn Toumert est devenu précautionneux, il sait que le monde est sens dessus dessous, que la pudeur et l'opprobre ont interverti leurs places, il se contient sagement d'exhiber son gourdin d'olivier qui a traversé les siècles avec lui.<sup>34</sup>

La riflessione si basa non solo sulla storia futura, ma anche su tutto ciò che è «uguale-ma-diverso» per dirla con Todorov<sup>35</sup>. Nel suo arido deserto nulla si fissa e quindi per Ibn Tumert non c'è perdita di punti di riferimento, non sa perché è lì ma non importa, il campanile, cioè il “minareto della moschea degli infedeli”, per esempio, lo interroga ben poco, da lui non teme sfide, stringe il suo nodoso bastone e rivaluta il suo lato guerriero.

Gli scrittori, d'abitudine, hanno il privilegio di introdurre la finzione nella realtà, Djaout fa il contrario. Senza sottrarre Ibn Tumert al suo mito ed alla durata, lo presenta scardinando la disciplina storica e facendolo sbarcare sulle rive del nostro presente, così oltre a fare “lo storico della durata”, fa anche lo storico dello spazio, anzi, lo storico della storia nello spazio, in modo da incastonare le vicissitudini di Ibn Tumert simultaneamente nello spazio-tempo e nell'immaginario.

E poi ecco un esempio ancora più flagrante di *myse en abyme* ove si passa dal testo al ritratto. In questo e in altri passi simili, grazie all'anticipazione del futuro, Djaout sembra suggerire la possibilità di trascendere il tempo per liberarsi dal vincolo dell'orologio e dal processo storico. Quando il tempo ci ostacola bisogna uscirne, abbandonarlo, superare la barriera verticale, trattandola semplicemente come se fosse orizzontale. Egli non evoca tanto il passato quanto, piuttosto, personifica nel personaggio-narratore l'azione del ricordare in un futuro anteriore, con le annesse speranze; vi è un presente del passato, nella forma della memoria, e un presente del futuro, nella forma dell'anticipazione o dell'aspettativa. “Nous sommes dans le registre du *déjà*, et non dans celui du *pas encore*. Confondre les deux, c'est sombrer dans l'illusion d'un terme qui préexisterait à sa propre exécution. Bergson en tirera une conséquence remarquable: le temps du possible est le futur antérieur. Un temps où l'anticipation ne se joue qu'au passé.”<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 52.

<sup>35</sup> Tzvetan Todorov, “Les transformations narratives”, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 225 - 240.

<sup>36</sup> Bruno Paradis, “Le possible et le réel”, in Ali Benmakhlof (sous la direction de), *La raison et la question des limites*, Collège International de Philosophie, Fondation du Roi Abdul Aziz pour les études islamiques et les sciences humaines, Editions Le Fennec, Casablanca, 1997, p. 98. E più avanti continua: “Le futur est

Così, se il tempo ostacola la realizzazione del futuro, eccolo concretizzato dall'immagine fotografica che esiste veramente sotto gli occhi del lettore e che gli si presenta ogni qualvolta chiude il libro:

Oui, je pensais déjà à mon retour: je serais svelte et beau avec une écharpe autour du cou et peut-être même - élégance suprême - une paire de lunettes sur le front! Je demanderais du petit-lait car le voyage m'aurait altéré.<sup>37</sup>

L'immagine futura di cui parla il ragazzo è il se stesso al momento della pubblicazione del romanzo, è il suo ritratto più noto. Il personaggio-narratore si proietta al di fuori del romanzo ed il lettore vi riconosce l'immagine di Djaout riprodotta sul retro di copertina, che è così, con gli occhiali, la sciarpa, un viso dall'espressione seria, uno sguardo vivo e quella rara cortesia che consiste nel non eludere mai una domanda, anche se è di una desolante banalità<sup>38</sup>. Nessun dubbio, è proprio lui, la copertina non solo si fa essa stessa testo, oggetto di commento e di interpretazione ma anche è il coronamento di tale processo, perché se da un lato si costituisce come forma di espressione che vuole far vedere come Djaout è veramente, dall'altro abbandona radicalmente ogni pretesa di dire chi è, diventando una sorta di icona. In questo caso l'anticipazione futura è anche uno spazio di transazione comunicativa - e non soltanto, come voleva Genette, tra editore e lettore, ma tra autore e lettore - che investe tanto l'area testuale quanto quella paratestuale.

b) Per quanto riguarda la riflessione successiva della storia compiuta, essa comporta la necessità di stendere sul foglio frammenti di oblio e di memoria, con uno sdoppiamento del personaggio che funziona "à rebours":

Un jour le temps m'arracha à tout cela. Matin gris froid des vrais départs. L'angoisse se creusait un chemin vers mon âme. Moi, j'essayais de fuir à reculons vers l'enfance. J'escomptais y déceler des embellies pour égayer l'hiver de vivre. J'escomptais y trouver la clef pour rendre sa liberté à cet enfant qui étouffait en moi et qui réclamait à grands cris de sortir. On se donne l'illusion de revivre en entreprenant des voyages à rebours, mais

---

probablement la dimension la plus digne du temps, mais aussi celle qui demeure la plus difficile à penser. Peu de philosophes ont réussi à s'approprier cette dimension, à l'exception notoire de Heidegger. En effet, Bergson semble avoir arrêté sa réflexion sur le seuil d'un des problèmes les plus essentiels puisque sa pensée du temps se constitue autour des deux axes du présent et du passé, autour de la différence de nature qui les distingue, autour de la découverte que le passé est. Mais sur le futur, il n'y a guère de développement, si ce n'est la vanité de toute prétention à l'anticiper. Et pourtant, raisonner en termes de futur antérieur n'a pas de sens si on n'élabore pas une problématique du futur. Quelle forme celle-ci pourrait-elle prendre? Chez Heidegger, le problème passait par la mort. Chez Bergson, on peut postuler qu'il passera par une pensée de l'invention." Ibidem, p. 99.

<sup>37</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 182.

<sup>38</sup> Alludiamo al suo omicidio, quando prima di sparargli gli chiesero se si chiamava proprio Tahar Djaout e lui rispose di sì.

on ne fait en vérité que rendre sa mort plus imminente. Car quel cimetière que le passé! C'est comme un champ de fouilles d'où ne remontent en surface que des objets funéraires.<sup>39</sup>

Quel bambino che soffoca, che chiede di esprimersi è lì, fatto di scrittura, ma lo si può incontrare anche nella gola della memoria, e attraverso questa si confronta con qualcos'altro pure presente, pensabile e da cui è stato pensato, e che vede quel passato, perduto, irraggiungibile, come il paese dei morti. Il narratore però si accorge che il suo tentativo di dedicarsi alla rievocazione del passato deve essere bruscamente interrotto: lo scudo dell'età matura si fonda su una rimozione del tragico, sulla sua dislocazione. Non si può prendere in giro il tempo, non si può sostenere l'abolizione dell'esistenza temporale. Questa tecnica di *mise en abyme* diventa un metalinguaggio, rappresenta una narrazione atemporale di cui il personaggio-narratore si vuole appropriare, non riuscendo però alla fine a conseguire questa identificazione, deve convincersi che non può restare in quello "scavo archeologico" perché è schiavo della memoria, la memoria inappagata di un futuro non ancora realizzato.

c) Queste osservazioni da un *fuori* che è poi il *dentro* devono anche trovare un punto di equilibrio nella narrazione ove sia gli avvenimenti anteriori che quelli posteriori si trovano specularmente conseguenti, spiegandosi a vicenda. Non a caso scegliamo proprio le ultime righe del romanzo:

Le village ne garde aucune trace du passé - hormis ce puritanisme acéré dont certains affirment qu'il nous vient du fond des temps quand une dynastie menacée avait dû se recroqueviller et se durcir pour mieux affronter l'épreuve des intempéries.

Qui sait si ce n'est pas à partir de ce village que tu as commencé, il y a déjà très longtemps, à t'intéresser aux Almoravides [sic]? A t'intéresser à l'utopie de la pureté - qui ne possède nul sanctuaire hors l'enfance qui te harcèle?<sup>40</sup>

Lo spazio è come se non conservasse nessuna traccia del tempo, ma le lesioni più sottili e meno visibili restano, forse non arrivano a comprometterne la fisionomia, ma lasciano un segno che sfigura e che trasforma.

Le tre fasi sopra descritte suggeriscono un movimento metonimico in cerca di un momento d'arresto, di fine, che invece è destinato a continuare irrisolto attraverso giochi narrativi finché non viene tacitato dall'interrogativo finale ove passato, presente e futuro coincidono. Ipotizzando che tutto il romanzo possa essere inteso come un modo di muoversi nel tempo da un punto all'altro, come un viaggio nel passato o come una tensione verso il futuro, dobbiamo necessariamente partire dal presupposto che esista una riunione con le parole del passato e un primo incontro con quelle del futuro.

---

<sup>39</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 188.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 200 - 201.

## Spazialità e temporalità

Il passaggio dalla dimensione temporale a quella spaziale non è semplice: ci troviamo in un'intercapedine ove entrano in gioco (o promuovono il gioco) due dimensioni che si contemperano a vicenda, limitandosi reciprocamente, queste due istanze tracciano dei confini in seno al testo, ma anche il testo le genera nelle sue intenzioni non svelate. Il tempo diventa l'unico paesaggio che i personaggi, nel loro limite, possono abitare con davanti agli occhi l'orizzonte che solo illusoriamente si sposta col loro incedere. Eternamente in viaggio segnano e tracciano improbabili confini e irreali mappe geografiche, ed ecco di nuovo il tempo come mescolanza, come strana miscela di erranza e dimora <sup>41</sup>.

Alors seulement tu commencerais à comprendre l'énigme de l'histoire almoravide [sic] - et de tout le Maghreb sans doute: baliser une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance. Tu voulais par exemple à un moment établir quelque part Ibn Toumert. Bejaia, Constantine, Oujda ou Marrakech. Mais il te glisse toujours d'entre les doigts, d'entre les lignes. L'imagines-tu à Tlemcen qu'il est déjà à Igili, le crois-tu à Mellala qu'il a atteint l'Ouarsenis. Il faut toujours ouvrir les intervalles devant sa marche, le situer hors des remparts, l'exonérer de tout ce qui enclôt. D'ailleurs, une prison a-t-elle jamais réussi à le fixer? <sup>42</sup>

L'oscillare continuamente fra la sperimentazione della Storia e l'impossibilità di infrangere i limiti dell'Io fa emergere dal tempo lo spazio, proprio grazie all'erranza. Secondo Gérard Genette parlare di spazio a proposito della letteratura è un paradosso: un'opera letteraria esiste dal punto di vista temporale, dato che l'atto di lettura consiste in una durata, in un susseguirsi di istanti. Eppure, continua Genette, si può, anzi, si deve considerare la letteratura nei suoi rapporti con lo spazio, e non solo perché descrive dei luoghi - o perché una certa sensibilità dello spazio è uno degli

---

<sup>41</sup> Cfr. Umberto Galimberti, "tempo" in *Parole nomadi*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 204 - 206. Ci sta a cuore, saltando secoli e culture, prendere ad illustrazione un brano di Pascal: "Nous vogueons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre; quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle, et nous quitte, et si nous le suivons il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle; rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel et toutefois le plus contraire à notre inclination. Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à (l') infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes." Pensée XV, 'Transformation de la connaissance de l'homme à Dieu'.

<sup>42</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 104.



Perché parlare della forma del tempo dato che la forma è una caratteristica di superfici spazialmente percepibili? Il tempo può avere una forma laggiù ai confini del deserto? Il tempo è dunque la forza dinamica che dà forma al discorso narrativo, permette di operare delle sintesi, comparando, durante una lunga e pericolosa evoluzione, una sequenza di eventi successivi con un'altra sequenza di avvenimenti che si ripetono più o meno esattamente: lo scivolare dei granelli di sabbia in una clessidra. Una clessidra morta, ferma, capace di marcare tanto la continuità che la discontinuità del tempo; solo così lo spazio può coesistere con esso rendendo inconcepibile, anzi, soffocando qualsiasi sviluppo cronologico in modo da annullare la percezione di altri possibili punti di vista. Proprio come in un film le cui immagini si fissano come istantanee, si perde la sicurezza che l'angolo di osservazione non è uno dei tanti possibili, ma l'unico spazio ove la realtà si riflette limpida e senza disturbi.

Lo spazio, sia quello del deserto, di Parigi, di Algeri o di qualsiasi altra città, accomuna il personaggio-narratore e le sue creature in un'intimità particolare che è quella di condividere lo stesso tempo e tutto lo spessore di un passato. Non è un caso che il personaggio-narratore, tramite l'antenato, presenti il peso del passato almohade sotto forma di un contratto prenatale <sup>46</sup>. L'idea di questo patto vincolante, che in qualche modo lega il passato al presente, è il filo che lega saldamente il testo, altrimenti ci si potrebbe perdere in questo monologo che si svolge come una tela opaca. E' un filo che dà vita alla materia della scrittura e si ramifica, si insabbia, riemerge coinvolgendo parole sulle quali magari il lettore non si era soffermato. Tutto il lavoro di Djaout consiste nell'annullare i dislivelli, nello stabilire la concordanza dei tempi e nel mantenere distinti passato e presente quando questi si intrecciano ma ricongiungendoli quando si allontanano diramandosi e dilatandosi.

- tempo mediatore dello spazio

Le temps s'écoule sans déranger. Il semble passer comme un souffle, respectueux des gestes lents et des murailles d'argile ocre, belles et humbles dans l'immensité tranquille du désert. Oscillation lumineuse. L'espace réel ou virtuel ne manque pas pour le rêve et les chevauchées vagabondes de l'imagination. Intemporalité du rêve qui meurt sans s'anéantir, qui s'estompe sans s'effacer - il est chaque fois relancé vers d'autres sources qui l'abreuvent, vers d'autres terreaux qui le revigorent. Un air d'enfance éternellement entretenue plane sur la ville assoupie. A l'entrée du Musée saharien, la photographie agrandie d'El-Hadj Mohammed Touhami, mort en 1968 à l'âge de cent trente ans, semble veiller à la pérennité des enceintes d'argile sur lesquelles le temps passe en vagues gracieuses, diaphanes. <sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Cfr. ibidem, pp. 89 - 91.

<sup>47</sup> Ibidem, pp. 41 - 42

Lo spazio è codificato non attraverso la forma, il colore, il valore, la dimensione, la direzione ecc., ma attraverso fattori immateriali come l'immensità o lo stato onirico che sfumano conducendo verso una non-forma, un non-colore, un non-valore, una non-dimensione e questo spazio, a sua volta, è intersecato dall'insieme "tempo" che ha come suoi sottoinsiemi visivi il movimento, la fluttuazione, l'intermittenza, lo scintillio, la sensibilità per il cangiante, per il colore in quanto superficie.

Il risultato di quest'intersezione non è la celebrazione dei fantasmi del passato ma il re-impossessarsi di uno spazio, si procede allora accostando infanzia e città, sogno e luce, museo sahariano e fotografia dello Hadj Tuhami. Il tempo muta, media, diventa malleabile, non è più legato alla sua inesorabilità, resta invece indissolubilmente incollato alla resina dello spazio: l'infanzia plana libera e leggera, ma la città - luogo per eccellenza carico di storia e di miti - resta nell'immobilità del torpore, chiusa fra le alte mura rosse e l'una non ha senso senza l'altra. Il tempo e non lo spazio custodisce la parola, il sogno che non si dissolve e che continuerà ad avere significato nel futuro, soggetto a costante reinterpretazione.

Il tempo diventa mediatore dello spazio specie quando il lettore si trova catapultato in un museo davanti alla foto dello Hadj morto nel 1968 all'età di cento trent'anni. La foto è per antonomasia lo spazio immutabile del tempo e questa logica coincide, *en abyme*, con lo spazio del museo, spazio, questo, ove il tempo si è fermato e testimonia di sé. Solo la superficie della fotografia all'interno dello spazio museale può conferire un senso agli avvenimenti che altrimenti resterebbero del tutto incomprensibili. Un oggetto incorniciato e situato in un museo, il quale fa da cornice-contesto di un'immagine, lo rende automaticamente immune dal binarismo fuori/dentro valorizzando come luogo privilegiato uno spazio liminale. Citiamo l'ormai classica definizione di Lotman: "La cornice del quadro, il proscenio a teatro, l'inizio e la fine di un'opera letteraria o musicale, le superfici che delimitano una scultura o un edificio architettonico dallo spazio che ne è artisticamente escluso - sono varie forme di una legge generale dell'arte: l'opera d'arte rappresenta un modello finito di un mondo infinito"<sup>48</sup>. Vorremmo aggiungere anche che simili tecniche o espedienti narrativi permettono di esplorare dei luoghi indicibili perché forme vuote che tendono ad essere riempite, ripetute, reificate<sup>49</sup>, ed è su questa soglia che il tempo prende valore.

L'infanzia che plana flessibile e leggera, la fotografia dello Hadj altrettanto inconsistente, si configurano sia come luoghi di articolazione del rapporto col tempo che come tempi di articolazione con gli spazi.

---

<sup>48</sup> Jurij Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300. Citiamo da *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Atti del Convegno di Fisciano (5 - 7 marzo 1990) a cura di Paola Cabibbo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

<sup>49</sup> "Les lieux sont en principe des formes vides: mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir, toujours de la même manière, à emporter des contenus, d'abord contingents, puis répétés, réifiés." Roland Barthes, *Communications* n° 16, p. 198. Citato da Beïda Chikhi, op. cit., p. 17.

- Spazio ritrovato e tempo ritrovato sono le due facce della stessa medaglia?

E' a partire dal ruolo mediatore del tempo che si elabora tutta un'impresa di riconquista, di riappropriazione dello spazio non solo geografico ma anche immaginario, mitico e letterario grazie ad un vero e proprio sistema di connessioni e rimandi intertestuali. Ad ogni modo, il ritrovamento sia dello spazio che del tempo richiedono l'ausilio della memoria, che si potrebbe intendere come il reale del passato, ma questa presuppone l'oblio: il suo opposto necessario.

Una sorta di proustiana *Recherche* destinata ad esaurirsi in un *temps retrouvé*? No, non ci pare, malgrado il rievocare quel disordinato ed instabile miscuglio di riferimenti adolescenziali, di esperienze e sensazioni ravvivate che fanno risuonare gli echi del passato. Invece siamo forse di fronte a quello che Barthes chiama "spazio dilatatorio" del racconto, cioè lo spazio del differimento, del ritardo, dell'errore, della rivelazione parziale. E' uno spazio di tangente, che non si penetra ed ove non ci si ferma:

L'Arabie juste évoquée. L'Arabie juste traversée. On ne s'arrête pas sur des plaques chauffantes, dans les espaces anéantissants où la mort seule peut tenir lieu d'horizon. L'Arabie n'est que dans la tête, dans les itinéraires immobiles. Comme lorsqu'on voyage dans une musique.<sup>50</sup>

Gli itinerari immobili, gli spazi annichiliti non permettono di concepire lo spazio solo come una struttura geografica. Per Djaout Algeri, Marrakesch, Djedda, New York o Parigi non contengono nessuna valenza geografica, ma solo il senso delle distanze attraversate, il faticoso spostarsi nel tempo e nello spazio che rievocano il carattere stesso dell'erranza. Il punto di partenza si conosce a stento, la destinazione si conosce appena, per Ibn Tumert è Marrakesch, ma per gli altri personaggi?

Le territoire n'est pas délimité de manière précise et définitive; la patrie est sans cesse à inventer dans des alliances et des accouchements dont on voit rarement les fruits - amers, lorsqu'ils viennent, comme ceux de l'oranger sauvage. Les vents qui se lèvent dans le sable, les édits sans cesse remaniés enfantent de nouvelles frontières - imminentes expulsions ou nouveaux interdits à l'errance. (...) On vit dans la hantise des migrations, dans la surveillance vigilante de tout ce que la nature a posé à proximité. On tente surtout d'accoutumer les hommes à la couleur d'une terre sans cesse nouvelle, au goût de l'eau fraîchement conquise, à l'étroitesse de l'horizon.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 63.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 121.

La letteratura algerina in genere e il romanzo di Djaout in modo particolare ha inaugurato un viaggiatore che tratta i luoghi che incontra come punti di transito, ma tutte queste tappe non lo avvicinano alla meta perché la meta non c'è e da un certo punto di vista questo libro dimostra che, qualora ci fosse, approssimarsi è impossibile. Così tutti i luoghi diventano interluoghi in attesa di uno spazio ritrovato. Eppure, si dovrebbe parlare di una realtà, di una tematica, esattamente opposta a quella del distacco. Restare, inventare una vita ove la parola "esilio" perderebbe il suo senso, ove l'orizzonte non avrebbe più il potere di generare chimere e miraggi, ove il desiderio non soffrirebbe più gli attacchi del nomadismo. Come dice Galimberti, "inutilmente la via ha istituito viandanti, le loro orecchie erano sorde alle voci dei luoghi, le sirene del *ritorno* e della *meta* hanno cancellato ogni stupore, ogni meraviglia, ogni dolore."<sup>52</sup>

Le linee di forza - la storia e l'erranza - attraversano la narrazione imponendole una direzione, ma è possibile una direzione nel deserto, oppure si può solo "disertare"?

Mais, au bout de quelques semaines, la durée n'eut plus de sens - les distances parcourues ou à parcourir non plus. Le désert se déployait, sans commencement, sans centre et sans fin. On se sentait pris dans un présent opaque, torpide, dans une immobilité dont il était difficile de dire si c'était celle de l'anéantissement ou de l'éternité. La destination n'avait plus de sens...<sup>53</sup>

Forse dentro questo "spiegamento" del deserto si agita la sua "invenzione", si modula l'infinito potenziale dello spazio e del tempo. L'annullamento non è soltanto della dimensione, della durata, della sostanza, ma anche dell'io-narrante che manifesta dal suo "on" - semanticamente oltre che grammaticalmente impersonale - il desiderio di elidere lo spazio, di esonerare il tempo. Solo ora, dopo questa fase incerta ove tempo e spazio non possono essere "dichiarati", si può fare un passo più deciso verso le coordinate più squisitamente spaziali, anch'esse stratificabili, sovrapponibili ed attraversabili, secondo modalità che non esiteremmo a definire proprie dell'attività del tessere. Il filo, come lo spazio narrativo, si contorce e si sviluppa, attraversa tessuti e produce mappe, storie e figurazioni. Così il filo assieme all'intreccio di trama ed ordito sono componenti di una sorta di piccola cosmogonia. Tessere significa unire realtà diverse, stati di esistenza differenti.

## Spazio mediatore di altri spazi

---

<sup>52</sup> Umberto Galimberti, op. cit., p. 11.

<sup>53</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 95.

Lo spazio citato che fa da ordito a questo testo - tanto quello magrebino che quello occidentale o addirittura mondiale - permette di racchiudere l'una nell'altra storie e temporalità diverse. Allo spazio vengono solitamente attribuite almeno due dimensioni: una topografica ed una funzionale, infatti esso è strumentalizzato nella misura in cui organizza e ritaglia il territorio assegnato ai personaggi stabilendo così il loro posto, i loro movimenti, le loro azioni<sup>54</sup>. Nel nostro romanzo le potenzialità espressive aumentano esponenzialmente perché siamo di fronte tanto a spazi limitati (le città) quanto a spazi illimitati, che grazie al lavoro del tempo e della memoria, si succedono e si contengono secondo le modalità della *mise en abyme*:

Les lieux dans la tête se télescopent, s'annulent comme des saisons contraires. Et ce qui vient accaparer soudain le reclus, c'est un autre hiver, un hiver des années cinquante dans la Soummam.<sup>55</sup>

Questi incastri si annullano pur appartenendo a luoghi ed a tempi molto diversi, rifrangendosi in una mente destinata ad errare solitaria. Siamo ai confini dell'espressione e della rappresentazione: lo spazio immaginario corrisponde ad un vasto spettro di fenomeni, la cui struttura intima è fatta non solo di luci ed ombre ma anche di una mediazione fra "l'interno", l'Io, e l'esterno, cioè il mondo. L'espansione smisurata dell'Io lo fa coincidere con tutto lo spazio, fino alla Soummam, questa valle non lontana da Tizi-Ouzou e dai monti del Djurdjura. Perché rievocare quell'inverno degli anni cinquanta, quando si era ancora in periodo coloniale? Fino a che punto è ipotizzabile che il tempo si sia liberato dallo spazio e viceversa? Eppure, anche se il tempo si è liberato dallo spazio, la sua libertà non può essere totale: pur essendo concepito come preistoria personale o come urna collettiva, esso continua a vivere e ad unire i due versanti d'una realtà che si può affrontare solo a distanza. Non dimentichiamo che ad ogni libertà corrisponde un vincolo e i processi temporali sono tutti vincolanti. Come superare tale contraddizione? Forse è il romanzo stesso che offre delle soluzioni: su questa contraddizione si basa la natura stessa della narrativa in genere, che non solo ricorre a una logica duplice, ma è una doppia logica.

Nel caso specifico de *L'Invention du désert* un certo numero di paradossi e di contraddizioni si risolvono quando il lettore legge nella duplice prospettiva dell'"invenzione", attivando uno *zapping* spaziale e temporale, seguendo il contrappunto fra spazi fittizi, storici ed autobiografici che diventano suoi interminabili e febbrili interlocutori, seguendo itinerari su mappe ove tutti i nomi e i significati sono da interpretare.

E' lecito chiedersi se lo spazio ritrovato è l'altra faccia della storia ritrovata? Secondo noi avviene una stratificazione delle varie memorie presenti: siamo in un romanzo della memoria, che trae il futuro dal ricordo, e questa lotta ad armi impari non è forse il solo antidoto per un'Algeria tentata dalla de-significazione,

---

<sup>54</sup> Cfr. Thérèse Michel-Mansour, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994, *passim*, p. 61.

<sup>55</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 10.

dall'amnesia? Se vivere equivale a dimenticare perché la memoria non può contenere infinite tracce è anche vero che non tutto viene rimosso perché è necessario conservare quanto serve ad interpretare il presente. Così il ricordo è tessuto nell'oblio. Per briciole e frammenti, granello dopo granello tutto riemerge e la sabbia altro non fa che favorire l'arte del *trompe-l'oeil*, offrendo nella sua nudità miraggi e false prospettive.

Le paysage n'est qu'un territoire de nudité et de soifs successives. Chaleur pressurante et vacillement de l'air bouillant. Tout l'hélium de la galaxie se déverse ici en cataractes. De temps à autre l'air manque et l'on se débat comme un noyé dans une vision de sable qui n'en finit pas. Quand la ville elle-même s'effritera-t-elle pour rejoindre enfin la roche moulue - seule éternité des lieux? <sup>56</sup>

L'eternità dei luoghi - che ha come testimoni galassie indistruttibili e rocce sgretolate - implica un perenne differimento, un'evasione continua, ciclica e, facendo coincidere reazioni opposte, si percepisce la peculiare unità del liminale: né esterno né interno, anzi, sia l'uno sia l'altro. Il Sahara appartiene all'Io narrante, gli appartiene fino ad abitarlo, si abitano a vicenda, entrambi mai vuoti perché affollati di ricordi e di fantasmi che impongono la loro presenza:

Je regarde longuement le sable sans fin - jusqu'à me calciner la cornée <sup>57</sup>. Et, tout à coup, le désert cesse d'être en face et autour, il gagne les membres et la tête, y installe une folie sourde, des désirs déconcertants. <sup>58</sup>

Come in una clessidra, ove la sabbia diventa cervello e ribaltandola il cervello si trasforma in sabbia <sup>59</sup>, l'uno prendendo il posto dell'altra, così, ai confini dell'*interno* e dell'*esterno*, la rappresentazione del deserto diventa puramente mentale ed immaginaria, nulla perdendo delle sue peculiarità, restando cioè sempre quello spazio smisurato e senza tempo, poiché

---

<sup>56</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>57</sup> Ci piace accostare a queste parole una frase di Italo Calvino: "Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello." *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 13.

<sup>58</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 71.

<sup>59</sup> "Car au désert, les yeux sont inutiles, la tête seule accueillait l'égouttement des minutes, la lame acérée des couleurs, le poids des lumières crues, les tisons de l'air incendié." Ibidem, p. 68.

On se sentait pris dans un présent opaque, torpide, dans une immobilité dont il était difficile de dire si c'était celle de l'anéantissement ou de l'éternité.<sup>60</sup>

Ora, in questa vastità narrativa, storica, ma anche psicologica, troviamo dei punti di riferimento tanto spaziali quanto temporali o a-temporali<sup>61</sup>. Tutti i luoghi citati sono luoghi di transito, ma ribadiamo che non ci sembra legittimo parlare di tappe che avvicinano ad una meta. Certo, Ibn Tumert voleva arrivare a Marrakech che era la sua meta politica, ma fino a che punto la si può definire una meta *tout court*? Allo stesso modo l'antenato voleva raggiungere la Mecca per il pellegrinaggio<sup>62</sup>, ma la raggiunse mai? Non si raggiunge mai la meta agognata, la patria ritrovata perché non c'è e perché solo la staticità dà il senso dell'eterno<sup>63</sup>.

Gli opposti possono coincidere in uno spazio come quello sahariano che non è finalizzato. In questa zona si colloca l'Io che non abita il deserto ma che da esso è abitato, esposto come mai prima alle intemperie dell'anima, errante, alienato, che da un punto imprecisato ed imprecisabile ci dice:

Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés. Un fanal éclos dans ma poitrine et qui demande à être sans cesse alimenté - au contact de la pierre nue, du sable altéré de violence.<sup>64</sup>

La sabbia è sia il risultato di un mondo triturato ed eroso sia ciò che inghiotte esseri ed oggetti nel suo immutabile silicio, pur mantenendo l'ipotetica e potenziale capacità di restituirli in tempi futuri. Il rapporto col tempo si fa difficile, perché i tempi minerali si stratificano e si addensano all'interno, proprio come la memoria, infatti:

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>61</sup> "... c'est malheureusement une contrée où rien ne pèse assez fort pour laisser une trace sur le sol que les vents façonnent. La seule stratégie efficace sur cette planète inamovible est une stratégie d'usure qui exclut le temps de ses données." Ibidem, p. 71.

<sup>62</sup> "La Maison de Dieu n'existait plus. C'est cela être pèlerin, se dit parfois le voyageur, voguer à l'intérieur d'une forge sans souci d'itinéraire ni de destination." Ibidem, p. 95.

<sup>63</sup> "Pérennité d'Ahaggar - lui toujours debout et immobile. Dans quelle attente ?

La lave des volcans, un jour immémorial, a coulé dans les pores de la terre. Et, la terre lessivée par les intempéries, la lave durcie dresse aujourd'hui ses tiges et ses bras multiples dans le silence du désert, ses aérolithes rescapés d'un naufrage cosmogonique. La terre travaillée par la chaleur ne livre plus aucune odeur, car ses excavations sont asséchées, ses vaisseaux sont exsangues, tout flux en eux est tari depuis un temps sans origine. La roche polie et vernie dit le repos de la mort, l'immobilité définitive - l'accomplissement d'une métamorphose radicale. Le temps aura beau passer, les saisons se féconder, les grands arbres minéraux ne peuvent plus rien recenser sur leurs bras pétrifiés - ils ne peuvent plus bruire, frissonner." Ibidem, pp. 46 - 47.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 27.

Les dunes s'entassent sur la mémoire.

*Sable.*

Une plaque de signalisation, la même, réaffirme à intervalles réguliers la précarité de l'infrastructure routière et l'absence de la ville.

De toute manière les villes ne m'intéressent pas (c'est pourquoi je ne parlerai pas non plus d'El-Oued qui se rétracte comme un cloporte sous l'œil et l'esprit qui interrogent. D'ailleurs, ce n'est pas en quelques jours qu'on arrivera à pénétrer des siècles d'ascèse et de mirages dominés). Seules comptent les distances qu'on parcourt en alimentant une illusion de changement. On roule sans vraiment se déplacer. Étranges cratères de sable d'où émergent des palmiers. Immobilité remuante. Comme lorsqu'on voyage dans une musique. Le paysage n'est qu'un leurre, un vide décrété où l'ombre elle-même est exclue: une succession de dunes à peine réelles qui sous l'effet d'un vent inopiné peuvent s'enjamber ou s'avalier. Nous voyons, à des intervalles temporels qui sont sans doute très longs, des stipes squelettiques et solitaires, seuls jalons qui redonnent quelque réalité à un paysage désincarné.<sup>65</sup>

Le città non interessano, il paesaggio nemmeno, tutto è disidratato, scheletrito, tutto porta il marchio dell'assenza, dell'illusione e gli oggetti, le città stesse, diventano una sorta di operazione di pulizia della memoria. In queste dicotomie si ravvisa anche una dialettica fra diacronico e sincronico? Oppure Djaout vuole solo condurre un'indagine secondo ritmi e durate differenti? Lo spazio è tale perché percorribile e solo l'attraversarlo gli conferisce mobilità. Come quando si viaggia in macchina e si vede scorrere il paesaggio che in realtà è immobile, oppure come in un film, ove tutti i fotogrammi sono statici ma la velocità della pellicola dà loro un'inafferrabile continuità. Solo la velocità fa sì che le cose che crediamo fisse si stacchino una ad una, come frutti maturi, dalla nostra visione, dalla nostra percezione sia visiva che emotiva. Il vento le porterà via, non si sa dove. I paesaggi, le sagome, El-Oued, Algeri o Tlemcen, sono luoghi fugaci quanto un banco di nebbia. Grazie a questa dinamicità l'occhio guarda deliberatamente verso il futuro, crea un mondo dinanzi a sé e la scia di altri mondi dietro di sé. Ma se lo spazio scorre veloce la memoria ha bisogno di appoggiarsi a qualcosa di solido: oggetti, forme, superfici, colori, odori, e come fare dinanzi all'illimitato, all'infinito? Le dune non fanno da schermo, sono impalpabili e non bloccano lo sguardo, come la musica, come quando una melodia alloggia nella mente e nulla può cacciarla via. Note e sabbia sfuggono a qualsiasi tentativo che cerchi di fissarle nello spazio o nel tempo, la vista cede all'illusione, l'identità alla sua dissoluzione, il silenzio alla musica<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibidem, pp. 29 -30.

<sup>66</sup> Ne *L'Invention* la musica ha comunque una dimensione sia mentale - cfr. p. 30, 63, 115, 155, 157, 160, 162 - che concreta. Essa effettivamente interviene nello spazio desertico: "Le début du trajet Touggourt-El-Oued

Immobilité découvreuse. Immobilité remuante. Comme lorsqu'on voyage dans une musique.  
J'ai assisté à la naissance du mouvement.<sup>67</sup>

In Djaout siamo in presenza non solo dello spazio infinito del deserto ma del ricordo di esso, il che comporta una narrazione ove tutto è in divenire, in evoluzione e - al tempo stesso - in sospeso, tutto nella sua percezione è vago e indistinto: un barlume, un qualcosa di più, un “qualcosa prima della fine”. Nel tempo anonimo l'andare coincide col tornare, così ciò che ci sembra duplice in realtà è uno solo, la linea retta diventa cerchio, piegandosi sul principio e sul movimento che l'animano.

*l'illusion d'un temps toujours identique et toujours renaissant, d'une lumière figée et distendue comme dans une immobilité d'hypnose. Le désert brouille l'idée de saison: il n'y a qu'un temps devenu anonyme à force de torpide constance, un temps d'une blancheur insoutenable, une bouche immense qui mange toute forme avant même qu'elle ne s'esquisse. Les vraies ruines du monde sont là, ruines qui ne sont même pas débris mais poussière uniforme et mouvante. Il ne reste ni gravats ni charniers, les millénaires ont tout broyé. Il n'y a rien à récupérer, les signes du monde se sont défaits.*<sup>68</sup>

In questo sgretolarsi di tutta la realtà ove si sente permanere sotterraneo il trascorrere del tempo, lo spazio sahariano è percepito sia in quanto luogo dell'erranza che del passaggio obbligato: uno spazio fra l'accecamento e la chiaroveggenza. Consideriamolo allora come l'oggetto della narrazione, ma fino a che punto è possibile ritracciare le avventure, le vicissitudini o le imprese di un “oggetto” che sembra costituito da realtà impercettibili, impalpabili, inafferrabili?

## **Deserti di sabbia, di acqua, di neve**

Lo spazio prevede delle soglie, dei limiti che lo uniscono/separano dal resto. Anche per il mare o il deserto esistono dei limiti: ad un certo punto finiscono: al deserto segue un non-deserto, all'oceano segue una spiaggia, una scogliera, le cui onde possono solo erodere ma non penetrare; eppure dal punto di vista letterario

---

s'est déroulé en compagnie de la voix du chanteur marocain Abdelhadi Belkhat. (...) Le chauffeur possède toute une réserve de cassettes. Pour conjurer la solitude et la monotonie des grands espaces. Puis un chanteur tunisien prend le relais. Enregistrement public. Sifflets. Cris et ovations.” Ibidem, pp. 28 - 29.

<sup>67</sup> Ibidem p. 124.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 27.

questi due *topoi* sono infiniti perché oggetti estetici, spazi narrativi. La questione si complica ulteriormente nelle strutturazioni in *abyme* in cui ha particolare rilevanza il ruolo dei confini, Lotman dice: “i confini hanno un carattere mobile. Cambiando l'orientamento verso questo o quel codice, muta infatti anche la struttura dei confini.”<sup>69</sup> Ne *L'Invention du désert* confini, recinti e certezze si sfaldano perché l'erranza come non prevede confini, così non prevede neanche punti di riferimento, ogni processo nasce sotto il segno della deterritorializzazione:

Le territoire n'est pas délimité de manière précise et définitive; la patrie est sans cesse à inventer dans des alliances et des accouchements dont on voit rarement les fruits - amers, lorsqu'ils viennent, comme ceux de l'oranger sauvage. Les vents qui se lèvent dans le sable, les édits sans cesse remaniés enfantent de nouvelles frontières - imminentes expulsions ou nouveaux interdits à l'errance.<sup>70</sup>

Il vento ha il potere di trasformare le dune confondendone i contorni perché è il vento stesso a disegnarli coi tratti rapidi ed effimeri delle sue raffiche. I confini disegnano i confini<sup>71</sup>. Dopo tutto, questo deserto è solo un luogo di passaggio, uno spazio animato in modo aereo, impalpabile ed irregolare, la sua storia è anzitutto quella di un flusso di uomini, di merci, di miti, di sogni tanto affascinanti quanto terrificanti che si amplificano e si occultano al ritmo delle invasioni.

Il deserto è uno spazio virtuale, dotato di una “pienezza vuota” ove i personaggi “rompono” con un mondo istituzionalizzato. Il Sahara è uno spazio anzitutto della mente, che invita ad un'osservazione continua, dall'apparenza fragile e indifesa proprio perché sconfinato non ha le protezioni né le garanzie né la concretezza di uno spazio urbano. Ma, nel dialogo fra le due coordinate, quella dello spazio e quella del tempo, quest'ultima ha ora il sopravvento e ci permette di scrutare, analizzare e commentare ciò che sta davanti ai nostri occhi, condizionandone la percezione.

Il deserto non ha dunque limiti geografici, attraversandolo non si incontrano frontiere né asperità, non una roccia da scalare né un fiume da guardare, quindi è come se il deserto fosse il prolungamento del mare, dell'oceano che come questo è navigato. Come la sabbia, le onde dell'oceano sono mobili, cangianti, presentano una superficie sempre uguale e sempre diversa, sono capaci di erodere ed inghiottire esseri ed oggetti nei loro immutabili e salati abissi, pur mantenendo l'ipotetica e

---

<sup>69</sup> Jurij Lotman, “Il testo nel testo” in *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, p. 259.

<sup>70</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 121.

<sup>71</sup> “Terre poudrée de sel parmi le dessin écrasant des dunes. Seule une herbe naine, clairsemée, point d'entre les mottes de terre blanches de sel...”

Vacillement. Effacement. Vie et paysages à la merci des biffures et des ruptures d'équilibre. Les dérives menacent à chaque pas. Il suffit qu'un vent se lève pour que le monde change de visage, transporte ailleurs ses bosses et déplace l'ombre de ses creux. C'est pourquoi on ne peut rien baliser et qu'on arrive à franchir, les yeux fermés, un bon millier de kilomètres.” Ibidem, p. 44

potenziale capacità di restituirli in tempi futuri. Sia il deserto che l'oceano respirano, ansimano e la loro è una

Scansion imperceptible, qui ne dérange même pas l'air. Le plus étrange est l'absence d'odeurs. Pourtant l'océan est à côté, immobile, neutre, insipide comme si aucun varech ne l'habitait ni aucune bête vivace. L'océan s'étend là, hiératique, désert aquatique au repos.<sup>72</sup>

Le analogie fra questi due spazi sconfinati fanno sì che diventino riflessioni speculari gli uni degli altri. Persino dietro l'oscuro eroismo di un granitico Ibn Tumert si profilano i gesti, certamente triviali, del capitano la cui nave, presa nella tempesta, fa acqua da tutte le parti. Non vincerà, lo sa bene, la vittoria appartiene solo alla morte<sup>73</sup>. Le analogie possono continuare: il cammello è chiamato "nave del deserto", le oasi sono isole e le onde di sabbia sono altrettanto impersonali e travolgenti di quelle oceaniche.

L'obsession de la Grande Bleue. (...) Pour rejoindre l'ailleurs merveilleux, il n'y avait que la solution de s'ouvrir un chemin dans ces eaux qui fermaient l'horizon. (...) Nous essayions d'évaluer ses dangers en dénombrant les rides sur sa peau. Souvent, la surface de la mer n'était qu'une interminable flamme bleu orangé; mais parfois elle était vraiment effrayante, elle écumait de colère et brisait sa hargne sur les rochers. (...) La mer n'était belle que par temps très clair, avec dans le ciel et sur les champs une lumière antimoniée. Alors une flaque sans bornes s'étirait, calme, sur le monde. Mur impénétrable contre le foussement du regard, elle voilait de son étendue la moitié de la terre à nos yeux. Même les bateaux qu'on dit très grands, nous les apercevions comme des fétus sur sa surface démesurée dont nous savions qu'elle continuait encore loin derrière le regard. Les bateaux tanguaient très lentement, en tranchant de leur poitrail les paresseuses ondulations.<sup>74</sup>

Quale potrebbe essere la definizione dello spazio desertico? Un'espansione nel presente muto? Solo così si trova un comune denominatore fra sabbia, acqua e neve, tutte e tre invivibili, ostili a qualsiasi radicamento ed a qualsiasi accordo, labirintiche perché identiche. Infatti, sebbene la sabbia, la neve e l'acqua ci sembrano assolutamente inconciliabili, la loro incompatibilità è solo apparente: il progetto unitario è quello di un'"anatomia generale delle forme", forme vive, naturali,

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>73</sup> Cfr. ibidem, pp. 138 - 143.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 178.

estetiche, tecniche, poiché la forma non è solo il contorno inessenziale del senso, ma la conclusione di una storia, il testimone degli sconvolgimenti che l'hanno scolpita, disegnata, scavata, la concrezione visibile delle mille vicissitudini attraverso le quali gli esseri e le cose “vengono alla luce”, insomma, la pelle del mondo.

Proprio perché *Invention du désert*, il romanzo è pervaso da un universo *pansahariano* ove anche la metropoli parigina, sebbene antitetivamente fredda ed abitata, acquisisce un senso di solitudine, aridità ed erranza,

Des ombres blanches, doucereuses, passent parfois, femmes arrachées aux mirages d'une ville plus aride que le plus aride des déserts. On a beau torturer son inconscient pour y faire naître une oasis avec ses bruissements de palmes et ses oiseaux paresseux, on se retrouve impuissant, empêtré dans les mailles d'une blancheur froide - oh! pas cette autre blancheur: aux environs de Ouargla, terresensemencées de sel comme s'il avait neigé dans les sillons.<sup>75</sup>

Il bianco rallenta la percezione - anche le ombre sono inspiegabilmente bianche - ed acuisce la dimensione del vuoto interiore. Il bianco comporta delle dilatazioni della pupilla, dando vita alle ossessioni più intime. Bianche infatti sono le visioni non corrotte dallo sguardo. Nel bianco si vede l'invisibile, l'inconscio favorisce il miraggio del Sahara a Parigi, secondo immagini che ci richiamano le *rêveries* di Baudelaire<sup>76</sup>.

Il voler far coincidere il Sahara con Parigi per la solitudine ed il biancore<sup>77</sup> non è una strategia per portare il lontano nella sfera del vicino, ma al contrario, per far sì che tutto ciò che è vicino sia proiettato il più lontano possibile, a Ouargla, per esempio, città del sud della Cabilia. Da questa proiezione scaturisce una sorta di “onnipotenza semantica” che trasferisce ad uno spazio quella che è una peculiarità della lingua. Il Sahara coinciderebbe allora col desiderio di dire e la testualizzazione di questa pulsione è per noi la storia degli Almohadi che appare come da un'eruzione vulcanica, come da una falla nella crosta terrestre, come un enigma offerto alla lingua che lo interpreterà.

L'histoire almoravide [sic] clignote dans un lointain assoupissement, elle cliquette à l'intérieur de mon crâne, avec des remontées brutales qui allument un feu sous l'occiput. Alors, le désert et son été perpétuel crèvent l'écorce du monde. La neige bousculée se fissure, et un rire sans limites ébranle le

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>76</sup> “Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés, / Qui font se fondre en pleurs les coeurs ensorcelés, / Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord, / Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort.” *Les Fleurs du mal*, XLVI “Ciel brouillé”.

<sup>77</sup> Cfr. *L'Invention du désert*, op. cit., vedi anche le pp. 134 - 136.

socle des nuages. Une enclume infatigable s'installe dans le ciel; elle allume des étincelles dans l'atmosphère en kermesse. C'est quelque chose de propre au désert, cette désolation qui rit.  
78

## Parola e città

Lo spazio, in quanto mediatore di distanza, è unico e questa sua unicità/unitarietà fa scaturire la parola: contenendo potenzialmente le storie ed i conflitti dei personaggi implicati, esso costituisce il quadro ove si produce e si costituisce la parola e al contempo fa da selettore poiché questa non è preferibile in uno spazio qualsiasi. La distanza percorsa dall'Arabia al Marocco permette di sostenere l'opera politica e quindi di dialogo, di coinvolgimento, di assembramento attorno al mahdi e tutte queste attività interpersonali nascono e si sviluppano all'interno di uno *spazio già costituito* che così è confermato, narrato o anche messo in questione.

Les Almoravides [sic] avaient uni, à la force du sermon et de l'épée, la vaste contrée d'Occident - Maghreb / couchant du réel berbère.<sup>79</sup>

Parola e spazio sono indissolubilmente legati, ma è lo spazio che ha il sopravvento e tanto il narratore quanto il personaggio non assumono mai una voce, dato che anche la parola viene pensata come spostamento in uno spazio bianco e senza centro, in un temporaneo o definitivo “antimondo”:

Il y a toujours dans le groupe en marche (en fuite?) un jeune homme à l'esprit délétère qui porte, en plus du poids du ciel affalé sur le désert, une peine supplémentaire (...). Une solitude l'enveloppe, lui tisse une aura d'étrangeté, l'exclut de la caravane. C'est pourtant à lui de trouver l'eau, la parole qui revigore, c'est à lui de révéler le territoire - de l'inventer au besoin. C'est à lui de relater l'errance, de déjouer les pièges de l'aphasie, de tendre l'oreille aux chuchotements, de nommer les terres traversées. (...) Il existe un jeune homme dissipé mais qui guide (malgré lui?) la caravane. Ses errances à lui sont sans remède, sans la récompense de la halte bue comme une bienfaitante gorgée d'eau. Ce qu'il sillonne, ce n'est pas le

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 16.

désert de sable et de pierres tranchantes, mais le désert périlleux de sa tête...<sup>80</sup>

La narrazione che scaturisce dallo spazio sahariano non comporta l'apertura di prospettive verso un *mondo nuovo*. Si tratta per certi aspetti di una contrazione o dilatazione delle frontiere del mondo di appartenenza, del mondo narrato. Secondo Schmid all'interno del *mondo narrato*, cioè quello creato dal narratore, esiste il *mondo citato*, usato per designare l'universo evocato dai personaggi, ma perché Ibn Tumert non ci parla mai degli spazi sconfinati, delle dune, del vento, delle palme? E dire che è stato in Egitto, ha attraversato tutto il Nord Africa, è arrivato fino a Marrakech! Il suo deserto è quello dell'erranza e del passaggio obbligato, i suoi sono fini religiosi e politici e comunque nessun viaggio è innocente, soprattutto in quello spazio nudo che costringe a convocare il passato, un passato assoluto<sup>81</sup>. Ibn Tumert attraversa tutta la fascia desertica fra l'Egitto ed il Marocco. E' così che i percorsi letterari atipici, "éclatés", divergenti ma comunque dotati ognuno di una coerenza propria, si sono innescati a partire da una riflessione spaziale. Il suo "détour" lungo il medio oriente ed il Magreb dimostra una strategia che permette di reinterrogare le coordinate spazio-temporali scoprendo delle zone franche, dei margini di manovra. Il suo viaggio diventa un trampolino per un percorso interiore in cui integra nel proprio immaginario la dimensione spaziale dell'erranza e questo processo conduce appunto ad una "invenzione", nel senso di "scoperta". Ma perché uno scrittore magrebino che geograficamente, socialmente e culturalmente, conosce il deserto ha bisogno di "inventarlo"<sup>82</sup>? E' allora possibile che lo spazio-deserto, situato al di fuori delle contingenze, permetta ai/al personaggi/o di trovare un accordo col mondo? Questo viaggio diventa l'estensione e - in un certo senso - la concretizzazione di un elemento atteso durante i percorsi anteriori ed interiori suscettibile di far scomparire la frattura fra mondo esterno e mondo interno.

Ripercorrere le tappe del nostro Almohade costringe a restituire ogni luogo nel lungo corteo della storia, anche quando il luogo non esiste più, come nel caso di Tehouda:

Cité fondue dans la poussière. Cité de terre friable dans le repli du désert. Monticule couleur d'anonymat comme la nature alentour. Aucune plaque commémorative. Il n'existe même pas de panneau routier indicateur. Pour ceux qui inventent les localités, Tehouda n'est pas un lieu d'histoire, elle n'est même pas un lieu tout court. Tehouda n'existe pas. Pourtant, c'est là

---

<sup>80</sup> Ibidem, pp. 122 - 123.

<sup>81</sup> Cfr. Ibidem, pp. 18 - 20.

<sup>82</sup> "Enfant déjà, je rêvais de réinventer le monde", dice Djaout intervistato da Louisa Benmouhoub per la rivista berbera *Tin-Hinan*, Tizi-Ouzou, n. 2, 1991, pp. 23 - 28. Quest'intervista è stata successivamente riedita in *Algérie Littérature/Action*, n. 1, maggio 1996, pp. 205 - 212.

que l'histoire du Maghreb s'est jouée. Irréversiblement. Ici fut ouverte la première entaille qui allait désagréger la Berbérie.<sup>83</sup>

Spostandosi nello spazio, lo scrittore-personaggio riesce a risalire indietro nel tempo, perché questo diventa un oggetto letterario e quindi leggibile, fluidamente compatto, che si muove caleidoscopicamente attorno a possibili centri, virtuali o reali<sup>84</sup>. Possono essere dei miraggi, dei fantasmi, dei vuoti, degli specchi, ma paradossalmente ed inaspettatamente gli spazi di Ibn Tumert non sono quelli desertici, bensì quelli cittadini.

Avviene ancora un'inversione, anch'essa frutto di quella mano che ha ribaltato la clessidra: il personaggio-scrittore parla del deserto stando in una città europea, una "città fredda"; di Ibn Tumert, invece, che lo attraversa, conosciamo solo le tappe cittadine, le vicende politiche e militari, non ci viene dato di vivere con lui il tempo dell'erranza. Seguiamo le tappe del suo periplo:



E' un discorso nel discorso che utilizza la città e, ad ogni tappa, ogni fatto o persona diventa garante di un'appartenenza comune. Interpretare la città, qualunque essa sia, come deserto, con tutte le implicazioni che tale immagine comporta. La città è così uguale al deserto, paradossalmente possiede le stesse caratteristiche:

---

<sup>83</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 31.

<sup>84</sup> Seguendo il solco tracciato da Pierre Bourdieu è possibile costruire una teoria dell'esperienza temporale a condizione di ripudiare la filosofia spontanea della temporalità la cui rappresentazione narrativa più tipica è quella della biografia. La filosofia spontanea dell'azione e della sua narrazione si innesta nella scrittura della storia ove trova un prolungamento naturale nella filosofia della coscienza temporale, inibendo l'accesso alla vera conoscenza della struttura della pratica. La produzione del tempo che si compie in e per la pratica non ha nulla a che vedere con l'esperienza del tempo. Cfr. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, passim, pp. 448 - 451.

La ville soutient sur son échine une multitude d'écrasements. Elle est insensible, soumise, n'appréhendant ni chaînes ni cataclysme, habituée, depuis quelle genèse? au cliquetis sourd du ciel qui l'emprisonne et pèse sur elle, habituée à l'effondrement lent. imperceptible, qui tasse ses viscères par le bas. Car la platitude n'est que l'apanage de surface. (...) La ville a beau faire le dos rond, elle a un corps qui enregistre, un corps accommodé au joug qui pèse sur son cou, aux génuflexions imposées par une menace de flammèches, aux dessiccations répétées qu'un ciel altéré lui fait subir. Elle est là, ascète squelettique; rien n'huile ou n'arrose ses articulations.<sup>85</sup>

La città è un deserto che si espande, che non ha nulla a cui raccordarsi, che registra passivamente, anch'essa fuori dal tempo. Nella struttura geografica, nella mappa, le tappe che si susseguono, l'enumerazione dei luoghi, rappresentano sia una memoria collettiva che l'intreccio del romanzo di Djaout ove la sua vocazione cartografica e topologica mette in atto tutto un vocabolario dell'erranza.

Errer. Suivre le chemin ouvert par le zénith. Une sorte de dédale rectiligne qui attire les pas dans ses trappes. Tu chemines dans une lumière qui aveugle, qui gomme toute forme en esquisse. Aden se consume à feu couvert. Tes yeux, ta mémoire accablés retiendront-ils quelque chose?<sup>86</sup>

Il primo passo dell'erranza è l'abbandono di un "dentro", lo sradicamento da uno spazio in cui ci si raggomitola. Ma quella di Ibn Tumert è erranza o semplice movimento?

## **L'Almohade che visse due volte**

Il nostro mahdi è come un mostro storico: è un anacronismo, la sopravvivenza di un fanatismo medievale e al tempo stesso la moderna rabbia contro le differenze, le minoranze, i liberi pensieri. Come scrivere la storia, fare la cronaca di questa memoria anacronistica? Anamorfosi dovute al continuo mutamento di prospettiva dell'io narrante, ana-cronie, ana-mnesi... *L'Invention du désert* è popolato da tutti questi "ana", non è un romanzo storico, non è una biografia, come già ci avverte il narratore<sup>87</sup>, ma il tentativo di scavare nel mistero di una storia singolare. Così si

---

<sup>85</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 116.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 102 - 103.

<sup>87</sup> "Mon histoire risque, selon toute apparence, de se transformer en biographie. Il faut bien veiller à cela." *Ibidem*, p. 17.

mischia a quella dei lettori e l'improbabile "io" diventa un "noi". Si tratta di un testamento o di una messa in guardia? Questo libro di riflessione e di sapere storico è un libro intimo, reso ancora più intimo dalla corrispondenza fra l'incompletezza della biografia di Ibn Tumert e la morte di Djaout. Il pericoloso gioco della bio-grafia l'aveva avvertito anche Montaigne quando scriveva: "je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous les autres livres"<sup>88</sup>, ma nel nostro caso la *myse en abyme* fra scrittura e vita è andata molto oltre.

La vocazione della storia coincide con l'incompletezza. "L'invention documentaire - dice Paul Ricoeur - est donc encore une question d'épistémologie. Ce qui ne l'est plus, c'est la question de savoir ce que signifie la visée par laquelle, en inventant des documents - au double sens du mot inventer -, l'histoire a conscience de se rapporter à des événements « réellement » arrivés. C'est dans cette conscience que le document devient *trace*, c'est-à-dire, (...) à la fois un reste et un signe de ce qui fut et n'est plus."<sup>89</sup> La parabola del nomade non ha un senso solo nei confronti della storia, ma anche nei confronti del singolo individuo, di Tahar Djaout.

*L'Invention du désert* è una biografia interrotta da bruschi salti che enfatizzano la discontinuità tra il passato e il presente, permettendo il passaggio a condizioni superiori, passando da un mondo ad un altro, da un universo simbolico vecchio ad uno nuovo e, per poterne captare il fascino, l'ammaliamento o l'inquietudine, bisogna saper errare al di fuori di sé, affinché il genio del luogo si situi sempre altrove.

L'unica via di salvezza sta forse nella dissezione o divisione più o meno assoluta di un Io in diversi Io che non riescono a risaldarsi. L'Io della narrazione non appartiene al mondo della letteratura, ma è quello dello scrittore, concepito come individuo creatore, intrecciato al codice genetico dell'identità, all'ontologia del soggetto. Non è un Io delle confessioni, né quello di un "io mi ricordo", è invece una prima persona che lascia a tutte le altre le loro particolarità, la loro unità, il loro spazio, il loro tempo e le loro angosce.

"Il se voit multiple, se bagarre"<sup>90</sup>. Così comincia il libro, così il narratore extradiegetico avverte il lettore e non ci sono dubbi che tanto il lettore quanto il narratore vivono nella stessa ignoranza dei fatti e nella stessa attesa. E' come se, acquisendo con la scrittura una nuova personalità, l'autore potesse staccarsi dal suo passato storico (e non) e prendere quella distanza capace di renderlo opera letteraria. Come in un celebre quadro di Escher la mano disegna la mano, così lo scrittore scrive dello scrittore che scrive. L'insincerità letteraria dell'Io<sup>91</sup> è ciò che pone la condizione di una meta-biografia; Ibn Tumert ha fatto la memoria ancestrale del

---

<sup>88</sup> *Essais*, II, XVIII, Classiques Garnier, Paris, tome 2, p. 69.

<sup>89</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. III, Paris, Seuil, 1985, p. 12.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>91</sup> Cfr. Philippe Le Jeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1996, pp. 13 - 46.

personaggio-scrittore-narratore e di Tahar Djaout, ha seminato in entrambi l'inquietudine, l'erranza.

J'aurais tant aimé avoir pour un voyage pareil la tête vibrante et vierge de l'ancêtre; j'aurais aimé qu'Ibn Toumert m'accompagne non pas comme un livre à écrire, non pas comme une odeur pisseuse de vieille documentation, mais comme un sang incontinent qui me pousse à défier le soleil, qui me bourre d'astuces guerrières lorsque le désert m'encercle de ses pièges. J'aurais aimé qu'Ibn Toumert campe si souverainement en moi que le soleil soudain puisse acquérir entre mes doigts toutes les vertus du liquide. J'aurais voulu que ma tête se remplisse de symboles pour que tout ce qui coule, sable ou eau, se confonde, pour que tout ce qui meurtrit purifie. Mais l'ancêtre n'est pas à mes côtés, n'a jamais été à mes côtés, ne sera jamais à mes côtés.<sup>92</sup>

Forse si potrebbe parlare di una forma di autobiografismo centripeto, considerando anche nella diegesi l'incidenza dell'antenato ed il racconto dell'adolescenza del narratore. L'autore ed il suo personaggio si riservano, l'uno e l'altro, l'uno rispetto all'altro, una presa di coscienza rispettiva: si correggono "spiegandosi" attraverso la storia. Djaout non ha la tentazione autobiografica, l'autobiografia è bugiarda e in essa necessariamente si cerca un senso, una fine. La pura finzione letteraria, invece, richiede un narratore, ma non un narratore individuale.

Forse Djaout cerca, attraverso il personaggio di Ibn Tumert, di penetrare alcune delle ragioni che lo hanno condotto a farsi, in nome della verità divina, un agente dell'intolleranza e della repressione. Lo scrittore ed Ibn Tumert, che è al tempo stesso una sua creatura e il fondatore di una dinastia, si scambiano i ruoli: l'uno è il romanzo dell'altro, la proiezione immaginaria di una parte della sua realtà.

Tutti conosciamo il celebre apologo cinese: Chuang Chou sogna di essere una farfalla, ma non potrebbe essere la farfalla a sognare di essere Chuang Chou?

Così in una fredda notte parigina

La couverture ne suffit pas; je me trémousse pour me réchauffer. Je m'emploie à aménager un vide dans ma tête pour y attirer le sommeil. Je tente de créer l'illusion que je me trouve dans ma chambre-bibliothèque d'Alger, en train de dormir chaudement dans l'odeur des insectes épinglés et des livres jaunis depuis longtemps. Les Almoravides [sic] sortent subrepticement d'entre les feuilles d'in-quarto; ils extraient des volumes une grande quantité de matériel, ils improvisent en toute hâte un campement (je crois me rendre compte qu'ils ont beaucoup d'objets pneumatiques qu'il leur avait suffi de

---

<sup>92</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 76.

gonfler). Deux hommes s'approchent de moi (l'un d'eux ressemble à mon père), ils m'enveloppent d'une bure de laine et me montrent le pays du sommeil.<sup>93</sup>

Il personaggio che doveva restare relegato nei libri e nel passato, armato di grimaldello come uno scassinatore, divelle il dorso del volume, squarcia le fibre della carta, si introduce nello spazio dell'altro uscendo dallo spazio di "citazione" in cui era relegato per entrare in quello della "solle-citazione" o dell'"ex-citazione". Nel vocabolario della corrida è il torero che *cita* il toro, cioè lo provoca a distanza agitandogli la *muleta* davanti agli occhi, e il narratore-scrittore così ha fatto con Ibn Tumert che

... ne cesse d'aller et venir comme pour narguer ma vigilance, moi qui n'aspire qu'à une chose, qu'il se fasse oublier et me dispense ainsi de l'abattre. Je vois par intermittence son corps sec et musclé d'homme du désert se couler derrière les meubles. A la fin, il se plante gaillardement devant moi; quelques poils sortant de ses narines tremblent d'indignation. J'appuie avec force sur la gâchette. J'ai épuisé le chargeur.

Ibn Toumert me considère avec dédain et me dit:

- C'est parce que tu es stérile que tu as des envies de meurtre. Tu veux me supprimer tout simplement pour n'avoir pas à parler de moi.<sup>94</sup>

Passato e presente scorrono paralleli, ma possono anche intersecarsi, scontrarsi, in un numero infinito di varianti e di modulazioni, e ora i nostri due personaggi, scavalcando gli otto secoli che li separano, si misurano, si valutano, si compenetrano, stanno uno di fronte all'altro. Djaout ha escogitato un'eterna convivenza fra Ibn Tumert ed il personaggio-scrittore-narratore come ha fatto Italo Calvino in Italia o Gide e Queneau in Francia, però prima che Djaout facesse emergere la figura del mahdi nelle sue pagine, questa già esisteva nei libri di storia. Infatti tutto quanto riguarda la ricostruzione delle gesta almohadi è in corsivo, e quel gioco di caratteri sta a sottolineare un'enunciazione nell'enunciato.

Così il nostro Ibn Tumert diventa un Giano bifronte del tempo e dello spazio, "prémonitoire - ci avverte Dällenbach -, la mise en abyme sera ainsi subrepticement orientée vers un passé diégétique ou extradiégétique qu'elle n'aurait pas eu le pouvoir normalement d'actualiser."<sup>95</sup>

Cercando di seguire delle traiettorie geometriche, si resta colpiti da una certa binarietà, da un'alternanza di pagine in caratteri tondi e in corsivo, come fra bianchi e neri, gioco questo, che ci piace paragonare agli scacchi, come se le due parti della

---

<sup>93</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>95</sup> Lucien Dällenbach, op. cit., p.86.

storia, i due spazi ed i due personaggi, stessero giocando una partita su una grande scacchiera le cui caselle sono fatte di Sahara e di Parigi, di Medioevo e di XX secolo. Ci piace immaginare un Djaout che teneva sulla sua scrivania non solo una clessidra ma anche una bussola, oppure che nel suo immaginario ipotizzava ne tenesse una il suo personaggio-narratore. Ed immaginiamo anche le mappe che ha controllato, chissà se c'erano zone bianche, zone franche sulla sua carta d'Algeria di cui ha fatto un così buon uso.

La scacchiera non è solo un oggetto simbolico carico di significati, ma è anche una mappa che rappresenta lo spazio. Specularmente la mappa è a sua volta una scacchiera: le strategie si sviluppano e scemano man mano che va avanti l'intreccio, non importano le abilità strategiche dei due avversari, non saranno infatti mai dimostrabili fino in fondo. Quali misteri si nascondono nelle caselle bianche o nere? Forse non c'è nient'altro che un'interrogazione costituita dal monologo di Ibn Tumert da una parte e del narratore dall'altra. Entrambi cercano una verità. Ma chi potrà proferire la solenne formula: "scacco matto"?

E il nostro Ibn Tumert, a Parigi, dopo essere stato in metropolitana, nel Quartiere Latino, negli Champs Elysées ed essersi persino ubriacato in uno squallido bar del XIX arrondissement - un luogo di depravazione dove ha incontrato tanti suoi compatrioti altrettanto "décentrés" -

croit rêver, il se demande s'il n'est pas tout simplement en présence de ces arbres du Paradis dont une bonne monture lancée au galop mettrait des jours à franchir l'ombre. <sup>96</sup>

Siamo così stati introdotti - attraverso un racconto sospeso, impalpabile, ai confini del sonno - in una sorta di spazio curvo, oscillante fra il dentro e il fuori, fra il sogno e la realtà. A questo punto bisogna decidere, se restare fuori o tornare nel Medioevo e in questa lotta

Il rue comme un forcené pour quitter la prison de ma tête. <sup>97</sup>

Ciò che è impensabile nel 1121 diventa del tutto normale otto secoli dopo, è un modo per riconoscere come i sogni - e non solo i personaggi - appartengano ad una spazialità ed una temporalità diversa. Questo sogno dura quindi fino ai giorni nostri, contenendo *in nuce* il suo germe di ombra. Ibn Tumert appare e scompare lungo due sogni che si congiungono da qualche parte. Così si instaura un movimento fra il sognatore ed il sognato tanto rapido da produrre un effetto di confusione di identità.

Je congédie les Almoravides [sic] pour m'engourdir sans témoins. Ils sortent lentement de ma tête, fantômes langés de bures de laine. Les dromadaires sont juste là, à proximité de mon front. Ils barquent docilement pour offrir leurs bosses

---

<sup>96</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 53.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 56.

complaisantes aux guerriers ceints d'un blanc suspect - le sable mange toute couleur. J'entends des ordres, des blatètements, un léger bruit d'ustensiles. Des invocations confuses se perdent en rumeur d'essaim.

Je pense alors avec tristesse à mes Almoravides [sic] qui lèvent le camp pour des errances plus lointaines. Ils escomptent ainsi m'échapper - d'autant que je les congédie. Mais ma traque est impitoyable. Est-ce vraiment eux que je pourchasse ou d'autres fantômes à travers eux, d'autres visages refoulés?<sup>98</sup>

Già, cosa insegue il nostro personaggio-narratore? E' questa l'incertezza o il disorientamento provocato dall'apologo di Chuang Chou, ed è questo lo smarrimento che prova il lettore che con le pupille incollate alla pagina, sente Ibn Tumert agitarsi in qualche angolo buio della stanza.

Ci sono altri momenti di sogno, come quello del bambino che diventa il sogno dell'uomo maturo<sup>99</sup>, ma si tratta veramente di sogni? Certo, si scartano dal reale, ma fino a che punto determinano dei confini di distinzione? Sembrerebbero essere la possibile continuazione del racconto, con la presenza ostinata del mahdi Almohade nella vita quotidiana. Al contrario, Ibn Tumert sognatore-sognato (sogni che molto hanno degli incubi<sup>100</sup>), all'interno della narrazione permette di includere il libro che lo include e in questa fusione "les rapports énonciation/énoncé, auteur/personnage, acteur/personnage, rêveur/rêveur-dans-le-rêve, y vacillent, dans les moments décisifs, entre une hiérarchie à sens unique comme celle des logiciens et une hiérarchie réversible ou enchevêtrée. Une lecture immédiate de ces textes est surtout sensible au trouble des frontières, mais une lecture en relief, transcontextuelle, perçoit du même mouvement le point de trouble et l'extrême précision avec laquelle il est situé: le paradoxe comme exercice acrobatique de la lucidité."<sup>101</sup>

## L'infratempo almohade

Gli otto secoli che ci separano da Ibn Tumert e dal suo tempo, ormai inaccessibile, lo riducono un personaggio inoffensivo. Si tratta di sognare e di darsi di che sognare, dunque di ammobiliare il mondo a proprio modo. Per servirci di una metafora presa in prestito ancora una volta dal gioco degli scacchi, l'autore fa una forchetta, attaccando simultaneamente due pezzi di maggior valore. Fra Djaout, il suo

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>99</sup> Cfr. ibidem, pp. 96, 112, 153.

<sup>100</sup> Cfr. ibidem oltre alle pp. 48 - 49 anche le pp. 14 - 15.

<sup>101</sup> Geneviève Mouillaud-Fraisse, *Les fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, coll. "Minorités & sociétés", 1995, p. 86.

personaggio-scrittore e le sue creazioni cioè Ibn Tumert e l'antenato, c'è un *no man's land* in cui il lettore si perde, non gli resta allora altro che seguire fiducioso quel periplo: la storia è un talismano che protegge da tutto quello che potrebbe ripercuotersi con pesantezza sul presente.

Je nage dans les biefs des chroniques, remonte des torrents apocryphes, j'enjambe des temps sans milliaires et des déserts effrayants. Je dois me construire à tout prix une renommée de pisteur. Je traque comme un monstre de patience, quelle que soit la rudesse de l'affût. Les cales de ma tête s'avèrent parfois exigües pour entasser les décennies, pour épouiller les légendes, pour démêler les chroniques. J'ai besoin d'une lumière plus crue, d'un parcours moins entortillé, d'une manutention plus vigilante pour classer les choses efficacement. Mais tous ces efforts sont éreintants. Je cherche une percée pour respirer, une immensité pour m'ébattre et oublier les rigueurs du classement.<sup>102</sup>

Cosa fa il nostro personaggio-narratore scrittore? Sceglie un luogo, sceglie un tempo e vi si muove liberamente, anzi, vi nuota. Forse tutta questa libertà deriva non solo da un luogo *infra* e quindi dalla mancanza di un centro tanto spaziale quanto, *a fortiori*, temporale, ma anche dal rifiuto di accettare che la scrittura funzioni in base ad un "centro".

Abbiamo cercato di leggere *L'Invention du désert* come un sistema di energie e tensioni interne, impulsi ed erranze, ci siamo spostati nelle zone liminali, ma ogni luogo è sia *inter* che *infra* ed anche da questi, con prospettive diverse, è possibile guardare lo spazio.

*L'infra*, potrebbe essere una metafora ma è anzitutto una preposizione spazio-temporale e non indica solo ciò che è liminale, la soglia, quella linea impercettibile di transizione. Eppure non ha specifiche funzioni narrative, descrittive e neanche semplicemente evocative. Diventa emblema di un percorso ideale e, come tutti i segni, anche gli emblemi sono arbitrari e sono tutti sostituibili con tutto: lo spazio col tempo, con la storia, coi personaggi, con gli oggetti e così via in infinite combinazioni.

*L'infra*<sup>103</sup> è uno dei cardini delle avanguardie del Novecento che in esso hanno sperimentato le possibili ibridazioni fra tutti i tipi di comunicazione, è lo spazio ove si sono avventurati Barthes, Todorov, Serres, Deleuze, Derrida, Greimas, Foucault, Lévi-Strauss per citare solo alcuni esponenti francesi. *L'infra* dilata e concilia, non lascia spazio alla mediazione, ma solo alla sintesi.

Anche la clessidra è un oggetto che fa parte dell'*infra* perché grazie alla possibilità di ribaltare le due ampolline è l'unico strumento capace di livellare il passato col presente. I concatenamenti temporali delle azioni sembrano quelli di un

---

<sup>102</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 40 - 41.

<sup>103</sup> Per il concetto di *infra* cfr. AA. VV. *Lo spazio e le sue rappresentazioni*, cit. pp. 13 - 38.

cacciatore nella foresta vergine: è impossibile preparare uno schema per cogliere in quanto tempo avviene l'azione propriamente detta, tutto si direbbe fulmineo ma al tempo stesso copre aree di decenni e di secolari leggende. Ciononostante il lettore non si sente mandato a spasso da un decennio all'altro ma comincia solo a coltivare, guidato dal personaggio-scrittore, un'artificiale miopia, rifiutandosi di supporre che una somma di ore faccia una giornata e che da esili giornate sia possibile mettere assieme anni. Solo così si può riattualizzare un passato, a scapito di tanti altri che devono essere respinti lontano.

Il travagliato percorso mentale è esplicitamente presentato con delle metafore attinenti la luce: è necessario averne una più cruda, perché quanto più fulminante è la luce che illumina tanto più profonde sono state le tenebre che l'hanno preparata. Come se l'insufficienza di questa potesse condurre ad un'incapacità di ritrovare il tempo, come se la sua configurazione riuscisse a rendere visibile non solo lo spazio ma anche il tempo. "Il tempo non è un oggetto, è un'idea, si spegnerà nella mente", fa dire Dostoevskij a Kirillov<sup>104</sup>, e Djaout fa dire al suo personaggio-narratore:

Ma tête est semblable à ces outres où les Indiens transportent,  
au gré de leurs migrations, les os de leurs ancêtres.<sup>105</sup>

Da una prima lettura si può costatare come il tempo funzioni in tutto il romanzo da circuito chiuso fra il presente ed il passato per ricondurci sempre e comunque al presente; eppure, scendendo ad un livello più profondo, si nota che le coordinate temporali non scorrono secondo regole di alternanza, di circuito, ubbidiscono invece a regole di "indispensabilità", cioè esse sono uno stato e la loro funzione è quella di convertire un tempo in un altro tempo.

Mais les jours ne sont pas des repères. Le temps ici ne se tronçonne pas. C'est un feu allumé aux premiers jours et que chaque minute entretient.<sup>106</sup>

Questo movimento di conversione ci fa tornare in mente l'immagine della clessidra capace di omologare e di interscambiare, come fosse impalpabile sabbia, un tempo storico ed un tempo passato. La materia del romanzo è anche materia di memoria che al di fuori del tempo altrimenti non esisterebbe.

Ibn Tumert ci offre non solo il riflesso delle sue numerose peregrinazioni ma anche una storia dell'*infra-tempo*, e siccome lo scrittore-personaggio articola la sua memoria in altri due ulteriori *infra-tempi*, ci troviamo davanti a tre "diramazioni" narrative. Poiché l'*infra-tempo* suppone l'esistenza, o parallela o complementare, di un *infra-spazio*, allo stesso modo si potrebbe parlare dei tre *infra-spazi*, che a loro

---

<sup>104</sup> Fëdor Dostoevskij, *I demoni*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 284.

<sup>105</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 26.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 114.

corrispondono, nel senso di zone mentali e geografiche ove lo stesso concetto di realtà è percepito come un mistero appena sfiorato.

Djaout aveva fatto studi di matematica e ci sembra evidente l'impronta scientifica che dà al suo romanzo (anche con qualche pennellata di humour) se pensiamo che la saga degli Almohadi, l'antenato, la quotidianità, i ricordi dell'infanzia sono delle istanze matematiche fra esse coordinate: l'una rimanda all'altra oppure la racchiude o ne è contenuta quasi come un algoritmo, ma tutte mantengono - malgrado la loro fusione - dei tratti distintivi. Munito di questo bilancino di precisione, egli può osare tutte le acrobazie narrative che gli sembrano necessarie, chiudendo in una stessa frase eventi o parole che appartengono a queste differenti cronologie senza che la comprensione ne abbia mai a soffrire.

Appoggiandoci al concetto todoroviano di "uguale ma diverso"<sup>107</sup> si può osservare come la serialità degli eventi e dei personaggi renda possibile un punto di partenza per un'interrelazione fra fatti diversi. "La ripetizione determina un ritorno - dice Peter Brooks -, un raddoppiamento all'indietro del testo su se stesso; e non si può dire se tale ritorno sia un ritorno *a* o un ritorno *di*: *alle* origini, per esempio, o *del* rimosso. Grazie a questa ambiguità, la ripetizione sembra sospendere ogni processo temporale, o meglio imporgli una serie di oscillazioni e movimenti pendolari che unifica diversi momenti in una zona intermedia che potrebbe spostarsi indifferentemente in avanti o all'indietro."<sup>108</sup> Ne *L'Invention du désert* si tende a raggiungere un sistema di geometria esattezza, un luogo del pensiero e del tempo ove il deserto viene letto non come luogo dell'aleatorio e del confuso ma come "sistema dei sistemi". E' come aver di fronte un teorema ed un problema: il problema sta nel teorema e gli dà una ragione di essere.

Nel nostro romanzo il concetto di *infra-tempo* consiste proprio in queste conversioni fra Ibn Tumert, l'antenato, lo scrittore-personaggio ed i ricordi di quest'ultimo. Mettendo in scena un narratore-scrittore occupato ad assemblare i pezzi della sua archeologia familiare per fare un libro di storia, Djaout deve considerare le istanze e le false apparenze della scrittura. Se è vero che ogni finzione rinvia alla storia delle origini, questa non può esistere senza tingersi a sua volta di finzione. Jean Pélégri, in uno scritto in memoria di Tahar Djaout, dice: "Nous nous sommes vus très souvent à Paris, quand il y séjournait, et je me souviens d'avoir lu en manuscrit, en prenant des notes, ce grand texte qui s'appelle *L'Invention du désert*. Que l'on puisse associer dans un même livre, de manière à la fois évidente et souterraine, une enfance villageoise et le fabuleux destin des Almoravides [sic] m'avait ébloui. C'était cependant sa manière."<sup>109</sup> Certo, le associazioni di cui parla Pélégri comportano una serie di *mises en abyme* e di "al di qua" e "al di là" della memoria, come fossero estensioni di lembi del passato e, al tempo stesso, contrazioni del presente; eppure, se ognuno tenesse presente la metafora di Ibn Tumert e contestualmente la cronaca

---

<sup>107</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., 1971.

<sup>108</sup> Peter Brooks, *Trame*, op. cit., p. 109.

<sup>109</sup> Jean Pélégri, "Des mots pour les arbres...", in *Kaleïdoscope critique*, Hommage à Tahar Djaout, vol. 2, Université d'Alger, Equipe de recherche du ADISEM, gennaio 1995, p. 24.

algerina, si creerebbe una situazione intollerabile, infra-semiotica, nel senso che il linguaggio si svuoterebbe del proprio senso e le parole non direbbero più ciò che dovrebbero dire. E' allora possibile mettere il lettore di fronte a questa contraddizione? Djaout ne esplora ogni aspetto, sulla propria pelle e su quella del lettore, precedendolo su un sentiero che quest'ultimo riconosce ma che forse non può percorrere fino in fondo. Come si esce dalla lettura di questo libro? Forse sorpresi, ma comunque persuasi che Ibn Tumert non era un saggio ma un fanatico<sup>110</sup> e che il fanatismo non produce una degenerazione della storia, ma la storia stessa. Eppure, il lettore, prestando un'attenzione sottile e sensibile, percepirebbe un mondo del tutto uguale al proprio, sempre più distrutto dalle contraddizioni e in attesa di quella forza misteriosa senza cui l'armonia non potrà mai ritornare: la tolleranza.

Il fatto di cronaca mette il lettore a nudo, può creare un rifiuto immediato, quello letterario no perché opera tramite una solida struttura formale, ha più potere e quindi perdura nel tempo. Il personaggio-narratore funziona per il lettore come centro di orientamento che filtra gli avvenimenti della diegesi ed è quindi attraverso esso che si scopre una versione ciclica del tempo e dello spazio. E' questo che rende la storia prossima alla favola, ma è lecito chiedersi quando un testo devia con l'abile brutalità del sogno verso una situazione simbolica presentata in modo realistico? Forse quando una determinata società non ha ancora trovato un suo equilibrio nello spazio, bisogna allora fare riferimento ad isole di culture antiche o ad incontri con esseri solitari che vivono una loro vita reale lungi dalla realtà contemporanea. E quando la letteratura riesce ad entrare nel vivo di una problematica odierna tanto scottante e scomoda come quella dell'Algeria, non può suscitare che azioni violente.

E' un gioco greve di quesiti, di questioni, di variazioni sul tema principale della dinastia almohade che bisogna condurre quando si sceglie di vivere o di sopravvivere contro le ombre e gli spettri della Storia, in questo modo parlare di Ibn Tumert è una strategia che permette di accumulare materiali grazie ai quali il presente diventa un rimorso del passato e viceversa. Ma attenzione, il nostro personaggio-narratore ci ha avvertiti che non vuole scrivere una biografia, né un saggio storico, sappiamo che la sua vuole essere un'esplorazione per un libro a venire, un disboscamento della storia e delle sue aree formulato come un invito al viaggio, all'erranza. Allora ci mostra un Ibn Tumert ibrido e pietrificato, avvertendoci della sua dimensione immaginaria: è sì un personaggio storico, ma la Storia non è ancora il tempo, il tempo e la memoria sono indissolubilmente fusi: sono le due facce di una stessa medaglia.

Ce qui m'aurait le plus comblé: statufier cette parentèle inconfortable, cette ascendance ravageuse. Consigner par l'écriture, c'est comme tailler dans la pierre. Donner la même froideur et le même figement servile. Les statues ne font jamais peur - même dans leur expression la plus haineuse. Ce sont des formes enchaînées offertes à jamais aux sarcasmes. Les oiseaux peuvent déféquer sur leurs têtes, les gosses les escalader, les enduire de saletés. Quelle divinité déjà a statufié des hommes

---

<sup>110</sup> Cfr. *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 138 - 140.

pour les punir? Ce qui m'amuse encore plus, c'est que, au vu de sa propre statue, Ibn Toumert m'aurait pourchassé comme anthropomorphiste sacrilège - car l'Ultime Religion révélée interdit la figuration.<sup>111</sup>

Per Djaout paragonare la scrittura all'incisione della pietra significa dire come questa sia una prova di libertà e come permetta di inserire l'io nella storia. La missione moralizzatrice di Ibn Tumert, il suo periplo nel Magreb, sono una materia narrativa eccitante che avrebbe poco a che vedere con la vita moderna se all'interno del testo non vi fossero conflitti e problematiche che restano sempre validi rendendo contemporaneo ogni significato.

Gilles Deleuze<sup>112</sup>, facendo proprie le teorie bergsoniane, parla di uno sdoppiamento del tempo in due direzioni eterogenee e dissimetriche: una fa passare tutto il presente e l'altra tutto il passato. Eppure non è semplice scindere queste due linee e vederle come un capello biforcuto. L'universo di Ibn Tumert, al di là della dimensione puramente storica, cronologica, ecc., esiste per il lettore solo ne *L'invention du désert*, ma oggi egli lo riconosce un po' come suo perché ormai legge la sua saga - e quindi l'Algeria - attraverso gli occhi di Djaout mediati da quelli del personaggio-scrittore in cui intervengono quelle linearità, quei flashback, quelle *mises en abyme*, secondo la geniale formula gidiana dei Faux-Monnayeurs. Ammiccando al *Palomar* calviniano, ci piace pensare ad un Tahar Djaout che si comporterebbe con Ibn Tumert come un astronomo che sa quando l'orbita di un certo pianeta ruoterà più vicina alla terra, e allora tira fuori il telescopio perché questo è il momento più favorevole per studiarlo. Per la prima volta, così, dopo otto secoli, la dinastia degli Almohadi ha orbitato vicino a noi più di quanto non abbia mai fatto.

## Quando la trama si fa mappa

C'è una trama che si sovrappone e si alterna a quella di Ibn Tumert in modo contrappuntistico, anzi, la sostiene come la rete tesa sotto i trapezisti ed i funamboli: è la superficie inesauribile entro la quale il narratore-personaggio traccia i suoi percorsi. *Fabula* e *intreccio* si confondono, diventano speculari, complicando in modo esponenziale e caleidoscopico le affermazioni di Brooks, secondo cui "l'affermazione tradizionale per cui la *fabula* precede l'intreccio, che sarebbe solo una rielaborazione dei dati della *fabula*, va rovesciata di fronte a certi momenti chiave del racconto, per mostrare che, al contrario, *la fabula* si realizza in base alle esigenze dell'intreccio, che le cose devono accadere a causa dei risultati che già ci sono noti"<sup>113</sup>. Il nostro contesto, grazie alla sua dimensione geografico-spaziale fa sì che il

---

<sup>111</sup> Ibidem, pp. 76 - 77.

<sup>112</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 109.

<sup>113</sup> Peter Brooks, op. cit., p. 31.

concetto di trama coincida con quello di mappa ed il suo processo di costruzione ci viene spiegato in quel gioco specularmente intimo ove il personaggio-narratore-scrittore recita facendo a meno di quel gioco di maschere utili a nascondere quel senza-volto che si dice “je”:

J'étais fasciné par la région de Biskra. C'est sur elle que j'ai rêvé d'écrire: Guerta, Sidi-Okba, Chetma, Tehouda. Mais, dans un thème et un espace aussi vastes et aussi érosifs (les Almoravides [sic], la région de Biskra), l'écriture ne peut que se déliter ou s'enliser. Le choix d'une direction, d'une halte définitive, par exemple, est strictement impossible. Comment vêtir l'absence autrement que par des mots à la présenter corps ou cadavre? Il faut donc, de temps à autre, s'en tenir à de simples impressions ou à des notules - à des traversées hâtives.

114

Ritornare sui propri passi, fare un dietro front con la memoria per sfuggire al non-luogo, cioè la città fredda, oppure la città *tout court*<sup>115</sup> e ritrovare altri non-luoghi nel senso che vivono solo in una dimensione mentale e non hanno una funzione statica, ma sono continuamente mossi e reinseriti in una mappa senza fine, permette di dilatare tanto lo spazio quanto il tempo; un tempo sbriciolato, frammentato, sparpagliato senz'ordine sulla superficie dello spazio.

Quali sono gli spazi ritrovati e quali le storie ritrovate? Impossibile scinderli, gli spazi appaiono attraversati da innumerevoli linee, visive, sensibili, temporali; è impossibile procedere per esclusione o per parallelismi, bisogna anzitutto operare una fusione proprio perché al termine *luogo* attribuiamo una duplice realtà, tangibile e astratta al tempo stesso.

Il risultato di questa fusione lo chiameremo *mnemotopos*. Ogni *mnemotopos* ha due versanti: un passato e un presente. La storia è una migrazione: qui le storie non si leggono, si percorrono, e ne *L'Invention du désert* si coprono grandi distanze, molto più grandi del periplo di Ibn Tumert.

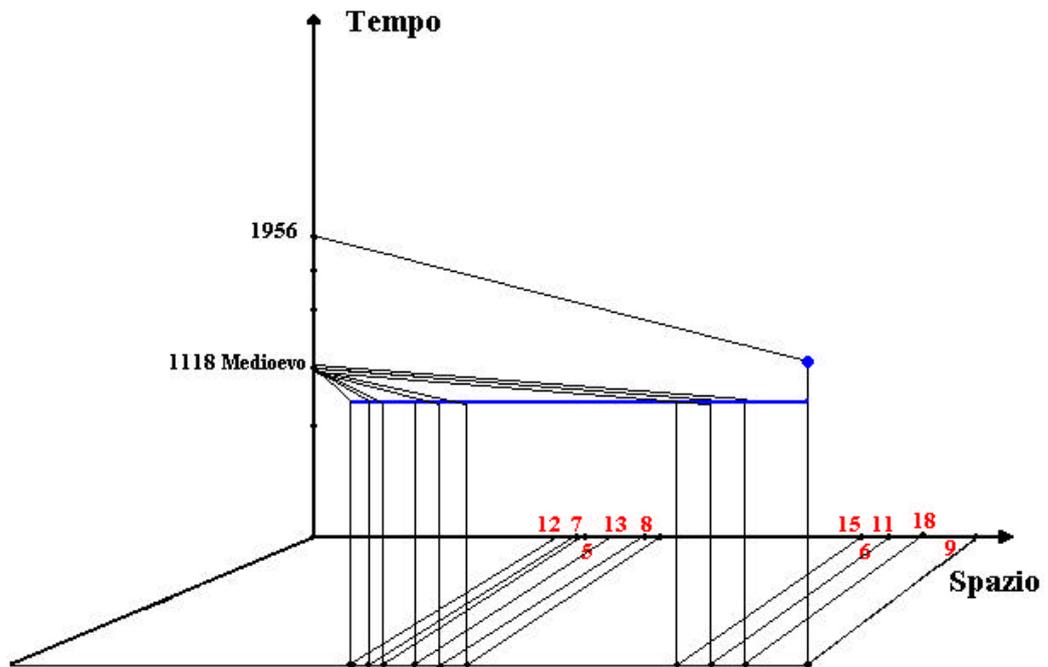
Ci sembra opportuno vedere la stratificazione di questi *mnemotopos*: i primi appartengono allo spazio citato, cioè quello di Ibn Tumert (i luoghi dell'antenato li consideriamo coincidenti):

---

<sup>114</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 31.

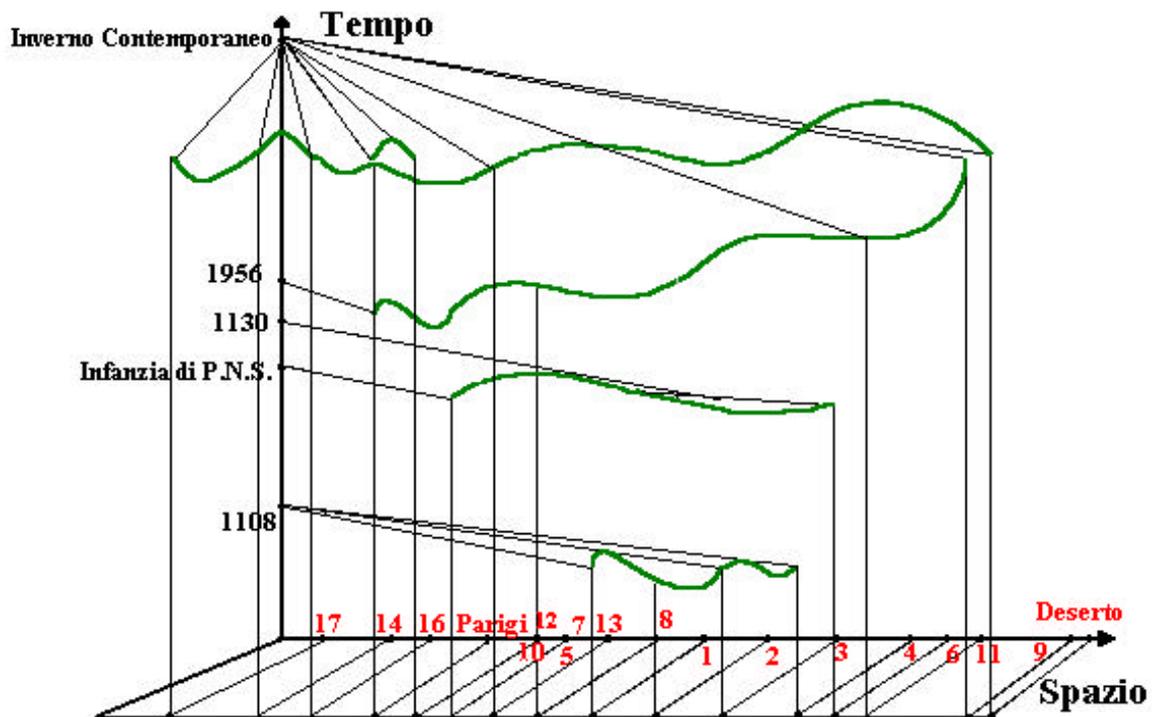
<sup>115</sup> “C'est pour cela qu'elle se tient immobile, craignant, en remuant une venelle, en repliant un membre desséché, de provoquer la cassure fatale qui se propagerait sur le squelette, l'effondrement en poussière sous un ciel riant de victoire.

C'est pourquoi la ville se tasse, simule une torpeur millénaire. Aucun signe lisible de sa révolte. Elle n'ose même pas tendre les mains pour implorer cet orage promis et jamais accordé qui dépoussiérerait ses orbites, la fouetterait de fraîcheur, l'inscrirait dans le mouvement et l'apprentissage du frisson. C'est, lisérée par le ciel et le golfe, la gravure du parfait désastre, d'un verdict draconien. le lieu d'une inhospitalité prescrite.”  
Ibidem, p. 116.

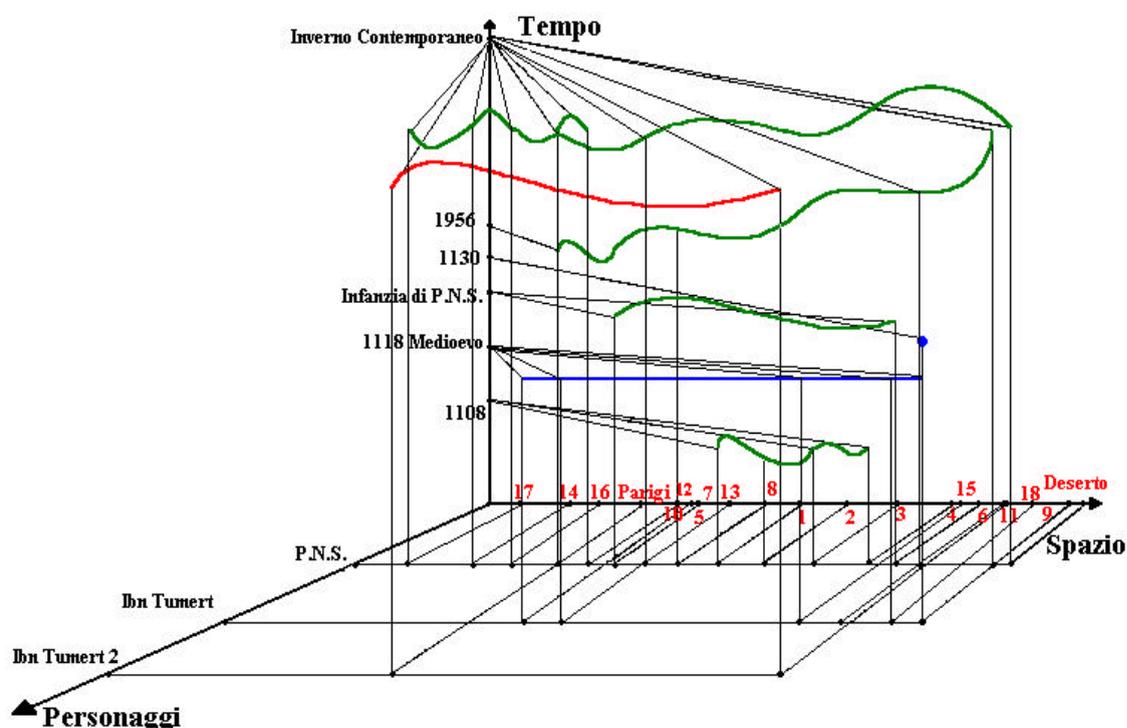


5 La mecca; 6 Djedda; 7 tlemcen; 8 Oujda; 9 Marrakech; 11 Hidjaz; 12 Mahdia; 13 bejaia; 18 Alessandria

I secondi appartengono a quello narrato, uno spazio narrativo che si vuole più reale del primo perché gli fa da supporto nominandolo e descrivendolo espressamente come diverso. Lo spazio narrato esiste non per dire qualcosa ma per dirsi, come il pittore dipinge per dipingersi.



Dalla somma degli spazi narrati e degli spazi citati nasce uno spazio composito  
cioè lo spazio della narrazione



1	YEMEN	pp. 80, 82, 83, 84.	spazio narrato
2	DAMASCO	p. 80.	spazio narrato
3	SANAA	pp. 81, 82, 84, 85, 86, 88, 98.	spazio narrato
4	ALGERI	pp. 12, 47, 84, 190, 191, 192, 193, 194	spazio narrato
5	LA MECCA	pp. 34, 63, 64, 65, 89, 94.	spazio citato e narrato
6	DJEDDA	pp. 61, 62, 66, 80.	spazio citato
7	TLEMCEN	pp. 35, 89, 104, 107, 110.	spazio citato
8	OUJDA	pp. 35, 104.	spazio citato
9	MARRAKECH	pp. 17, 34, 35, 37, 104, 107, 110, 111, 112, 113, 138, 142.	spazio citato
10	BISKRA	pp. 27, 28, 29, 30, 31.	spazio narrato
11	HIDJAZ	pp. 66, 70, 71, 81, 99, 101, 102, 103, 109, 115, 117.	spazio citato e narrato
12	MAHDIA	pp. 17, 20.	spazio citato
13	BEJAIA	pp. 12, 22, 34, 50, 104, 107, 142	spazio narrato
14	OUARGLA	pp. 13, 43, 44	spazio narrato
15	MELLALA	pp. 25, 104	spazio citato
16	TEHOUDA	pp. 30	spazio narrato
17	TAMANRASSET	pp. 45	spazio narrato
18	ALESSANDRIA	pp. 18, 140	spazio citato

P.N.S. = personaggio-narratore-scrittore

Lo schema è più limitato rispetto alle indicazioni che si trovano nel romanzo, ma ciò che importa non è la quantità dei *mnemotopoi* ma il loro modo di generarsi, insomma, si tratta di una dinamica e non di una stasi. La nozione di *mnemotopos* si racchiude nello spazio e non nel tempo, il che è inevitabile perché la memoria tanto collettiva quanto individuale cerca degli agganci nello spazio più che nel tempo <sup>116</sup>. Come dice Afifa Bererhi, “le texte se construit autour d’une succession de migrations tant spatiales que mentales. Déambulations sur les terres d’ici et d’ailleurs. Errances mnémoniques, oniriques livresques, répondant à la tentation implicite de reconstituer une mémoire en dérive.” <sup>117</sup>

## Inventari di spazi

Facendo l’inventario di questi possibili *mnemotopoi* dovremmo stabilire delle tipologie: la più significativa ci sembra quella che distingue i luoghi di un “presente diegetico” cioè quelli che scorrono nella mente del personaggio-scrittore mentre cerca di ricostruire la saga degli Almohadi e quelli dell’infanzia. Incominciare a contare gli anni da un evento significa collocarlo (e collocarsi con esso) al centro del tempo rendendone tutti gli altri punti periferici, lontani dai traffici del senso:

Mohammed ibn Toumert était venu ici en 1108 (an 501 de l'Hégire); il y provoqua des troubles par sa conduite puritaine et répressive qui mit la ville sens dessus dessous. (...) D'ailleurs, la nudité du désert n'étant qu'un simple élément de description (ou de méditation), on pourrait très bien la remplacer par la côte

---

<sup>116</sup> Pierre Nora nel capitolo “Entre mémoire et histoire” della sua gigantesca opera, dice: “Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n’aurions pas besoin d’y consacrer des lieux. Il n’y aurait pas de lieux, parce qu’il n’y aurait pas de mémoire importée par l’histoire. Chaque geste, jusqu’au plus quotidien, serait vécu comme la répétition religieuse de ce qui s’est fait depuis toujours, dans une identification charnelle de l’acte et du sens. Dès qu’il y a trace, distance, médiation, on n’est plus dans la mémoire vraie, mais dans l’histoire (...).”

Mémoire, histoire: loin d’être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L’histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l’histoire, une représentation du passé. Parce qu’elle est affective et magique, la mémoire ne s’accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censures ou projections. (...) La mémoire s’enracine dans le concret, dans l’espace, le geste, l’image et l’objet. L’histoire ne s’attache qu’aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l’histoire ne connaît pas de relatif”. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 24 - 25.

<sup>117</sup> “Entre vide et plénitude: le délire voyageur dans *L’Invention du désert*”, in “Kaléidoscope critique”, op. cit., p. 79.

d'Azeffoun (Alg.), par exemple, à cet endroit attendant à un relais touristique où une rangée de pins serrés forme une ride au devant la mer. On a de très fortes chances d'y trouver, attablé sur la terrasse en forme d'esplanade, un vieux pèlerin qui était parti à la Maison de Dieu et en était revenu tout ébranlé. (...) J'imagine l'enfant rêvant de La Mecque. Son désir de la connaître devient si fort que son imagination l'enlève et qu'il se retrouve voguant dans la migration des hirondelles.<sup>118</sup>

Al secondo tipo di *mnemotopoi* appartiene sicuramente Algeri, più volte citata lungo il romanzo, come per riannodare i fili strappati di una rete e per creare nuove intersezioni, ove non si incontrano mai parti statiche.

La rivisitazione dell'infanzia è dolorosa, rende questa scrittura carica di amara nostalgia, moltiplicandone gli spazi reali e non, come fossero incantesimi, demoni dolenti e li fa invadenti ed imperativi.

Il y a des gens pour qui le cadavre de l'enfance est trop lourd à porter. C'est un cadavre qui refuse de se décomposer, qui refuse de dégager le parquet pour laisser la vie adulte s'installer...<sup>119</sup>

E' una rivisitazione duplice sia perché affiancata a quella di un luogo, una città: Algeri, ove confluiscono sentimenti inquietanti, sia perché lì si può *vedere* il Tempo, lo si può cavalcare, vederlo lambire facciate, tremare, ritirarsi, ritornare ad aprire le stesse ferite, erodere le stesse pietre. Il sole algerino trucca molto subdolamente i vecchi intonaci e non ci si accorge che ogni suo raggio è un pennello.

C'est toujours avec une sensation confuse que je retrouve ce lieu que j'aime et hais équitablement, Alger seconde ville de mon enfance, Alger où je dois chaque fois m'arrêter avant de reprendre mon voyage pour retrouver un peu plus loin dans l'arrière-pays le caveau où dort, momifié et intact, le souvenir de mes premières années. Alger, entaille de lumière et de beauté crasseuse.

Etagements sans fin d'une cité emmurée que les siècles et les estampes exotiques ont tassée sur un monticule. Dans de nombreuses représentations iconographiques d'Alger, c'est du haut d'une colline, du haut de sa superbe et de son hiératisme, que la Casbah regardait la mer. Elle se tenait sur le papier, tour gigantesque en vigie à une distance respectable des vagues. De nos jours encore, le cœur premier d'Alger est plus que jamais cantonné, refoulé. Depuis exactement un siècle et demi, des

---

<sup>118</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 62 - 63.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 190.

bâtisses de type “moderne”, greffes géométriques sur un paysage multi-centenaire, grignotent l'espace de la Casbah, enserrant de tous côtés jusqu'à étouffement la vieille cité.<sup>120</sup>

Algeri, come ogni città citata nel romanzo, è “un luogo polisignificante che, però, travalica le astrazioni, (...) diviene il recinto entro cui si sviluppa il pensiero progettante l'immagine del mondo: l'operazione narrativa sulla città è tesa a riscoprirne i valori umani ed etici, a recuperare l'identità storica ed etnica, a rileggerne le passioni politiche e morali, a mettere in discussione i vincoli dell'ideologia egemone, a contestare gli interessi egoistici, a diradare le superstizioni, seguendo un itinerario circolare, che partendo dall'uomo torna e si ricongiunge all'uomo.”<sup>121</sup> Se il fattore urbanistico ha tanto peso, la scrittura a *fortiori* diventa luogo di implicazione e di investimento del soggetto<sup>122</sup>. Le rappresentazioni del passato, iconografiche o mentali che siano, sono penetrate nell'immaginario e vogliono essere interpretate ed accettate. Algeri diventa un teatro della memoria ove si incrociano scrittura e senso, offrendo al narratore una via d'uscita da un passato, che, sebbene ancora doloroso, viene assunto dal presente.

Décors emmêlés, réalités épousant des légendes et donnant naissance à des enfants hybrides. La Casbah est une métamorphose: îlots arrimés à la terre ferme avec les pierres d'un peñon, demeures princières devenues bouges suintants d'où sortent des enfants rachitiques. La Casbah est un mille-pattes dont chaque appendice mène vers une ville différente. Ceux qui ont parlé d'elle, qui ont saisi ses pulsations ou ses étirements par la photo ou par le film (vivants ou morts, ils sont légion), n'ont réussi qu'à nous restituer la face illuminée ou sombre, médusée ou jubilante, d'un émerveillement sans cesse renouvelé ou d'un cri de révolte. On ne saisit généralement qu'un seul reflet à la fois de cette ville - kaléidoscope au corps changeant comme de la moire: il y a la Casbah du thé à la menthe, des vasques chantantes et des palais aux lumières bleutées; mais il y a surtout la Casbah du prolétariat et des sous-métiers non répertoriés, des rues sombres où s'entassent les gravats et les ordures...<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Ibidem, pp. 190 - 191.

<sup>121</sup> Giuseppina Igonetti, “La città maghrebina, oggi”, in *La città mediterranea*, atti del Congresso Internazionale di Bari, 4 - 7 maggio 1988, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, p. 514.

<sup>122</sup> “L'urbain, comme moment anémique, est espace et temps, histoire mais essentiellement mémoire collective, cette mémoire qui ne peut être ni ‘volée ni empruntée’ et qui éclate. Elle arrache à ce présent urbain sa matérialité absurde. Mémoire qui recompose un passé sans vouloir nullement se confondre avec l'histoire. Elle se situe au niveau de la trame et du vécu quotidien.” Traki Zannad Bouchrara, *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 11.

<sup>123</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 191 - 192.

Qual è la “potenza memoriale”? In che consiste? Nel caso di Algeri consiste nell’esplorazione spaziale e mentale della Casbah, opponendo il dentro e il fuori, il pieno e il vuoto, la città e il mare, l’alto e il basso, il prima e il poi, il vecchio e il moderno, la luce e l’ombra. Consiste anche nel ricostruirla, lanciando nuove prospettive a discapito della continuità del passato, perché anche la memoria può essere come una bolla di sapone.

Anche se tutti i luoghi citati non hanno la stessa importanza dal punto di vista narrativo, né la stessa frequenza, ognuno rappresenta una testimonianza in questa “sceneggiatura”. Le città: Algeri, codificata attraverso le forme, i colori, gli odori, le direzioni, tutto ciò insomma che fa parte dei sottoinsiemi dell’insieme “spazio”, il quale si incrocia a sua volta con l’insieme “tempo”; Parigi con la sua freddezza, oppure tutte le città incontrate nel periplo magrebino e medio-orientale, possono essere dei bei personaggi di romanzo, specie quando sono gravide di storia, di senso e di uno strano sapore di catastrofe imminente. La topologia del tempo si sviluppa attraverso i luoghi, le città che sono come specie di cartelli del “prima” e del “dopo”. “La città, dice Jurij Lotman, è un meccanismo che riporta di nuovo in vita di continuo il passato, il quale ha la possibilità di cambiarsi col presente come se passato e presente fossero su un piano sincronico. In questo senso la città, come la cultura, è un meccanismo che si contrappone al tempo.”<sup>124</sup>

L’Arabie. A des siècles d’écart. Le même Dieu dépeupleur.  
Evanouies dans la célérité du temps la foi intransigeante et la  
superbe tranquillité des chameaux. Magnificence du pétrole:  
Djedda rutilante sous les néons. (...) Presque autant d’échangeurs  
qu’à New York, pourtant. Dieu rapproche les hommes et les  
mondes par le miracle de ses richesses. Il abolit les distances et  
les écarts par la percée des pipe-lines.

*Ne blâmez pas le temps, car le temps c’est Dieu.*

Le hadith s’arrête, bloqué dans la prophétie fourvoyée. Sanyo.  
Mercedes. Parasols multicolores des pèlerins. Sermon abrupt  
de Arafat.<sup>125</sup>

I luoghi non sono né lo sfondo, né un impianto geografico un po’ meglio definito e definibile rispetto ad altri, ma dei protagonisti il cui carattere determina un intreccio tangibile come una rete che non ha centro e che offre un numero indefinito di maglie da individuare e da percorrere liberamente. Le distanze fra un luogo e l’altro devono essere percorse rapidamente, come la spola nel telaio mentale del lettore. Così, in questa prospettiva, spazio e tempo balzano in primo piano non come entità distinte ma come un unico blocco tetradimensionale. Lo spazio desertico appare

---

<sup>124</sup> Jurij Lotman, *La semiosfera*, op. cit., p. 232.

<sup>125</sup> *L’Invention du désert*, op. cit., p. 61.

come un qualcosa di duttile, mobile, una sorta di filtro di scambio che agisce in più direzioni, rivelando man mano nuovi luoghi, nuove storie.

Le monde a l'air de s'arrêter ici. Y a-t-il un endroit où puisse être plus tenaillante l'impression de solitude, de nudité et d'inutilité? L'impression d'une fin qui dure éternellement; pas une graduelle agonie, mais une fin bel et bien consommée, un cadavre qui refuse de disparaître pour laisser les rites de la vie reprendre leur cours.

Terre de lave durcie et de soleil fustigeant. C'est bien ici le noyau de la terre avec ses métaux en fusion. (...)

Il n'y a rien ici qui abrite: ni arcades ni arbres; le jardin d'Aden est anémique et soumis à la loi des corbeaux. Il ignore le bruissement qu'impriment les vents venus du large. Le golfe d'Aden est une incommensurable planète d'huile; les rides lui sont inconnues. Il est plus placide que le désert, il est frère du mont Shamsan. Une philosophie de la pierre qui exile tout frémissement, toute sécrétion inconvenante. La nature et l'homme ici sont vides de désirs liquides, de turgescence impertinente. Un seul obélisque: le nadir. Le reste du monde est introversion, feu niché dans le dedans et qui ne livre à l'extérieur qu'un état de calcination. Temps rétracté, menaçant, qui rappelle au corps insouciant que toute jouissance est mortelle.<sup>126</sup>

Sono certe giustapposizioni inattese quelle che fanno sorgere la nozione di *mnemotopoi*, perché non sono etichettabili come i luoghi storici tradizionali, tanto dal punto di vista cronologico quanto da quello prettamente politico, cioè è la focalizzazione dal presente che li fa scaturire. Tutto questo, più chiaramente, significa che trattare un luogo storico come *mnemotopos* significa dare la parola al presente, non in quanto erede bensì utente del passato e quindi suscettibile anche di rianimarlo.

Questi luoghi hanno frontiere? No, come il deserto. Per Ibn Tumert Parigi non ha frontiere, quindi il suo sogno continua, come per far coincidere il tempo onirico con lo spazio:

Le cauchemar mirifique du mahdi catapulté ne connaîtra pas de frontières; aucune muraille ne la ceint, aucun champ n'en délimite les bâtisses<sup>127</sup>

e altrettanto per il nostro personaggio, angosciato perché

---

<sup>126</sup> Ibidem, pp. 99 - 100.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 54.

Toute l'histoire de la contrée est une histoire d'arpentage. On tente de marquer les pierres, de répertorier les arbres, d'arrimer solidement les montagnes, de veiller à ce que les cours d'eau ne transportent pas leurs lits ailleurs.<sup>128</sup>

Anche la terra ferma diventa un luogo di deriva e di verità. Ma questa terra è poi così ferma come si dice?

## Frontiere alterate

Gli infiniti spazi sahariani, le città, sono lì e ciononostante si tengono a distanza, da lì nasce un'immagine un po' deformata per rendere visibile ciò che non è altro che figurazione. La sensazione di rarefazione, di distanza che separa ogni frammento da un altro, l'incommensurabile estraneità di questi spazi verbali, di questi luoghi della memoria che non si giustappongono e neppure si chiamano, non si cercano ma paiono vivere della sola propria immotivata vibrazione, tutto ciò fa parte del regno dell'*infra*<sup>129</sup> che può essere un ulteriore "punto d'organo" ove confluiscono spazio e tempo, nostalgia ed attesa. Ma è anche l'intervallo tra l'inizio e la fine? Testo liminale e disorientante, vestibolo dove occorre sostare e riflettere, e se è così, come fare a stabilire questo passaggio? Nella continuità nel tempo e della metamorfosi come congiungere quelle rive fra le quali vive chi non ha uno spazio proprio? E' lo sconforto dell'immigrato,

Car être immigré, ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien, c'est vivre dans un non-lieu, c'est vivre hors des territoires. Cela, Ibn Toumert l'a bien compris, lui qui se retrouve déboussolé, expulsé sans recours, assis entre deux passeports, usant ses semelles imamales entre Air Algérie et Royal Air Maroc<sup>130</sup>.

Ma è anche il processo di una transizione. I passaggi da una dimensione spazio-temporale all'altra sono dei corridoi oscuri ove crollano delle certezze, sono dei *terrains vagues*, dei *no man's land* che bisogna comunque attraversare. Si ha l'impressione che una specie di vuoto si sia insinuato tra due mondi che dunque non possono vedersi perché lo sguardo non riesce a passare dall'uno all'altro: le transizioni metalliche e vaporose che compiono giornalmente le compagnie aeree si svolgono paradossalmente in un'aria che risulta essere un cattivo conduttore. L'*infra* può essere

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>129</sup> Cfr. François Devalière (coordination de), *Nord-Sud: une altérité questionnée*, Actes du Colloque de Rabat, Paris, L'Harmattan, 1977.

<sup>130</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 53 - 54.

un corridoio, può essere uno strato o anche un ponte, in ogni caso è ciò che si scopre dopo averlo attraversato, è un mondo ove spazio e tempo si confondono. Cosa resta, cosa emerge, quando le piste sono confuse, “brouillées” dal vento del deserto? Certamente la memoria, una memoria incarnata, ma in un certo senso indiretta, nel senso che è capace di evocare delle immagini *in absentia*. *L’Invention du désert* è un romanzo costruito su sedimenti suscettibili di elaborare i tessuti organici della memoria e da lì scaturiscono luoghi e persone:

Il existe pourtant à Tehouda des noms qui s'insinuent, ombres fantomatiques, entre les siècles accumulés comme dunes: souvenir inconfortable de Kahina, Okba, Koceilah. Que ne donnerait-on pas pour ne plus avoir de mémoire! <sup>131</sup>

Lo spazio *dell’infra* è quello in cui ci si può muovere liberamente senza incontrare pareti, lo spazio sia fisico che mentale ove si glissa, si scivola via veloci, oppure è quello chiuso che delimita il dentro e il fuori? Secondo noi entrambi. Il primo perché annullando e rendendo informi e confuse le coordinate spazio-temporali porta tutto il mondo sensibile in una dimensione di *infra*, come quando il nostro personaggio-narratore dice:

J'aime sentir sur la route l'emportement de la vitesse et la fragilité d'exister. Quand la voiture est lancée à 130 km/h sans pour autant parvenir à vaincre la distension des dunes, on sent se réduire la distance entre vivre et mourir, entre la plénitude et l'anéantissement, la compacité et le vide. Une tentation de laisser soudain la voiture fuir vers les dents acérées des hamadas, de la laisser bouler dans le sable accueillant et meurtrier que le soleil fait couleur de veines entaillées. Laisser la voiture fuir: glissade mortelle dans la volupté du sable chaud.

<sup>132</sup>

Il secondo, sebbene sia delimitato, sebbene sia il luogo chiuso, è la stanza da cui scaturisce la narrazione. I muri lesionati sono pazientemente sbrecciati, urti e scossoni ritmati dei nervi, il narratore comincia a vederci chiaro nell’avventura che lo aspetta; è nella stanza che abita, ma parallelamente la stanza gli entra dentro. Andarsene e lasciare il campo libero, significherebbe tradirsi e consentire l’accesso non solo ai fantasmi del passato che vengono di notte e pure di giorno, ma anche a lady memoria che si diverte ad ingombrare il corso della storia. Bisogna tener duro. Tener duro per scrivere, per testimoniare tutto quanto è possibile, dato che tutto è racconto quando si è un narratore. Anche quel luogo è un *infra*, proprio perché consente una stratificazione degli spazi: è da lì che partono gli “strati” sia storici che mnemonici:

---

<sup>131</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>132</sup> Ibidem, pp. 27 - 28.

Écrire dans les villes froides. Bien s'enrouler sur soi-même pour rentrer dans l'architecture. La chambre lambrissée, presque nue, est un parallélépipède dont la longueur de base est exactement égale au double de la largeur. L'ameublement se réduit aux restes d'une sorte de lit à baldaquin démantelé en deux parties distinctes portant chacune, accolé du côté mur, un meuble indéfinissable constitué essentiellement d'étagères de dimensions strictement égales. Une table faite d'un bois à peine dégrossi et disposée au beau milieu de la chambre soutient cet énorme tas de papier où je tente de traduire chaque jour la poussée délirante ou silencieuse du périphe almoravide [sic].<sup>133</sup>

Le soglie del testo sono tutte presenti come anche tutti i suoi punti terminali, le entrate e le uscite, e quindi era necessario ritagliare lo spazio architettonico del testo-libro come viene fatto in altri punti del romanzo <sup>134</sup>, offrendo formulazioni che molto si avvicinano a quelle di Butor <sup>135</sup>.

Fra questi due *infra* se ne interpone un terzo, che secondo noi ne rappresenta la materializzazione, la reificazione: l'*infra* dell'*infra* è la finestra. Da lì parte la descrizione, da un interno, ma un interno plurimo, frammentato sia nel tempo che nello spazio. La finestra è uno "spazio secondo", scorrevole, capace di relazionare fra essi spazi fisici diversi ed autonomi tra il dentro e il fuori.

Perché il punto di vista del nostro personaggio-narratore parte dalla finestra, da un vetro appannato attraverso cui si vede una città fredda, ma solo per frammenti poco coordinabili, come la Senna o la tour Eiffel <sup>136</sup>? Forse perché tutto è circoscritto in quello spazio ed in quel tempo: Parigi, l'inverno ed il sonno. Sembra il mattino di un'esistenza, quando dopo una notte non molto felice ci si alza e si aprono finalmente le imposte...

La finestra non fa solo da soglia fra il dentro e il fuori - un dentro e un fuori per alcuni aspetti estranei al loro abitatore - ma arriva anche a sconvolgerne i rapporti. Qual è la funzione del vetro sul quale si forma un alone quando il respiro diventa un velo? E qual è la funzione degli infissi? Tutti questi sono espedienti per imporre una cornice alla realtà o per suggerirne il disegno, dato che la finestra

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>134</sup> Cfr. ibidem, pp. 48 - 49; 106 - 107; 114; 117.

<sup>135</sup> "je vais me promener ainsi de lieu en lieu, (...) faire surgir devant moi décors, meubles, visages, tourner autour, proche ou lointain, dans un *espace second* encombré ou vide, amorphe ou réglé, polarisé ou neutre.

Non seulement je suivrai les pérégrinations de mes personnages passant avec eux par un corridor pour aller de la salle à manger à la cuisine, mais moi-même je décrirai un trajet propre à l'intérieur de ces décors; le livre lui-même superpose donc à tout ce qu'il peint, à toutes ces habitations qu'il suscite, un phénomène d'habitation; car je me promène en fait dans un livre comme je me promènerais dans une maison." Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 69.

<sup>136</sup> Cfr. *L'Invention du désert*, op. cit., p. 10.

découpe un morceau de ciel à la manière de Magritte.<sup>137</sup>

Essa permette alla luce di penetrare, di rendere lo spazio “visibile”, come in un processo fotografico; è ciò che priva la stanza della sua tipologia di luogo chiuso, liberandola dall’ossessione dello spazio occluso. Il nome di Magritte ha un duplice valore: citazionale e di *mise en abyme*. Infatti, “la présence d’un tableau dans un roman opère comme une sorte de charme; elle relève de l’artifice, du sophistiqué: c’est une présence baroque. Envoûtante pour le lecteur, elle est au texte comme une sorte d’obsession, qu’elle en occupe le centre, de son oeil de cyclope, ou le poursuit inlassablement, filée en métaphore”<sup>138</sup>. Il quadro ha contemporaneamente il ruolo di illustrare e di citare, diventando così un elemento del testo stesso. Il riferimento a Magritte ben si presta ad uno studio semiotico: non è forse l’esempio migliore per riflettere sulla trasparenza e l’opacità? Magritte è il pittore dei quadri impossibili pur servendosi di immagini vicine alla realtà, ma che hanno il potere di sganciarsene e citare un oggetto pittorico che di per sé sfugge a tutte le figure del linguaggio senza rappresentarlo iconograficamente, ma soltanto alludendovi permette a Djaout di mostrare al lettore un calcolato e matematico gioco di *abyme* dell’/nell’*abyme*.

La finestra permette di descrivere, di dire meglio il reale dato che lo seziona, lo circonda e quindi lo “geometrizza”. Al di qua della griglia, del vetro, è possibile osservare senza limiti di tempo, si è quasi fuori dal tempo, protetti dal ruolo di *voyeur*<sup>139</sup> che vede senza essere visto; attraverso la finestra il tempo diventa “insaisissable”, la luce è filtrata, annerita<sup>140</sup>. Finestre, ma anche porte e balconi sono presenti nel romanzo accanto a figure geometriche, al parallelepipedo della stanza di cui sono date le dimensioni esatte<sup>141</sup>, al mobilio, che, nella sua semplicità, sta a indicare il luogo spaziale entro cui si svolge l’azione.

## **C’era una volta un antenato...**

Possiamo attribuire all’antenato il ruolo di “infra-personaggio”? Pensiamo di sì dato che abbiamo già sottolineato come la sua figura si stagli a metà strada fra l’Io narrante ed Ibn Tumert. E’ da questa tensione che nasce un’immagine ed un ruolo

---

<sup>137</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>138</sup> Claude Talahite, “Etrange rencontre: la description de tableau dans le roman” in *Journées d’étude “Peinture et Littérature”*, Oran, 1983.

<sup>139</sup> “Devenu adulte et homme des villes, je me cachais derrière mes carreaux et je les regardais, tout près de moi, tremper leurs pattes...” *L’Invention du désert*, op. cit., p. 196.

<sup>140</sup> “Lumière noire, qui aveugle, comme les ailes lustrées des corvidés. Elle crée un temps insaisissable, qui n’est ni jour ni nuit, où le corps se tasse à l’affût, où les yeux s’écorchent et larmoient, cillant d’une fatigue éprouvante.” Ibidem, p. 108.

<sup>141</sup> Cfr. ibidem, pp. 40 e 106.

inseparabilmente legati ad uno stato allucinatorio: l'antenato fa da cuscinetto fra due epoche ed è ignoto ad entrambe. Questa sua collocazione fuori dal tempo fa di lui un personaggio da favola e della favola ha tutte le caratteristiche: lo scopo gnomico, il linguaggio, l'impostura fondatrice (ogni favola si basa su un qualcosa di inconfessabile), e come l'antenato della *Nedjma* yaciniana permette la decomposizione degli spazi e dei tempi. Come dice Yamilé Ghebalou: "la fable devient essentiellement un récit appartenant au passé, un modèle indépassable, extraordinaire (au sens étymologique du terme). Seul le passé est dépositaire, créateur d'histoires, d'Histoire. Le présent est une catégorie de l'exil, de la perte, non historisable. Le présent ne peut créer l'Histoire. Cette dernière est perceptible *a posteriori et a priori* par et dans le passé."<sup>142</sup> L'antenato ricopre dunque una funzione supplementare, è un elemento generativo, propulsore, produce una discontinuità nella narrazione proprio perché, come nella prassi scritturale di una fiaba...

Il était une fois un vieux Berbère qu'aimait s'affirmer d'ascendance almoravide [sic]. Il voulait aller à La Mecque par les chemins du désert (...). Qui est-ce qui l'y décida, lui qui n'avait jamais fait étalage de piété? Il faudrait peut-être fouiller loin dans sa vie et dans sa conscience. Il n'aimait pas parler de sa jeunesse - comme si elle était assimilée dans son esprit à quelque maladie honteuse. Quel drame ou quel opprobre avait donc dû la marquer? Personne n'avait pu le savoir, car le vieil homme était originaire d'une autre région du pays, il était arrivé là alors qu'il était un homme fait et qui n'aimait guère évoquer ses antécédents. Il se fit adopter sans grand-peine par ses nouveaux concitoyens - la meilleure preuve, c'est qu'il prit femme parmi eux. Mais une inavouable suspicion persistait toujours à son endroit. Beaucoup de personnes, dans ce village sans imprévu où les gens s'épouillent féroce­ment dans l'unique but de vaincre leur ennui, avaient murmuré des suppositions sur les raisons qui l'auraient poussé à quitter sa région natale. Seul le sang répandu pouvait, selon leurs conjectures, imposer de telles décisions. Mais personne ne réussit jamais à en avoir le cœur net, car ce genre d'aveu ne s'arrache pas - même par les amis les plus confiants.<sup>143</sup>

Questo "c'era una volta" è il processo convenzionale per dire, scritto a caratteri cubitali, ATTENZIONE! FAVOLA! e della favola ha tutte le caratteristiche: l'erranza, il dubbio sulla provenienza e sul passato, il momento dell'"epifania", le dicerie, ecc. Eppure, questa è una favola solo a metà, sappiamo bene che l'antenato non ricopre questo ruolo, o meglio, lo ricopre nel senso che intende Paul Valéry:

---

<sup>142</sup> Yamilé Ghebalou, "Mythes, images et imageries de l'écriture", in AA. VV., *L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Lectures algériennes sous la direction de Naget Khadda, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.

<sup>143</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 89 - 90.

*toutes les histoires s'approfondissent en fables.* Esiste dunque una continuità, un approfondimento, una dinamica di relazioni fra storia e favola: se ogni finzione letteraria rimanda alla storia delle origini, questa non può esistere senza tingersi a sua volta di finzione. Tuttavia fra questi due poli c'è uno spazio, una zona *infra* costituita non solo dal ruolo della memoria, ma anche da quello di una sorta di alibi affinché il passato sia sviluppato quasi a scapito del presente. Di conseguenza la favola appare più profonda della storia, bisogna scoprire il come e il dove ed avanziamo l'ipotesi che la risposta stia nel tempo. Abbiamo parlato del tempo legato allo spazio, del tempo di Ibn Tumert, ma come decifrare il tempo dell'antenato? "Per farsi narrazione, tempo raccontato, il tempo diventa 'cammino'", osserva Bettini. "Se nella rappresentazione linguistica il tempo si fa spazio, nella letteratura il tempo si fa viaggio... Che il cammino, nell'intreccio letterario, sia metafora del tempo, ci sembra sempre più probabile. Se la formula spaziale ('cammina cammina') e quella temporale ('passa un giorno passa l'altro') hanno impiego omologo, è perché nella struttura della fiaba il movimento spaziale è il movimento temporale".<sup>144</sup> Il tempo dell'antenato nasce da una biforcazione del presente che a sua volta nasce da un'altra biforcazione, quella della saga almohade, e il suo spazio resta nel vago, nulla è detto e tutto resta avvolto in una nebulosa opacità. Lo statuto cifrato dell'antenato è dunque un segno, forse disgiungibile dal resto la cui circonferenza, però, fa da frontiera porosa fra il passato storico e la memoria personale, infatti, citando Paul Ricoeur, "la mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du nous jusqu'à l'anonymat du reportage. Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un *relais* de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance. Si l'on remonte cette chaîne de mémoires, l'histoire tend vers une relation en termes de nous, s'étendant de façon continue depuis les premiers jours de l'humanité jusqu'au présent."<sup>145</sup>

Anche l'antenato compie un viaggio, ma il suo va in senso opposto rispetto a quello di Ibn Tumert: dall'Algeria va verso la Mecca<sup>146</sup>. Il pellegrinaggio non lo compì mai<sup>147</sup>, fu il solo modo per far dimenticare il sangue versato, l'omicidio. E il sapore del sangue lo accompagna da sempre, nella realtà e nel sogno<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana*, Roma, NIS (1986), 1990, pp. 151-2, citiamo da *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, op. cit., p. 13.

<sup>145</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. III, op. cit., p. 168.

<sup>146</sup> Cfr. *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 74 - 76 e 90 - 97.

<sup>147</sup> "L'ancêtre avait relaté ce pèlerinage qui fut le plus grand échec de sa vie, car la pérégrination avait été tellement longue et éprouvante que lorsque les pèlerins arrivèrent à Djedda, tout près du but de leur voyage, ils apprirent que la période du hadj était passée." Ibidem, p. 66.

<sup>148</sup> "Une fois, dans son délire, mon arrière-grand-père rêva qu'on l'obligeait, avant de parvenir au précieux puits et de puiser de son eau, à boire le sang qui sortait par les blessures de ses ennemis terrassés. Il se réveilla avec un immense cri d'horreur et de terreur qui fit se redresser les dromadaires baraqués. (...) Il courut vers le bassin, les paumes creusées en écuelle pour recevoir le jet sauveur. Mais, au moment de plonger les mains dans l'eau, celle-ci se mua en sang qui se prit à écumer en surface - comme il l'avait observé, enfant, dans les

Oui, il était bien question de sang.

Il aimait les fêtes sacrificielles, il aimait ce rite annuel où le village se partageait un bœuf. La force qui terrasse les ovins, le grand couteau affûté (chaque famille pratiquement possédait le sien, l'égorgeur en essayait quelques-uns sur son bras broussailleux jusqu'à ce qu'il tombât sur celui qui décapitait les poils comme un rasoir), le dépeçage à toute vitesse avant que la bête se refroidisse, tout cela le subjuguait. Il avait hâte de grandir, de tâter de toutes ces choses (outils et comportements) qui font l'homme, d'entendre des bêtes râler sous lui, de plonger ses mains dans les entrailles, de palper des viscères encore battants.

Le goût du sang lui vint très tôt. Seul mâle du foyer, fortement désiré et venu seulement après six filles, tous ses caprices trouvaient satisfaction. (...) A peine âgé de quatre ans, il fracassa le front de son père avec la pierre à aiguiser qu'on cachait dans une cavité du mur. (...)

Il ne tarderait pas, devenu adolescent emporté, à faire couler le sang de manière bien plus dramatique. Lors d'une altercation avec un jeune homme de son âge, il lui porta dans le ventre un coup de couteau mortel.<sup>149</sup>

Perché il viaggio, l'erranza, l'oscura provenienza - tutti termini espliciti e vaghi al contempo -, in qualsiasi letteratura e a maggior ragione in quella algerina, hanno sempre qualcosa di drammatico? Forse perché l'errante, siccome alla ricerca di un luogo, si situa in uno spazio intermediario che non è l'entro-terra, ma un ante-luogo, rendendo possibile un hapax, un'eccezione assoluta: il dolore della soglia.

Seguendo il periplo sia di Ibn Tumert che del personaggio-narratore nel suo presente diegetico, il lettore si trova dinanzi a tappe, città, luoghi che durante la narrazione sono ricoperti man mano da una mappa suscettibile sia di sdoppiarli facendo seguire loro linee imprevedibili, sia di rappresentarli fino ad una perfetta coincidenza nella duplice realtà del fatto storico e della rappresentazione geografica. Invece, per quanto riguarda l'antenato o i ricordi dell'adolescenza, ecco comparire una falla, una crepa nello spazio che genera il tempo vissuto come tempo necessario per ritrovare in un "frammento" la tragedia della propria esistenza. Poiché siamo di fronte ad una *mise en abyme* questa tragedia può essere sospesa da otto secoli nel caso di Ibn Tumert o da tre generazioni nel caso dell'antenato. Ma fino a che punto possiamo parlare di "frammento"? Ne *L'Invention du désert* siamo confrontati ad una serie di meccanismi atomizzati e, per così dire, *in vitro*, quindi non separabili ed

---

gorges tranchées des boeufs, expulsant dans un effort bruyant les flots attardés qui entretenaient encore la vie dans le corps agité d'ultimes frissons.

Le pèlerin se réveilla en pleurant, mais sa fièvre était presque entièrement tombée." Ibidem, pp. 96 - 97.

<sup>149</sup> Ibidem, pp. 91 - 92.

estrapolabili come il frammento. Poiché è un testo multilineare, l'atomizzazione della storia, della trama, comporta una decostruzione anche nella gerarchia dei personaggi che hanno ugual peso ed uguale importanza. L'antenato, quindi, con la sua mobilità e malgrado il ruolo di favola che apparentemente ricopre, attraversa le frontiere di tutti gli altri personaggi, diventa una sorta di *déjà-là*, nel senso che è già presente sia in quanto discendente di Ibn Tumert che di antenato del personaggio-narratore. “Il y a une constante dans les textes de Djaout - dice Janine Fève - c'est la reprise et la transformation de ce *déjà-là* littéraire, para-littéraire, énoncés et discours et/ou oraux, politiques et religieux. Ces relations avec 'le dépôt culturel' que constituent les 'modèles' littéraires peuvent être aussi imitatives, mais dans les deux types de pratiques d'écriture il y a toujours constitution d'un nouveau plan, comme d'une "plus-value" et non une simple addition.” E aggiunge ancora: “l'attitude de Djaout envers les formes discursives du pseudo 'journal intime' et les formes textuelles empruntées, s'est montrée d'une savoureuse ambiguïté, de cette ambiguïté qui nous a, chaque fois, obligée à faire un détour qualitatif dans l'exercice de lecture afin de retrouver un projet d'écriture toujours caché au profit d'ingénieuses mises en scène de pseudo-récits.”<sup>150</sup> Seguendo ancora l'idea di Janine Fève, la metafora del ri-dire diegetico altro non è che una tecnica di *mise en abyme* e la consequenziale poliedrica capacità che le permette di funzionare a diversi livelli è rapportabile ai fenomeni di riflessione e di rifrazione<sup>151</sup>. Ecco cos'è l'antenato: un Ibn Tumert riflesso e rifratto al contempo.

## Infra io e tu

Scavare i personaggi fino in fondo comporta il passaggio da una terza ad una prima persona, così ognuno diventa narratore del proprio romanzo, ci dice la sua storia al presente, nel momento in cui la vive. Tanto il ruolo dell'antenato quanto quello dei ricordi ci sembrano avere una funzione strutturale: fanno da enigma, un enigma di cui si è persa la chiave. Ma c'è anche il *tu* ed è il *tu* dell'Autore che interpella il suo narratore, da un lato spezzando la prospettiva unica del lettore, dato che, come dice Kayser, “le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur”<sup>152</sup> e dall'altro mettendosi in una posizione di distanza e di distacco che Todorov chiama “exotopie”:

---

<sup>150</sup> Janine Fève-Caraguel, “Chassé-croisé en écriture: Djaout - Camus - Féraoun”, in *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, Coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14, II sem. 1991, p. 126 e pp. 134-135.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>152</sup> W. Kayser, “Qui raconte le roman?”, trad. franç. in R. Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 71, citato da Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 17. Poiché il testo narrativo in genere e *L'Invention du désert* nel nostro caso particolare, si compone grazie all'inglobazione di diversi discorsi, ci sembra utile adottare il seguente schema delle istanze narrative già proposto da Lintvelt, ibidem, p. 32:

Tes yeux, ta mémoire accablés retiendront-ils quelque chose?

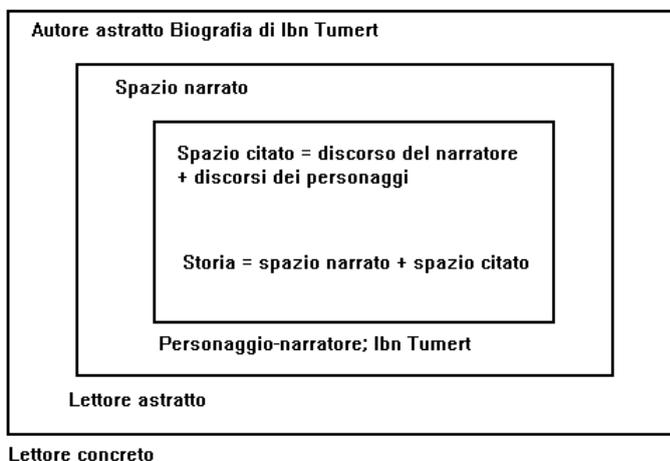
Tu sais que tu n'aurais rien à raconter à ton retour. Laisser le temps se distendre, la lumière s'amenuiser, le séjour se rapprocher de sa fin. Le carnet de notes est resté vierge. Même les Almoravides [sic] ont décampé, ils n'assaillent plus ta tête de leurs parades chamelières, de leur soif de survivre sur papier.<sup>153</sup>

Si direbbe che qui l'Autore eserciti una sorta di ipnotismo sul suo personaggio, lo condiziona al punto che il suo discorso diventi non solo preminente rispetto a quello del personaggio, ma anche inquisitorio. Perché tante domande, e perché tanti inappellabili giudizi? Nell'abitudine di vedere l'autore dissimulato nel narratore, con delle distanze che possono variare, ci si stupisce di questa dissociazione che dà al lettore una visione privilegiata perché questo vede non solo l'autore come un altro, ulteriore, personaggio, ma acquisisce anche una visione totale e totalizzante, sia nello spazio che nel tempo, del personaggio-narratore e vi si identifica.

Tu penses à ta ténacité d'enfant, de celui qui enduisait puis lavait - incessamment - la surface assignée à l'écriture. Tu penses à la planche coranique; aux lettres qui se brouillent, s'avalent puis partent avec les traînées épaisses et lentes de l'argile qu'elles ont noircie. D'autres lettres devaient le lendemain prendre le relais, se fixer à leur tour quelques jours en attendant le lavage de la planche. Tu tentes de retrouver cette volonté qui bravait les biffures, la sporadicité de l'écrit. Es-tu assez fort pour recommencer? pour rebaliser par l'écrit des trajectoires vouées à être blanches? Alors seulement tu commencerais à comprendre l'énigme de l'histoire almoravide [sic] - et de tout le Maghreb sans doute: baliser une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance. (...). Il faut toujours ouvrir les

---

Tahar Djaout autore concreto de L'Invention du désert



<sup>153</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 103.

intervalles devant sa marche, le situer hors des remparts,  
l'exonérer de tout ce qui enclôt. D'ailleurs, une prison a-t-elle  
jamais réussi à le fixer?<sup>154</sup>

Quest'ode alla scrittura sembra esaudire il desiderio di Borges e Valéry: una Storia ove tutti i nomi degli scrittori potrebbero essere pronunciati in qualsiasi momento, soprattutto da coloro i quali, progettando di scriverne la biografia, non cessano di riscrivere la loro autobiografia. Nascerebbe così dalla somma dell'autobio-biografia e della bio-autobiografia un autobiografismo<sup>155</sup> che rende possibile scrivere la storia della propria scrittura. Eppure se questi rimandi rendono possibili affascinanti giochi narrativi, inducendoci ad ipotizzare magari un antenato come narratore della biografia dello scrittore-personaggio oppure - perché no? - un Ibn Tumert che scrive e ci legge la vita di Djaout, prendendo le sue sembianze, inventando una mitologia personale, non possiamo ignorare la situazione di angoscia che ne scaturirebbe; infatti, se c'è qualcuno che non conosce mai uno stato di appagamento intimo, di quasi vuoto, di soddisfazione del pensiero, è proprio lo scrittore-narratore, che resta nella confusione e che perde la battaglia quotidiana contro la scrittura.

Ben si nota, dunque, un'osmosi, un gioco ironico dell'autore astratto, che prende in giro il personaggio-narratore rievocando non solo l'antenato ma un sentimento profondo: la nostalgia. Djaout ha dato vita e profondità ad un personaggio a sua immagine e somiglianza: il narratore, ma è un narratore debole, coperto dai ricordi, dalle ferite e dalle amarezze della sua vita che ha bisogno di sentirsi affiancato perché non si può essere sempre lucidi, e solo così riuscirà, ricomponendo la saga almohade, a ricomporre se stesso. A lui quindi va il merito del tempo ritrovato, il privilegio di un presente che ancora ieri o domani sarà presente. E si attraversa così l'oceano degli umori, buoni o cattivi, che sono lo sfondo del corpo.

Te tenaille une nostalgie de fraîcheur et de pénombre  
autumnale. Comme celle qu'avait dû ressentir l'ancêtre pèlerin  
lorsque son délire charriait des ruisseaux et le faisait claquer  
des dents en pleine canicule. Tu penses aux hivers de ton pays, à  
l'eau qui lèche en fouettant comme un amoureux démoniaque.

<sup>156</sup>

Con questo "tu" è l'autore - quell'autore che è comparso lungo tutta l'opera come un "io fantasma" - che parla al suo personaggio-narratore, a cui ha delegato il compito non solo di scrivere la storia di Ibn Tumert ma anche dell'antenato e di se stesso, utilizzando le sottili finzioni della voce fuori campo, come se stesse parlando di una ricerca, di un progetto per un libro a venire, dato che tutto è simulazione della

---

<sup>154</sup> Ibidem, p. 103 - 104.

<sup>155</sup> Cfr. Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>156</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 104.

letteratura, sia pure nell'immaginario impalpabile di uno specchio: (oui, tu pousse ton périple encore plus loin que le fantomatique et excédant Ibn Toumert),<sup>157</sup> ci viene bisbigliato all'orecchio, usando il delicato strumento della parentesi come per sottolineare che ogni frase entra in un gioco di interazioni tale da sembrar sfuggire abbastanza presto all'intenzione ed alla volontà dell'autore, dando così al lettore la sensazione che sia la scrittura stessa a dare l'impressione della propria costruzione e del proprio spazio. Questa voce stabilisce un rapporto privilegiato fra narratore e autore, svelando ciò che solitamente viene celato al lettore e formando come un nodo borromeo che lega gli opposti fra loro.

Il processo è circolare: all'inizio abbiamo una realtà senza forma, il romanzo deve ancora essere scritto da un "il" indefinito ed indefinibile, multiplo e litigioso, siamo invitati a vederlo nascere, con tutte le sue incertezze ed i suoi dubbi; alla fine, quando il processo sarà completato, questa stessa realtà narrativa, dopo essere stata descritta, percorsa, si trova a dover essere ancora "inventata" perché l'Autore dimostra di non averci svelato tutti i segreti né tutte le aspettative del personaggio-narratore. Questa è l'arte della messa in scena, cioè del tenere i fili di una molteplicità di personaggi senza mai mescolarli. Fra autore e personaggio non si tratta di un dialogo ma di un pirandelliano "gioco delle parti" in cui il narratore deve sottostare al suo creatore e fargli da strumento per il suo punto di vista onnisciente, capace di penetrare qualsiasi verità dello spazio e del tempo:

C'est vrai que tu dors très peu et que tu es plus matinal que le plus matinal des oiseaux. Les corbeaux donc, tapageurs. C'est la seule onde sonore à ne pas être tranchée à sa racine. Toutes les autres sont absorbées, dès leur esquisse, dans cette bouche molle, insatiable, que le ciel joue à être.<sup>158</sup>

Interpellare il narratore-personaggio nell'atto di scrivere è come lambire il punto cieco, il buco, lo strappo nella tela (e ci piace alludere ai quadri di Fontana e Burri), la casella vuota, il punto di non-ritorno, il bianco della pagina. Scrivere, guardarsi scrivere e scrivere ancora a partire da questo sguardo e poi guardarsi nuovamente, con ansia, come fra due specchi, e poi chiedersi in che punto gravitazionale si può situare l'atto dello scrivere e scoprire che questo sta a mezz'aria, come il volo degli uccelli, permette a Djaout di stupirsi dell'atto di scrivere del suo stesso personaggio. C'è stupore e c'è anche compassione uniti ad una complicità vagamente ironica. Allora non è possibile alcuna difesa, alcuna protezione? La scrittura è un innocente passatempo? No, la vera scrittura presuppone la vera vita, da qui il disagio delle brutali e reciproche virate nella finzione. In questo modo la letteratura genera la storia con almeno tre livelli di narrazione in un luogo ristretto e circoscritto ove un autore-personaggio che non è mai lo stesso e non è mai un altro racconta la storia di Ibn Tumert, di un antenato e di se stesso quando era adolescente. Questa è un'ottima mossa per esprimere la straordinaria flessibilità del romanzo di

---

<sup>157</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 114.

Djaout perché si dà accesso ufficialmente e dichiaratamente alla voce dell'autore onnisciente che esercita il suo magistero sul personaggio-narratore. Questa è una voce senza scrupoli che interviene di sbieco, a tradimento, in una sorta di terza dimensione.

## Infraletture

Siamo convinti che la letteratura algerina, più di qualunque altra sia una letteratura apolide, ma che paradossalmente appartiene a più luoghi contemporaneamente: essa ha legami forti sia col Magreb che col mondo occidentale o semplicemente con alcuni luoghi di passaggio che diventano parte di un percorso individuale pur essendo lontani tra loro migliaia di chilometri. Dice Lotman: “Questo problema è strettamente legato a quello del rapporto fra il testo e il contesto culturale. La cultura non è un cumulo disordinato di testi, ma un sistema attivo, complesso e organizzato in modo gerarchico. Per quanto riguarda l'asse omogeneità-eterogeneità la complessità della cultura è tale che ogni testo si presenta almeno sotto due prospettive e appartiene a due tipi di contesti.”<sup>159</sup> In questo “deserto dalle piste che si biforcano”, come deve comportarsi il lettore? Riffaterre<sup>160</sup> parla di due intertestualità: una obbligatoria ed una aleatoria. La prima è indispensabile alla comprensione del testo, la seconda, invece, è legata al *background* del lettore, ai suoi gusti, è quindi soggetta a mutamenti.

Non c'è una frontiera ideale, un sogno comune, ma un fascino per le culture diverse dalla propria e per la natura che comprende tutte queste diversità, tutti questi spazi<sup>161</sup>. E' facile ravvisare in Djaout un cugino di Calvino, un nipote di Borges: egli riceve delle influenze, è inevitabile e non ne fa un segreto, così come è certo che Djaout influenzi altri scrittori. “Nous ne faisons que nous entregloser”, diceva Montaigne, e così è per chiunque viva ossessionato dalla scrittura, perché attraverso i testi si cerca di fraternizzare; la citazione tenta di riprodurre nella scrittura la passione della lettura, entrambe sono una pratica del testo, anzi, la citazione è la forma che più sta a monte delle “pratiche cartacee”, perché in essa si ravvisa il gioco di *collage* che piace ad ogni bambino<sup>162</sup>. Scrivere equivale sempre a riscrivere, e leggere o scrivere sono sempre azioni del citare: queste stesse pagine ne sono la prova più evidente.

Poiché “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte”<sup>163</sup>, come ci dice Julia Kristeva - e col

---

<sup>159</sup> Jurij Lotman, *La semiosfera*, op. cit., p. 257. Cfr. anche il capitolo “Il testo nel testo”, pp. 247 - 265.

<sup>160</sup> Cfr. Michael Riffaterre, “La trace de l'intertexte”, “Approches actuelles de la littérature”, in *La Pensée*, n. 215, ottobre 1980, pp. 4 - 18.

<sup>161</sup> Cfr. Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.

<sup>162</sup> Cfr. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 26 - 27, 34.

<sup>163</sup> Julia Kristeva, *Shewitch Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1969, p. 85.

termine testo non si intende solo quello letterario, ma qualsiasi sistema di segni -, estrapolarsi equivale ad una seconda natura, e non c'è nulla di peggio che acquisire un marchio caratteriale che poi finisce col diventare una prigione. Per Pessoa, nell'ordine approssimativo dei pensieri de *Il libro dell'inquietudine*, chi scrive è multiplo, e pure chi non scrive o si guarda scrivere è un altro, quindi si sdoppia.

Djaout fa raccontare al personaggio-narratore come "l'enfant commença à vivre dans les livres"<sup>164</sup>, infatti, come Pessoa e tanti altri, vive nei libri degli altri oltre che nei suoi: le pagine scorrono, corrono e si passano la fiaccola, e così in ogni libro è bello sentire altri echi, come in uno dei mondi ipotizzati da Escher. Servirsi di altri testi, citarli in modo più o meno esplicito da Nabile Farès a Rimbaud passando per Boudjedra e Cervantes o Camus e Kateb Yacine significa far trasparire sulla pagina la persona stessa che ha scritto quei testi, moltiplicare il proprio spazio narrativo evocando biblioteche borghesianamente reali o fantastiche, tracciare perpendicolarmente una storia di amicizie letterarie e di affinità elettive, essere artefice di una scrittura non intensiva ma estensiva. Significa anche suggerire un aspetto dinamico del racconto che invita il lettore a spostarsi in avanti: non si tratta di pratiche né esclusive, né limitative, e non si tratta neanche di una riscrittura, ma di manifesta *archeologia letteraria*. Ci si potrebbe anche chiedere se l'insieme di queste referenze non indichi qualcos'altro: un ritrovo ed una riconoscenza in altri autori delle proprie verità fondamentali, una sorta di test di Rorschach. Queste citazioni dirette o mediate non sono forse punti di un percorso ermeneutico? "Tout écrivain - dice Dominique Maingueneau - s'inscrit dans une tribu d'élection, celle des écrivains passés ou contemporains, connus personnellement ou non, qu'il place dans son panthéon personnel et dont le mode de vie et les oeuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation."<sup>165</sup>

L'introduzione di altri testi non è solo un'operazione di adattamento e di inserimento nella diegesi, ma serve anche da stimolo al suo sviluppo. Djaout ha operato un duplice innesto: a livello di discorso e a livello di trama, infatti anche le vicende del mahdi degli Almohadi sono un "testo nel testo". Ma oltre alla citazione almohade che è un pre-testo geopolitico del romanzo e che mette in luce un Ibn Tumert che sembra più che un personaggio storico un pirandelliano personaggio in cerca d'autore, quante e quali sono le "greffes"<sup>166</sup>, gli innesti, presenti ne *L'Invention du désert*? Come e perché Djaout legge Farès, Rimbaud ed altri, e specialmente perché ce lo dice? Si tratta certamente di una questione "geografica", cartografica della letteratura, ma aggiungerei anche che il contrasto di smarrimento e di ispirazione presente nelle loro opere si libera nel romanzo di Djaout con uno scintillio tragico e, come abbiamo cercato sulla cartina le varie tappe di Ibn Tumert o le città citate, così bisogna fare un giro nello spazio citazionale.

---

<sup>164</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 163.

<sup>165</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 31.

<sup>166</sup> Cfr. Jacques Derrida, *Les greffes, retour au surjet*, in *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1972, p. 395.

Si possono distinguere tre tipologie:

- a) la citazione vera e propria;
- b) l'evocazione esplicita di nomi;
- c) i riferimenti impliciti.

Rimbaud è citato in epigrafe, “Le monde est très grand et plein de contrées magnifiques que la vie de mille hommes ne suffirait pas à visiter.” *Lettre d'Aden, 15 janvier 1885* - che in funzione della sua collocazione diventa un luogo di straordinaria concentrazione semiotica e semantica. Secondo Gérard Genette, l'epigrafe non è un “fuori testo”, ma un “bordo” del testo <sup>167</sup>, ma quale sarebbe il suo ruolo? La risposta ce la dà ancora Genette: “Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit: c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit.” <sup>168</sup> Sì, è la presenza che conta, e quella di Rimbaud è molto forte, l'eco della sua voce resta legata, implicitamente o esplicitamente, a luoghi o evocazioni, come vedremo più avanti.

La seconda citazione è tratta da un romanzo di Nabile Farès: “*Car, en ce jour, tout le pays avait compris, d'un coup, un seul, étendu sur la surface et poitrine des hommes d'un coup, que Kahina était morte; oui, que Kahina était morte. Car rien n'est compréhensible dans ce pays, sans les plus lointaines densités des sables.*” E aggiunge in nota i riferimenti bibliografici. Nabile Farès, berbero come Djaout, stabilisce a livello testuale una relazione che non esiteremmo a definire dialogica. Il celebre saggio di Antoine Compagnon sull'uso della citazione è illuminante: “La citation, solidarité d'un acte (le phénomène), d'un fait de langage (la forme) et d'une pratique institutionnelle (la fonction), est une pierre de touche de l'écriture: elle sert à éprouver la valeur de la conversion que le livre opère du déjà dit.” <sup>169</sup> Il frammento di Farès si è a sua volta convertito in testo djaoutiano, ne è diventato carne pur trasmettendo al lettore un atto di disgregazione, di *éclatement* <sup>170</sup>.

Per quanto riguarda l'evocazione di nomi, letterari e non, magrebini e non, Rimbaud è il più citato <sup>171</sup>, seguono Cervantes <sup>172</sup>, Gide <sup>173</sup>, Hölderlin <sup>174</sup>, Apollinaire

---

<sup>167</sup> Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1987, pp.134 - 149.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>169</sup> Antoine Compagnon, op. cit., pp. 11 - 12.

<sup>170</sup> Cfr. ibidem, pp. 17 - 18.

<sup>171</sup> Oltre all'epigrafe, cfr. *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 71, 103, 109, 192.

<sup>172</sup> Cfr. ibidem, p. 17.

<sup>173</sup> Cfr. ibidem, p. 30.

<sup>174</sup> Cfr. ibidem, p. 42.

<sup>175</sup>, a cui si possono aggiungere Magritte e i cantanti di musica raï, questa musica comunitaria, modernizzata, plasmata dalle influenze internazionali, che apre le sue frontiere al flamenco, alla musica pop, al blues, ascoltata persino da Ibn Tumert durante il suo salto spazio-temporale nella Parigi del XX secolo <sup>176</sup>. E non è un caso che questa musica venga spesso evocata: è il simbolo della nostalgia dell'Algeria, e quindi dello sradicamento, dell'erranza <sup>177</sup>.

Rimbaud, dicevamo, è il nome più citato, sua è la prima frase, e suo è il soggiorno ad Aden. Ma a parte l'epigrafe, il ruolo di Rimbaud nel testo è un altro, probabile, come un dispositivo di lanterna magica, perché non funziona come un elemento innestato nella narrazione, ma fa da polo esterno: le citazioni "abituale" permettono al "citatore" di delegare il valore del suo discorso al "citato", Djaout invece fa funzionare il suo testo al contrario. Rimbaud resta impotente davanti all'enigma creato e resta in questo *infra* fra enunciato ed enunciazione. Djaout dedica il romanzo a Rimbaud perché poeta errante e dell'erranza, perché anche lui è un "voyant"? o semplicemente perché tutto il romanzo si svolge sotto l'egida del famoso "Je est un autre" che mette a dura prova l'apparente coerenza dei personaggi?

Come non ci si immerge mai due volte nello stesso fiume, così non si legge mai due volte lo stesso libro: si direbbe che le mappe di Rimbaud e di Djaout, ugualmente lacunose e visionarie, abbiano dei punti di coincidenza che esercitano un'influenza particolare proprio perché si insinuano nelle pieghe del testo grazie a dei transfert, a delle dinamiche della memoria e del desiderio, quel desiderio che crea l'allucinazione, il miraggio, in cui Djaout - da baudelairiano fratello-lettore-specchio - si riconosce, perché il viso, il mito di Rimbaud gli è familiare, vicino, non solo nel tempo ma anche nella mente e nel cuore:

C'est ainsi que je parvins en Arabie. Novembre 1982. J'avais vingt-huit ans. L'âge - sans doute - d'Ibn Toumert lorsque celui-ci y débarqua plus de huit siècles plus tôt. En route pour le Hedjaz et pour Aden, il convenait que j'arrive à déterminer qui m'habitait réellement: Ibn Toumert ou Rimbaud? Ils s'emmêlent comme deux ombres jumelles quand le soleil martèle trop fort. Je connais mieux le visage de Rimbaud, les itinéraires d'Ibn Toumert me sont plus familiers. Tous deux voulurent changer le monde et vinrent dans ces contrées où la prophétie avait tonné dans le soleil absolu, un soleil qui moule la roche et rend l'esprit aérien. Ont-ils découvert ici quelque chose? Car c'est

---

<sup>175</sup> Cfr. *ibidem*, p. 53.

<sup>176</sup> Cfr. *ibidem*, p. 54.

<sup>177</sup> "C'était H'ssissen, un chanteur berbère. Il y avait également d'autres chanteurs: Cheikh Lhasnaoui, Cheikh Arab Bou-Izgaren, H'ssen Mzali, Oukil Amar. J'aimais leurs chansons nostalgiques qui parlaient de fourvoiement et d'un désir de repentir. L'alcool et les femmes ensorcelantes, puis l'imploration des saints protecteurs." *Ibidem*, p. 183.

malheureusement une contrée où rien ne pèse assez fort pour  
laisser une trace sur le sol que les vents façonnent.<sup>178</sup>

In questo mondo di insolazione emerge un rapporto paradossale fra spazio e personaggi che scivolano via dal testo, insinuandosi nelle sue pieghe. Ne *L'Invention du désert* l'elemento piú piccolo non è il minuscolo granello di sabbia che si disperde al vento, ma la piega, il romanzo è un testo che si piega, si ripiega e si dispiega e solo in questi morbidi e segreti anfratti si trova l'istanza da interrogare:

Rimbaud est-il jamais passé par là? <sup>179</sup>

e più avanti:

J'appelle de tous mes nerfs crispés la caravane almoravide [sic]  
(ou celle de Rimbaud vers Harrar?) <sup>180</sup>

Djaout interroga non il reale ma se stesso ed il lettore, dando un segnale di *suspense*. Come convoca l'ombra di Rimbaud, così fa per Apollinaire e per Hölderlin, gli "illuminati notori", la cui erranza porta il sigillo della luce, sottolineando le loro qualità spiazzanti, l'effetto "sabbie mobili", di un testo evocativo ed interrogativo che per definizione sposta il discorso e l'attenzione sia al "fuori-da-sé" che al "dentro-di-sé". E poi chi sta lì al margine della pista, zaino in spalla (che forse contiene l'*Ulisse* di Joyce), stordito dalle immagini di Magritte? Rimbaud o Djaout?

Rimbaud era stato nei suoi versi viaggiatore forsennato quando era rimasto in Occidente, lui e il suo "compagnon d'enfer" Verlaine, entrambi *laeti et errabundi*, scegliendo l'Europa "aux anciens parapets" come una protezione. Ma divenne un viaggiatore reale quando il poeta era già morto in lui e si spinse nell'interno dell'Africa, commerciante di armi, di caffè, d'avorio. Per questo non è un poeta comodo: la sua rivolta sfugge all'azione digestiva del tempo. Rimbaud non sta dalla parte di nessuno, è un poeta dalla derisione esistenziale, non ha sete di modernità ma una facoltà funambolosa di cogliere in ogni istante l'assoluto che illumina e che uccide. Come Apollinaire, presente concretamente con la sua statua nel Quartiere Latino, è un ritratto del passato ed un simbolo del presente, ma concepito per il futuro.

E come loro anche Gide e Hölderlin entrambi presentati fedeli al loro gusto per l'avventura ora imitati dai turisti: "*Quel démon m'a poussé en Afrique? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays?*" Così scriveva Gide il 30 ottobre 1925, e ora Djaout lo contestualizza nella moda che anima il turismo del Sahara, il cui prototipo non è più il viaggiatore che voleva superare le frontiere fra il sé e l'altro, ma la beccera miopia di chi non ama correre rischi diversi da quelli che si corrono nei

---

<sup>178</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>179</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 109.

viaggi organizzati ma al contempo non vuole rinunciare all'“avventura” continuando a ritenere di vivere nel migliore dei mondi possibili ove, tra gli altri beni che addolciscono la vita, insieme a maschere e tappeti esotici per arredare la propria casa in città, c'è anche un certo grado di relativismo.

L'hôtel des Zibans est une sorte de verrue géométrique que le marketing a posée là. Sa piscine fait les délices des pèlerins lancés sur les traces fragiles de Gide. Mais le site est d'une beauté écorchante qui noue la gorge brutalement. <sup>181</sup>

I professionisti del turismo sanno anche come non lasciarsi sfuggire qualche grande “chasseur d'absolu”; le grandi transumanze non risparmiano più neanche gli intellettuali poco temerari, ma comunque desiderosi di un'evasione fuori dal comune e con quel pizzico di nostalgia mistica della sete di grandi spazi. Tutti si sentono dei Lawrence d'Arabia o dei Théodore Monod pur senza saperlo, ma dura solo qualche minuto, e forse si possono trovare tracce di pneumatici nei punti più inaccessibili e più impensabili del Sahara, infatti

Quelqu'un m'a raconté un jour l'histoire d'un touriste allemand (oh, non! ce n'était pas Hölderlin!) soudain saisi de panique à cause de la pesanteur du désert entre In-Salah et Tamanrasset. <sup>182</sup>

Djaout si serve delle voci di Rimbaud, Cervantes, Gide, ma anche di Farès o di Boudjedra, “inventandole” e inventando con esse delle situazioni per far fronte al destino, dei discorsi per affrontare *le désordre des choses*, e ipotizzare l'utopia come un futuro ragionevole. Il deserto che da luogo per eremiti ed avventurieri diventa meta per turisti in Land Rover <sup>183</sup>, suscita un senso di tragedia e al tempo stesso il gusto di una sottile ed irresistibile ironia, il che, dopo tutto, è un modo come un altro per

---

<sup>181</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>183</sup> “Le Targui, lui, traqué par les tous-terrains, est refoulé vers les lieux inaccessibles et inhospitaliers qui seuls peuvent encore cacher sa nudité et sa honte aux yeux perforants des touristes. On l'aperçoit parfois au loin, ombre fantomatique, fuyante, expulsé du règne de la vitesse, tel un passeur déboussolé qui rame à contre-courant. Il est devenu comme le traquet, ce petit oiseau noir à tête et queue blanches, que l'on rencontre, solitaire, entre les rocs brûlés de l'Ahaggar. Aussi vulnérable et farouche, aussi rare et insaisissable. Ça, c'est pour le Targui courant; car d'autres habitants de l'Ahaggar ont compris: ils ont répudié le sablier et la marche nonchalante des dromadaires. Ils trouvent que le temps va trop vite et qu'ils n'ont aucun intérêt à être en retard. Alors, ils ont appris à attendre au bord des pistes, avec leurs ballots, le passage des Toyota... Ils savent que la roue seule peut mener loin, là où l'abri et l'eau, le pain et le détergent acquièrent facilement un sens palpable. Mais ceux qui commandent aux quatre-roues ne font jamais rien par altruisme. Ils vous aident à franchir des kilomètres, assis et bien abrité, mais ce qu'ils réclament en retour est souvent d'une grande cruauté - une cruauté étrange qui n'affiche pas forcément sa couleur malfaisante; c'est une cruauté qui dérange, qui trouble, qui met mal à l'aise, car vous n'arrivez pas à comprendre ce qu'elle requiert vraiment de vous. La lecture des livres pour touristes attise la folie des voyageurs, fait germer des quêtes déraisonnables.” Ibidem, pp. 45 - 46.

tornare a Cervantes, all'energia di una scrittura, di un'erranza la cui estrema modernità si "inventa" sotto i nostri occhi.

Il nostro terzo punto si riferisce ai riferimenti impliciti, o meglio, a quelli che - fra i tanti possibili - ci sembrano tali. Il campo è molto vasto, abbiamo accennato a Butor, a Calvino o a Borges, ma possiamo benissimo ravvisare Boudjedra <sup>184</sup>, Queneau, Nizan, o persino una canzone di Brel <sup>185</sup> e ancora Rimbaud. Si direbbe che Djaout voglia riannodare le maglie della rete tesa fra Algeria e Francia per intercettare le loro rispettive possibilità di dialogo e le loro aporie, cioè quelle situazioni che non hanno via d'uscita. Un'aporia può anche essere il risultato di un "troppo-pieno", ma senza supporre un eccesso rispetto allo spazio disponibile che suggerirebbe un atteggiamento psicologico esitante, quasi paralizzato, esposto al rischio dell'irrigidimento e dell'immobilità. L'assenza di via d'uscita non pesa, non impedisce i movimenti, al contrario, Djaout si situa con naturalezza fra *l'homme aux semelles de vent et l'homme aux sandales de caoutchouc*. <sup>186</sup> e con lui il lettore che deve seguirlo in un labirinto mnemonico di rimandi, "inventando" a sua volta il romanzo.

Il titolo <sup>187</sup>, *L'Invention du désert*, ci fa pensare che nel linguaggio musicale "inventare" significa "cercare". L'invenzione inizia non solo con i suoni e le immagini <sup>188</sup>, ma anche con le parole e i libri: Farès si incrocia con Rimbaud e con Magritte; cercare significa andare in profondità, fare degli "scavi archeologici" e in Djaout si delineano due *archeologie*: una storica ed una letteraria. Entrambe inducono alla ricerca ed alla scoperta, facendo guardare il presente come se fosse il passato. Non a caso il brano di Farès citato parla della Kahina <sup>189</sup>, la regina berbera. Regina che continua ad interpellare il nostro personaggio-narratore:

---

<sup>184</sup> Cfr. Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975, pp. 14, 15, 16, 23, 59, 61, 81 e *L'Invention du désert*, op. cit., pp. 12, 52.

<sup>185</sup> Alludiamo a *Le plat pays* di cui ci pare di sentire l'eco quando Djaout scrive: "partir à l'assaut des montagnes pour leur rabattre la crête et leur apprendre l'humilité." Ibidem, p. 72.

<sup>186</sup> Alludiamo a Rimbaud e all'opera di Kateb Yacine, *L'homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>187</sup> Circa la scelta del titolo rimandiamo alla bella e panoramica intervista rilasciata nell'85 a I. C. Tcheho, "A livre ouvert avec Tahar Djaout", in *Horizons Maghrébins*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, n. 11, 1987, pp. 27 - 33.

<sup>188</sup> "chiediamoci - dice Italo Calvino - come si forma l'immaginario d'un'epoca in cui la letteratura non si richiama più a un'autorità o a una tradizione come sua origine o come suo fine, ma punta sulla novità, l'originalità, l'invenzione. Mi pare che in questa situazione il problema della priorità dell'immagine visuale o dell'espressione verbale (che è un po' come il problema dell'uovo e della gallina) inclini decisamente dalla parte dell'immagine visuale." Italo Calvino, "Visibilità" in *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1997, p. 97.

<sup>189</sup> Cfr. l'articolo di Jean Déjeux, "La Kahina: de l'Histoire à la fiction littéraire. Mythe et épopée." in *Studi Magrebini*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1983, pp. 1 - 42.

Je ne sais pas si les Almoravides [sic], dans leur islamité toute berbère, ont jamais revendiqué la Kahina, cette autre Berbère - juive.<sup>190</sup>

Questi echi interni mettono in circolo ed in contatto sequenze di testi, di epoche e di autori diversi, abolendo così le frontiere tradizionali dell'opera "solitaria". L'*archeologia* però non è solo letteraria, in Djaout assume dimensioni metafisiche quando, alla fine del romanzo, afferma:

On se donne l'illusion de revivre en entreprenant des voyages à rebours, mais on ne fait en vérité que rendre sa mort plus imminente. Car quel cimetière que le passé! C'est comme un champ de fouilles d'où ne remontent en surface que des objets funéraires. Tu deviens ainsi - l'archéologue de ton passé; mais toi tu ne te leures pas: tu sais que l'archéologie est avant tout la science des nécrophages.<sup>191</sup>

## **Infra-lingua**

Forse l'Algeria è un paese ossessionato dal mito di Babele, è per questo che Djaout ricorre a tutta la gamma di idiomi presenti in quella terra<sup>192</sup>. Al di là del fascino che può esercitare sul lettore un infinito, interminabile dialogo fra diverse culture, ci chiediamo se indirettamente, in questo stesso quadro, non esista un uso "parassitario" - termine usato senza alcuna connotazione negativa ma solo nell'eccezione biologica - della lingua berbera in seno a quella francese e viceversa. Suoni e parole berbere con cui il lettore fa fatica a familiarizzare, parole la cui traccia scritta è insolita. Esse si scontrano con un mondo che non suona più come prima, costringono a fracassare il vecchio stampo della lingua francese, questa fessura corre lungo la sua corazza ed ecco ritornare l'infanzia dimenticata. Una lingua è sempre come un labirinto ed il berbero è in questo caso il labirinto nel labirinto che fa sì che il lettore sia accattivato dal gioco degli specchi scontrandosi con parole fatte per sconvolgere chi pensava di poterle percorrere a frammenti, come suoni sbocconcellati.

Beïda Chikhi, citando Sollers<sup>193</sup>, si chiede se è possibile concepire la durata come un tempo delle lingue ed uno spazio aperto pluridimensionale capace di pensare il completamento di una storia ed il suo passaggio ad un altro livello. Continua

---

<sup>190</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 33.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>192</sup> Cfr. Dominique Mainguéna, op. cit., pp. 104 - 122.

<sup>193</sup> *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1968.

dicendo che “la théorie de l’écriture, qui sert de fondement au texte maghrébin nous importe essentiellement dans sa recherche des effets de transgression d’une langue à l’intérieur d’elle même pour lui donner ‘une fonction de langues (Sollers). Cette transgression ne peut s’interpréter qu’à l’intérieur d’une référence au concept d’Histoire sans cesse redéfini par le texte et son hors-texte. L’on verra alors que l’intérêt des nouveaux textes maghrébins est à saisir dans ce ‘présent’ même qui les méconnaît et qu’ils tentent de dénoncer.”<sup>194</sup> Certo, Djaout è collocato facilmente sotto l’etichetta di “scrittore algerino di espressione francese”, ma non dimentichiamo che è nato nel 1954 a Oulklou, un paese della Cabilia che dista dal mare 400 metri in linea d’aria, a 15 chilometri da Azefoun<sup>195</sup>, nella provincia di Tizi Ouzu, e quando svela i suoi segreti, la sua infanzia, lo sguardo viene dal di dentro, dalla sua profonda “berberità” e dall’ebbrezza del volo degli uccelli. Solo così scruta il passato, rischiarà il presente, recupera il tempo perduto, riprende tutto da zero.

Non si tratta di “ibridazione”, ma di veri e propri “frammenti di lingua” che pongono la scrittura di Djaout in termini di “berberità”. Il suo è un gesto che evoca la cosiddetta “ibridazione”, ma preferiamo non adottare questo termine perché il suo è un gioco di linguaggio che riesce - enunciandole - a far combaciare due strutture, così i personaggi dell’universo djaoutiano si arricchiscono di un personaggio supplementare: la materia berbera che li amalgama e che li anima. Mentre Djaout evoca uno spazio berbero, abitato da personaggi berberi, ove il personaggio-narratore sta scrivendo la storia del mahdi di una dinastia berbera, succede che il libro in divenire diventa soggetto e oggetto di scrittura, e questa è inevitabilmente berbera. L’uso del francese non è sentito come un’interferenza ma come uno strumento, pronto a cedere il passo quando si rivelerà insufficiente. Di questo mito di babele è testimone lo stesso Ibn Tumert quando nel suo salto spazio temporale prende la metropolitana e si ritrova nelle...

Entrailles sombres de la ville libertaire, face voilée où interfèrent les différences. Turc. Arabe. Berbère. Laotien. Les langues se délient dans la pénombre.

Et Ibn Toumert, éperdu, se mit à psalmodier une sourate qui l’amende.<sup>196</sup>

Tutto il romanzo, segretamente, si snocciola da una parola all’altra in berbero, pur usando come lingua veicolare il francese e questa dimensione metatestuale è presente in tutti gli anelli della catena, a partire da Ibn Tumert:

C’est vrai qu’Ibn Toumert, par son intransigeance hors du commun qui lui avait fait encourir la mort à maintes reprises, par sa puissance oratoire qu’il déployait dans les deux langues

---

<sup>194</sup> Beïda Chikhi, op. cit., p. 14.

<sup>195</sup> Cfr. *L’Invention du désert*, op. cit., pp. 62 e 113.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 52.

berbère et arabe, par sa mégalomanie et sa gestuelle toute théâtrale, subjuguait son entourage et le forçait à tout accepter - aveuglement.<sup>197</sup>

La lingua berbera “citata” o “narrata” si applica su un altro livello di enunciazione ed in questa gerarchia è la materia berbera che definisce e fa nascere il romanzo. Nella trama globale ove agiscono tre personaggi in tre fasce temporali, Djaout lascia intervenire delle *interferenze* in berbero che sottolineano, da questo punto di vista, i tratti distintivi della “berberità” all’interno della “algerinità”. E’ dunque in questa materia che si iscrive ogni referenza e se il lettore ne percepisce la “berberità” è proprio perché Djaout l’ha “inventata”, cioè “cercata” e quindi dichiarata, non nel senso in cui si dichiara una guerra, ma nel senso di di-chiarare, dal latino “clarare” render chiaro, trasparente, leggibile in quanto segno distintivo.

Quando dice a proposito della pernice maschio che beve le uova della femmina:

Mais je n'ai jamais pu comprendre les motifs de ce brigandage.  
Et j'ai longtemps pensé que le mâle, dont le nom dans ma langue (*ihigel*) est tellement éloigné de celui de la femelle (*tassekkourt*), n'avait rien à voir avec la perdrix femelle - sinon qu'il en est le déprédateur<sup>198</sup>

ci mostra come il berbero sia qui tre volte rivelatore. Primo, perché i suoi frammenti non sono esaustivi, poi perché in seno ad un testo in francese il lettore si trova di fronte alla sua dimensione di estraneità, e infine perché dà accesso all’inaccessibile, cioè la dimensione onirica. In questo spazio privilegiato si aprono momenti non sorretti da certezze, nell’estrema ineguaglianza, perché solo Djaout detiene il codice di quei termini e conduce un gioco di lingua che non applica soltanto le regole del sistema ma le sovverte e davanti agli occhi del lettore si apre un limite riconoscibile perché vissuto al bordo del linguaggio, ove tutto sembra possibile. Djaout scopre in quei termini berberi i suoni rassicuranti dell’infanzia e forse anche altre melodie, altri ritmi che segnano l’inquietudine, la sorpresa. Sono le parole della sua quotidianità che portano incavati i deliri dell’espressione che si costruiscono nel testo quando lo si scrive e lo si pronuncia. Lì, in quel doppio fondo della lingua abituale e rassicurante risuona la parola berbera. Dietro ogni parola se ne affollano forse altre ma il lettore le ignora, deve scavare per scoprire tutti gli anfratti dove si nasconde il senso “éclaté”. Così la voce è più di un’eco attraversata dal rumore o dal silenzio: tutte le parole del mondo la abitano e la svelano, tenendo conto della sua armonia e della sua inesauribile sorgente. Djaout gioca fra una sponda e l’altra, cambiando prospettiva fino all’ebbrezza e raddoppiando il dialogo col mondo che ogni lettore annoda al proprio. Come un mago rivela la presenza del potere della forza della sua lingua e ciò ha qualcosa di sacro perché insegna al lettore a decifrare il suo testo svelando il gioco

---

<sup>197</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 131.

dei segni la cui proiezione particolare si organizza in figure linguistiche prima ed in linguaggio riconoscibile poi. Certo, il testo è tessuto con parole e bisognerà seguire il suo corso, ma Djaout ci permette di penetrare fino al cuore, fra i suoni ed i sogni, il che è anche un modo per costruirsi una libertà.

Se Baudelaire chiamava il lettore “mon semblable, mon frère”, qui adesso è il lettore che potrebbe chiamare Djaout il fratello berbero ritrovato in seno alla lingua che le sue erranze costruiscono volta per volta. Quella lingua è come un silenzio che vuole scrivere, lasciare una traccia e il testo diventa il rischio che la lingua berbera risveglia come una ferita fino ad allora protetta, preservata, ma pur sempre ferita.

### ***Infra coelum et terram***

Tout d'abord une image: le ciel brassé par leur vol. Je me souviens des crépuscules aux couleurs basses où s'attarde l'odeur d'un soleil trop mûr. Beauté indicible de l'oiseau qui assène à mon immobilité des fulgurations douloureuses - beauté impitoyable, vigilante comme une menace suspendue.<sup>199</sup>

Basta trovare una sistemazione in alto, uscire dalla parzialità ossessiva, dall'indurimento del punto di vista, dalla preoccupazione della prospettiva, basta inventare un'altezza media, fra terra e cielo, senza ostacoli, che ben si presti ai viaggi nello spazio e nel tempo, al riparo da incidenti, congiunture, fratture, ecco, questo è proprio lo spazio riservato agli uccelli e solo ad essi è dato di vedere - grazie alla loro visione panoramica ed all'altezza da cui dominano le città e le campagne<sup>200</sup> - il mondo sottostante come una mappa, come un testo chiaramente leggibile.

Il nostro romanzo potrebbe avere un altro titolo: *L'Invention du ciel*. Come il deserto, così il cielo è terra incognita, spazio neutro e vergine, dove non si possono commettere errori come giù, in basso, non è più l'invenzione del deserto, ma quella di un mondo al contrario, dove l'immaginario si beffa della legge di gravità, dopo tutto, fino a che punto si è schiavi della natura e delle sue leggi?

Bachelard, questo mago dell'universo impalpabile, ha confermato l'importanza della verticalità e della “aeralità” che nel romanzo di Djaout è un altro modo per lasciare il reale, la sua pesantezza<sup>201</sup>, e ci dice: “cette verticalité n'est pas une vaine

---

<sup>199</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>200</sup> Cfr. ibidem, pp. 68 - 70.

<sup>201</sup> “Tout à coup l'oiseau (d'abord ombre volatile) fit bouger le ciel à grands battements mais d'une vibration harmonieuse. Il avait surgi d'une échancre ouverte comme un rire dans le ciel. Le vol dévorait la distance, multipliait l'aire du mouvement, resserrait le vide en tirant, étirait ses cercles à l'infini. L'oiseau accaparait le firmament comme une étoile solitaire - comme une étoile studieuse, délicate et colorée. Les flux se mirent à gronder, à briser l'écorce du silence, à mettre du mouvement dans les arbres. Mes jambes répudièrent la gangue, grandirent comme des baobabs. L'influx du vol me souleva. J'étais prêt à suivre les vibrations, à larguer ma peau étroite, à briser l'écorce de mes mains.

J'étais prêt à surgir, frémissant, tel un cabri dépiauté.” Ibidem, p. 124.

métaphore; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale. Finalement la vie de l'âme, toutes les émotions fines et retenues, toutes les espérances, toutes les craintes, toutes les forces morales qui engagent un avenir ont *une différentielle verticale* dans toute l'acception mathématique du terme.”<sup>202</sup> Non si tratta quindi di lasciare il reale, ma di aprire le porte di un altro territorio, e quale più aereo del ricordo? Quel ricordo che, come dice Blanchot, è la “libertà del passato”<sup>203</sup>, emerge con la certezza del ritorno ad un'altra dimensione temporale, senza la quale sarebbe pura angoscia. Con la loro parte di libertà innata o riconquistata gli uccelli governano e modificano tutto un universo:

Quand l'enfant évoquait les hirondelles, il y associait des tas de choses qui ne devaient rien avoir de commun: il songeait à un ciel très rouge comme émergeant d'un incendie; (...) il songeait même à une tasse de café fumant dans la douceur du jour qui décline - sans doute à cause de cette très belle hirondelle aux ailes bleues qui ornait les paquets de café...<sup>204</sup>

Ancora una volta la memoria si fa immagine e tutto riaffiora in termini visivi, come in una sequenza cinematografica, il volo di un uccello è costituito da un susseguirsi di immagini immobili, è la velocità della pellicola che scorre prima davanti alla lente del proiettore e poi davanti a quella dell'occhio che crea il movimento. Viceversa, le immagini degli uccelli permettono a Djaout di costruire degli oggetti mentali e di interpretarli come meglio gli pare, formulare delle ipotesi. Così, mettendo *en abyme* il mondo visibile, il nostro narratore può ricorrere a giochi speculari, a diffrazioni e la scrittura gli consente di passare da un codice all'altro come un fotografo quando cambia obiettivo. Gli stormi che volano alti nel cielo sono ciò che ha affascinato l'infanzia e l'adolescenza del personaggio-Djaout che, diventato adulto, cercherà di sottrarsi al mondo per vivere solo nel ricordo di quel paradiso perduto: i momenti di felicità trascorsi col naso all'insù<sup>205</sup>. Anche il cielo è un altrove e come rinunciare alla sua attrazione? A seconda del volo degli uccelli che stanno in cielo come tanti origami si identifica l'Algeria in ogni stagione, con ogni tempo, così la genesi dei ricordi è anche una mobilitazione selettiva di quegli

---

<sup>202</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, XVIII ristampa, 1994, p. 17.

<sup>203</sup> Cfr. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

<sup>204</sup> *L'Invention du désert*, op. cit., p. 70.

<sup>205</sup> “Tout enfant, déjà, l'une de mes préoccupations était de poser face à ma laideur la superbe navigante des oiseaux. J'étais perclus d'infirmités et de nostalgies torturantes. J'étais une sorte d'enfant-monstre avec une haine pour les jeux, d'inquiétants rêves de conquête et déjà plein de regrets derrière moi. Et voici que mes yeux découvraient un jour, par une faille indiscrète dans le mur, la grâce régnant dans le ciel. Comment dès lors supporter le monde, comment supporter l'obscurité paralysante des crépuscules domestiques, comment porter la lourdeur et les misères de mon corps?” Ibidem, p. 125.

animali, che segnano dei tragitti attraverso il cielo per stabilire lungo le piste e le tracce lasciate una messa a fuoco senza focale. Si getta sugli uccelli uno sguardo che ha sempre qualcosa di perduto, forse si pensa che mentre essi sono felici di volare, il proprio cammino è tessuto di angosce e di sogni e si ha l'impressione di camminare su un sentiero che non porta da nessuna parte. Serve allora un punto di riferimento e quale più idoneo dell'orizzonte? Come fare a non staccare gli occhi da esso? Quel blu dai confini scoscesi è il colore di un indistinto richiamo. Gli uccelli sono dei segni, bisogna affrontarli, cercare di decifrarli e considerare che nessuna terra è un vero rifugio.

Je vis soudain dans les oiseaux des êtres qui ont consommé  
toutes ces ruptures, qui ont réalisé tous leurs vœux -  
contrecarrant les projets terrestres qui font les hommes  
prisonniers, les arbres chevillés à la planète, les animaux lourds  
marcheurs. Aux oiseaux la légèreté et la grâce, un bonheur bleu  
comme le rêve, le monde sans entraves du ciel.<sup>206</sup>

Come fare ad immaginare la geografia in movimento di quei volatili ove, secondo l'architettura immaginata da ogni osservatore, i grandi siti tracciati con le loro intersezioni e le loro frontiere sono incerti, flessibili, madi? Le regioni implicate nel loro volo traboccano ampiamente dall'area dell'osservatore che si trova smarrito in tutte queste linee che danno luce a qualcosa che interpella e per il quale non esiste nessuna risposta già pronta. Il paesaggio, gli uccelli, esistono, sono lì, a portata di mano, di sguardo, concreti ma lontani ed inaccessibili in tutte le loro dimensioni reali di spazio e di memoria: creste rocciose, superfici sabbiose, uliveti con le foglie argentate in luminose ombre, mandorleti in terre aride ed asciutte rose dal sole e dal vento.

C'est aussi à cette époque-là que j'appris des chansons de  
voyage qui disaient l'amertume de l'exil.

*Oiseau engagé,  
regarde comme mon cœur saigne;  
dans l'exil nous errons,  
attendant l'heure du retour.*<sup>207</sup>

Si legge in tutto ciò una volontà di restare, ma anche di partire, colori che si tingono di tinte violente; e allora bisogna partire e partire ancora una volta, riannodarsi all'esilio, al passato, alla triste successione di stormi di uccelli, di sogni e di orizzonti. Da qui questo *tête-à-tête* ossessivo con quegli animali che diventano quasi sacri, dato che tutto ciò che è "verticalizzato" comporta la tendenza verso Dio, verso

---

<sup>206</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>207</sup> Ibidem, pp. 182 - 183.

l'ascendenza spirituale, l'elevazione psichica <sup>208</sup>. E sacri sono considerati nella religione Musulmana. Il Corano <sup>209</sup> li cita per quattro peculiarità: il volo, la vita comunitaria, la sottomissione ai Profeti Davide e Salomone e in fine in quanto miracolo cristico <sup>210</sup>.

E il nostro narratore prima di paragonare Ibn Tumert al Profeta <sup>211</sup> lo vede come un raro ma aggressivo sparviero:

Chasseur ou pourchasseur, c'est toujours ainsi que j'imagine Ibn Toumert - tel un implacable milan ou un épervier crécerelle. C'est un prédateur d'une espèce rare: il s'attaque à toutes les proies, même plus puissantes que lui. Je me remémore en l'évoquant des corbeaux que j'observais à Aden fondant sur un aigle blanc. Je ne doute pas que, aux yeux chasseurs d'Ibn Toumert, tout être revête l'apparence d'une proie - depuis les humbles trafiquants jusqu'aux monarques arrogants, depuis les pitoyables prostituées jusqu'aux princes chamarrés. <sup>212</sup>

Mentre gli sparvieri, i corvi, l'aquila bianca sono e restano puri ed enigmatici come un mondo ancora da scoprire, Ibn Tumert non incarna che aggressività, mosso solo da paure o deliri. Gli uccelli in Djaout non raccontano una storia, nel senso in cui si usa questo termine, ma la fanno, e, come gli uomini, si disputano un cielo di idee ed un'astrazione che con la sua ossessionante presenza ci resta incomprensibile. L'aquila, il passerotto e lo sparviero volano nello stesso cielo, il loro spazio d'intesa coincide con quello del duello, del sangue, della vita e della morte. Si potrebbe parlare

---

<sup>208</sup> Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, X ed., 1984, pp. 138 - 163.

<sup>209</sup> Cfr. Corano II, 57, 269; III 49; V, 31, 110; VI, 38; VII, 160; XII, 36,41; XVI, 79; XX, 80; XXI, 79; XXII, 31; XXIV, 41; XXVII, 16-17, 20-29; XXXIV, 10; XXXIII, 19; LVI, 21; LXVII, 19, CV, 3-4.

<sup>210</sup> "Le symbolisme ornithologique en Islam est donc l'un des plus anciens et des mieux établis, de sorte que les présages qui en sont tirés sont riches et diversifiés.

L'oiseau, symbole universel de l'air et des grands espaces, l'est également pour les Musulmans, qui respectent en lui toutes les vertus nobles et son caractère sacré. Certains d'entre eux sont des signes de bon présage, d'autres le sont pour les présages négatifs. Les omens qu'on en tire découlent d'une lecture attentive de la forme de l'animal en vol (...), de sa queue pennée ou de ses ailes (...). Si un volatile vit la nuit, si, de plus, il habite dans les cavernes et qu'il est noir de couleur, il est néfaste. Lorsqu'il est diurne, de couleur blanche, sociable et aérien, il est de signe favorable. Ce clivage empirique, et tant soit peu manichéen, organise la majeure partie des représentations qu'ont les Musulmans du règne des oiseaux: 'Certaines espèces d'oiseaux - rappelle (...) Edvard Westermarck (...) - passent pour plus ou moins saintes, notamment la cigogne, la huppe, le rossignol, l'hirondelle, la tourterelle et le pigeon sauvage. Les hirondelles, ajoute-t-il, sont dites 'hirondelles du Prophète' et on leur accorde le titre de charifa (sainte); les tourterelles sont des scribes parmi les oiseaux, elles disent leurs prières à heures régulières.'" Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 307 e cfr. anche le pp. 306 - 308

<sup>211</sup> "On avait tendance à prêter à la vie de Mohammed ibn Toumert des épisodes identiques à ceux qui ont marqué l'existence du Prophète. La vénération frisait le sacrilège." *L'Invention du désert*, op. cit., p. 139.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 77.

di un mondo tangenziale: della dura e scura materia terrestre, gli uccelli toccano solo la periferia, e mai tentano di penetrarla. Djaout ne trae minimi indizi, e quelli coltiva come fattori autonomi.

Come lo spazio desertico ha implicato la nozione di orizzontalità, così il cielo attraversato dagli uccelli implica quella di verticalità, ma come il primo può essere percorso in qualsiasi direzione, così il secondo; e come dal basso si può salire verso l'alto, anche dall'alto si può scendere, cadendo rovinosamente, morendo fra un cielo che non si può raggiungere ed un abisso ove sprofondano i sogni. E' infatti insolita questa notizia di un'agenzia stampa indiana che spicca coi suoi caratteri maiuscoli (per differenziarsi dal corsivo delle storia di Ibn Tumert che si è alternato al carattere tondo lungo tutto il romanzo)

#### SUICIDE COLLECTIF D'OISEAUX

NEW DELHI, 22 SEPT. (AFP.)

DES MILLIERS D'OISEAUX MIGRATEURS SE SUICIDENT EN ASSAM, RAPPORTE MARDI LE DÉPARTEMENT DES EAUX ET FORÊTS.

LES OISEAUX VENUS DU NORD ARRIVENT À LA NUIT TOMBÉE AU DÉBOUCHÉ DES VALLÉES HIMALAYENNES ET SE JETTENT SUR LES LAMPES DES VILLAGES OU DANS LES FEUX DES CAMPEMENTS, INDIQUE LE RAPPORT.

PLUS SURPRENANT ENCORE, LES OISEAUX QUI NE SONT PAS TUÉS SUR LE COUP SE LAISSENT MOURIR DE FAIM DANS LES CAGES OÙ DES ORNITHOLOGUES LES OBSERVENT AFIN DE DÉTERMINER LE MAL QUI LES FRAPPE.

SELON LES ANCIENS DES VILLAGES, CE COMPORTEMENT ÉTRANGE A ÉTÉ NOTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS EN 1906. IL S'EST REPRODUIT EN 1948, 1964 ET 1970. DES CHANGEMENTS DE PRESSION ATMOSPHÉRIQUE BRUTAUX POURRAIENT ÊTRE À L'ORIGINE DU SUICIDE DES OISEAUX AVANCENT LES SPÉCIALISTES.<sup>213</sup>

La *fabula* diventa aerea, senza oscure e pretenziose parabole e così nella metaforizzazione degli uccelli Djaout ritrova la densità semiotica della tragedia algerina, l'inutile ebbrezza di queste inspiegabili morti collettive scrutano il passato, rischiarano il presente, tutti volano abbastanza in alto per poter vedere giungere le nuvole del temporale e della catastrofe. Come gli uccelli, l'Algeria appartiene ad un mondo che ha conosciuto il sangue, l'omicidio con gli anni terribili della

---

<sup>213</sup> Ibidem, p. 132.

colonizzazione ed i lunghi giorni dell'integrismo, ora bisogna riprendere tutto da zero. Nel romanzo la morte degli uccelli avviene in momenti di sogno, di ricordo, di esilio, di freddo<sup>214</sup>,

Les oiseaux, jadis je les tuais.<sup>215</sup>

Essi sono come segni e i segni che si possono addomesticare diventano i fedeli servitori della *fabula*. Così il narratore diventa anche lui senza gravità e il cielo non è più un luogo ma una situazione narrativa, anzi, è la negazione, l'assenza di qualsiasi luogo e specialmente di quello storico, della realtà e del reale (si dice di una cosa insensata che non sta né in cielo né in terra) è dunque un luogo privilegiato per le rivelazioni, per le predizioni e per l'identità:

Je suis tout simplement une zébrure qui vagabonde dans le ciel, entre la blessure du levant et le bleu tumescent de la nuit qui reflue. Je suis l'oiseau tôt levé pour assister à la Genèse qui chaque aube refait le monde. Je suis l'oiseau tôt levé.<sup>216</sup>

Gli uccelli servono come pretesto sia per fissare che per non fissare l'orizzonte con lo sguardo, non sono solo un "intermezzo" fra cielo e terra, ma anche ciò che serve all'osservatore, al personaggio, per prolungare o arrestare il proprio sguardo. Eppure quel volo può essere l'essenza della verità, la sua unità è quella di un tessuto comune ad ogni cosa: i Vikinghi imbarcavano centinaia di corvi nelle loro navi e li usavano per dedurre la presenza della terra ferma. Gli uccelli non sono né un palinsesto né un'ardesia magica, ma col loro volo rettilineo o a spirale fanno riemergere tutto ciò che è stato represso, sommerso, anche se l'accesso è consentito solo a quei ricordi veramente "codificati" che solo un fattore esterno può far riaffiorare.

Lo spazio degli uccelli sta tutto in quell'intercapedine tra la terra ed il suo rifiuto, il suo opposto e grazie alla loro tangenzialità, essi non sono niente più che un'indiziaria costante narrativa, una presenza. Certo, sembra che non abbiano nulla da dire, tranne che le stagioni seguono il loro corso o che il giorno segue la notte, invece per Djaout rappresentano un'altra dimensione del tempo, un altro senso della luce.

Le cri des corbeaux n'est pas un assortiment sonore, ce n'est pas une fêlure où l'on peut prendre pied et repos, ce n'est qu'un poids de plus sur l'enclume du soleil. Lumière noire, qui aveugle, comme les ailes lustrées des corvidés. Elle crée un temps insaisissable, qui n'est ni jour ni nuit, où le corps se tasse

---

<sup>214</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 12 - 13; 26; 94; 96; 132; 173; 194 - 197.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 128.

à l'affût, où les yeux s'écorchent et larmoient, cillant d'une fatigue éprouvante.<sup>217</sup>

I corvi non gridano all'unisono, essi riflettono un conflitto, come il nostro personaggio riflette delle sensazioni, degli stati contraddittori ove si mescolano la vita e la morte. Lì regna l'illusione, l'impressione d'irrealtà, i giochi di specchi deformanti: il paesaggio cambia bruscamente quando ciò che si guarda diventa nero per la luce troppo accecante. Eppure gli uccelli rappresentano anche la soluzione delle contraddizioni ed agiscono in tutta la produzione djaoutiana come una musica di sottofondo:

Les oiseaux prolongent mes désirs, leur donnent un corps évanescent. Ils m'arrachent à la gangue de la terre, assèchent avec amour mes purulences, jugulent mes infirmités. Les oiseaux m'ont élu explorateur.<sup>218</sup>

Djaout guarda piccioni, rondini, corvi e passerotti che si librano nell'aria, vi si sovrappone e come loro abbraccia la totalità del paesaggio, vi si dilata come un ectoplasma e si fa lambire i piedi dalle nuvole. Djaout potrebbe essere un erede di Tarkovski? Forse sì se si pensa al suo modo di comporre pagine abitate dal mistero del tempo, degli oggetti e dalla relazione fra gli uomini e ciò che li circonda, e le immagini si fanno sabbiose o alate secondo processi che nulla hanno a che fare coi trucchi cinematografici.

## ***L'invention du roman***

*L'Invention du désert* è stato preceduto da *Les chercheurs d'os*<sup>219</sup> ed è stato seguito da *Les vigiles*<sup>220</sup> ed in tutti e tre i romanzi Djaout dimostra di aver avuto la preoccupazione di una certa avanguardia<sup>221</sup>. Esiste allora una differenza djaoutiana, una maniera particolare di guardare, di pensare e di scrivere che intriga e seduce? In tutti i suoi testi si percepisce - formalmente e psichicamente - uno spazio a metà

---

<sup>217</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>218</sup> Ibidem, pp. 123 - 124.

<sup>219</sup> Paris, Seuil, 1984.

<sup>220</sup> Paris, Seuil, 1991.

<sup>221</sup> "Le texte situé dans la modernité décrit la source physique d'inspiration et devient un lieu périlleux dans la mesure où le narrateur subit à l'intérieur même de ce récit les interférences permanentes de l'autre récit. Enfin, le texte moderne prend le pas sur le récit historique qui relate la naissance de la dynastie des Almohades et dont le lecteur finit presque par oublier l'existence." Isabelle Constant, "Le roman moderne et le roman du passé dans *L'Invention du désert* de Tahar Djaout, in *Etudes francophones*, Lafayette, vol XII, n. 2, 1997, pp. 39 - 54.

strada fra la prosa ed il poema, è ancora un *infra*. Un *infra* che è il cuore e il cervello della sua scrittura, un girotondo incessante che fotografa l'anima come un obiettivo, e come ne *L'Invention* si annida un malessere irriducibile perché alle vicende storiche di Ibn Tumert si associano eventi e personaggi che si incrociano e si evitano al tempo stesso, così ne *Les chercheurs d'os* si vede un'Algeria alla ricerca delle ossa dei propri cadaveri. Chi scava fa emergere da un non-tempo e da un non-spazio - perché non ne hanno più - uomini che non sono più tali, non solo nel senso che sono cadaveri, ma anche perché neanche da vivi erano bene accettati in seno alla loro comunità. Esperienza-limite, non c'è dubbio, al tempo stesso agitazione incessante e sguardo su ciò che è successo, uno sguardo lavato, quello di uno spirito libero ed attento, quello di un giornalista-poeta-scrittore che è morto non solo per i suoi scritti, ma anche e soprattutto per i suoi non-scritti: per tutti gli spazi, le interlinee, le pieghe del testo. In lui convivevano due Djaout: uno degli scritti ed uno dei non-scritti, uno delle informazioni, dei dati, dei fatti, e l'altro delle metafore, dei simboli, delle allegorie; ma, come i due registri di un clavicembalo, l'uno non può esistere senza l'altro, senza la saggezza dei silenzi, dei non-detti che invitano il lettore ad attraversare la baudelairiana foresta di simboli, di segni, dei labirinti di parole.

Dalla guerra d'indipendenza in poi l'Algeria ha conosciuto una rivisitazione straziante della sua storia recente e passata e, paradossalmente, questo fenomeno si è diffuso più in letteratura che in studi più squisitamente storici. Perché? Forse perché è un territorio terribilmente frequentato in cui ognuno rifà la storia a modo suo, ricostruendola e reinventandola, così il reale molteplice e contraddittorio diventa a poco a poco immaginario. La realtà è una simulazione della letteratura e questo consente di sondare i segreti celati dalle segrete pieghe del reale, addirittura di prevederli ed anticiparli. Questa visione confina talvolta con una sorta di delirio fino a farne un mito distaccato dalla storia, una specie di iceberg di erranze storiche, politiche, sociali. *Les vigiles* è un romanzo sulla società attuale, sulla burocrazia, un *j'accuse* algerino pieno di grazia e di umorismo.

E' difficile in queste ultime righe del nostro lavoro vedere le similitudini e le differenze - e ce ne sono - fra i tre romanzi, in quanto ognuno di essi racchiude una transitorietà, un divenire, uno spazio di osmosi e di mediazione, e sempre entra in ballo la memoria, così poco definibile, difficilmente maneggevole perché essa è il reale del passato, rivelatrice del vissuto, del quotidiano, ma al tempo stesso è la chiave di volta dell'immaginario capace di battere la tirannia della realtà. Intrufolarsi negli scritti di Djaout multiformi ed aperti su futuri non ancora vissuti per scoprirne una genesi, cercare un filo rosso comune, significa cercare la traccia delle sue fessure, dei suoi silenzi fra gli echi del narratore e le erranze del lettore. Il testo è il loro terreno comune e nella distanza liberatrice i percorsi e i destini si incrociano in tensioni irrisolte. Tanto ne *Les chercheurs d'os* che ne *L'Invention du désert* e ne *Les vigiles* Djaout dà vita ad una sorta di sogno di dizionario universale che diventa come una campagna immensa o come un oceano, oppure come il Sahara coi suoi animali, le rocce, gli uccelli e con tutte quelle cose che fanno la varietà di un grande paesaggio.

Les bruits de l'aube affairée sont les plus beaux à écouter.  
Parcelles gélives au ciel qui vibrent. Et l'oiseau matinal est

magicien! (...) Mais la voix qui me fascine est celle des rolliers qui monte puis descend en plainte déchirante. Elle meurt dans une tristesse infinie, puis remonte à nouveau.<sup>222</sup>

Si può valutare l'arte di uno scrittore dal suo modo di far vivere un paesaggio? Sì, quando questo esiste pur nella sua assenza totale perché lo scrittore è preoccupato dalla profondità dei suoi personaggi e lo relega al rango di scenografia; quando l'intreccio è così ansimante da occupare tutto lo spazio; solo allora il lettore formula molteplici ipotesi di paesaggio. In Djaout c'è una necessità interiore, così nei suoi romanzi (pensiamo specialmente a *Les vigiles*) si assiste tanto al racconto di un luogo quanto al racconto dei protagonisti e delle silhouettes che se ne stagliano. Questi spazi gli appartengono interamente, sono il luogo ideale per mettere in scena le vicissitudini umane sullo sfondo di esperienze vissute, per poter grattare sotto le apparenze ed esplorare le memorie. Prova questa che il microcosmo algerino può essere una griglia di lettura per il nostro mondo, uno spazio da tempo reperito per lasciare la via libera all'immaginario. *L'Invention* ci ha dimostrato che questo spazio non conosce né date né riti ma solo le tribolazioni dei personaggi djaoutiani lungo pagine annerite d'inchiostro.

Eppure a questi spazi, a questi paesaggi ecco aggiungersi anche le città, le *bidonvilles*, i *suq*, le case degradate della medina, i palazzi, il cemento, i *terrains vagues*, gli integralisti, i corrotti, i burocrati, la storia. Djaout osserva i sassi, le foglie, le carrozzerie e gli intonaci, per vedere come ogni cosa, colpita diversamente dal sole, crea una luce particolare, perché la filtra, la riverbera, la trattiene, la riflette a modo suo, rimandandola tuttavia ad un unico fuoco. Egli ci fa partecipi della sua percezione della plasticità degli eventi evocati: ci racconta una storia, ci tuffa nel processo ermeneutico e alla fine ci rendiamo conto che, una volta sbucciato il romanzo come una cipolla, rimane qualcosa che sembra un delirio, l'ombra di un sogno che non finisce con il racconto. E' il caso di Menouar che, ne *Les vigiles*, vede scorrere davanti ai propri occhi gli effetti di questa strana ed implacabile lanterna magica e

Il va s'efforcer d'endosser une à une toutes ces vies qu'il aurait aimé habiter, mais d'où sa vie concrète et misérable le délogeait impitoyablement. Il sait que le rêve enrichit, fertilise l'imagination et la vie. Il n'approuve pas cette société très rude où il est né: on s'y méfie du rêve comme d'un penchant contre nature.<sup>223</sup>

Djaout stesso ha "indossato" una ad una tutte le vite dei suoi personaggi, descrivendo sempre il mondo del *poi*, anche col pretesto di descrivere quello del *prima*, e si susseguono in un turbinio di volti menzogne che non sono tali, la sua memoria, la sua identità a geometria variabile. A questo quadro bisogna aggiungere

---

<sup>222</sup> *Les chercheurs d'os*, op. cit., p. 48.

<sup>223</sup> *Les vigiles*, op. cit., p. 210.

non solo una grande dose di umorismo e tutta l'indulgenza che si deve a chi, in preda tanto all'amnesia quanto alla veggenza, non è responsabile delle proprie azioni, ma anche tutta quella dose di rabbia insita in questi antenati metà santi e metà sanguinari. Si può dire di Djaout che scrive sullo sfondo della nostalgia e dell'ironia? Sì, la nostalgia è quella del mondo dell'infanzia - presente in ogni pagina - e delle immagini che galleggiano nella memoria, i suoi bagliori irradiano i personaggi le cui voci hanno il biancore dell'alba oppure il timbro opaco delle venature dell'ubriachezza e dell'assenza; l'ironia è non solo la molla che lo fa insorgere contro una società servile dove serpeggia l'integrismo, ma anche la distanza nei confronti dei personaggi intrappolati nelle loro contraddizioni, nei confronti di Ibn Tumert, incapace di adattarsi ad un mondo moderno.

Djaout cerca un centro, il cuore di ciò che si potrebbe chiamare, con molta leggerezza, la sua ossessione. Quest'ossessione è la sua ragione d'essere di scrittore. Come essere fedele, verso e contro tutto, ad una certa idea della scrittura? A che prezzo? Quello che Djaout ha pagato è stato il più alto. Egli non apparteneva solo alla generazione di intellettuali algerini che hanno vissuto la guerra di liberazione e che sono stati uccisi da mano fanatica, era molto di più: aveva il senso acuto degli errori storici.

## NOTIZIE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Tahar Djaout è nato l'undici gennaio del 1954 ad Azeffoun <sup>224</sup>, un piccolo centro della Cabilia marittima, ha trascorso in Algeria l'infanzia e l'adolescenza, ha studiato ad Algeri dove si è laureato nel 1977 in matematica. Successivamente ha continuato gli studi a Parigi dove ha conseguito nel 1985 un D.E.A <sup>225</sup> in Scienze della Comunicazione e dell'Informazione. Ha iniziato l'attività giornalistica nel 1974, scrivendo nelle pagine culturali di *El Moudjahed*, successivamente è stato cronista ed editorialista per il settimanale *Algérie-Actualité* ne è diventato negli anni 1983-84 il responsabile della rubrica culturale, ha partecipato a dibattiti politici, letterari, la sua attività è stata frenetica, è il periodo in cui vengono alla luce i romanzi, le raccolte di poemi, le novelle; nel gennaio del '93 fonda assieme ad un gruppo di amici *Ruptures*, un settimanale, e cinque mesi dopo, il 26 maggio, è assassinato ad Algeri. Aveva 39 anni, era all'apice della creazione ed il suo sangue si è rappreso sul nero asfalto di un parcheggio.

Talvolta ci si chiede se queste poche righe possano veramente entrare nel cuore e nella mente del destino del nostro scrittore, perché nessuno può indovinare l'inquietudine di una vita, ne può solo percepire qualche aspetto, forse. Qualsiasi direzione si prenda nel tentativo di avanzare nel labirinto della conoscenza di una persona, solo le parole e i fatti potranno illuminare debolmente il percorso, e nel caso di Djaout, sei anni dopo la morte, questi ci interpellano ancora e sono presenti in ogni riga de *Le Dernier Été de la raison* <sup>226</sup>: romanzo postumo che continua col lettore un dialogo che neanche la morte può interrompere. La morte cambia tutto, pensarono evidentemente i suoi assassini; la morte non cambia nulla o quasi, risponde Djaout. Evidentemente il tempo non riesce a sfumare il suo ritratto né a stemperarne le parole.

Immerso nella scrittura come fosse un invisibile binario parallelo, Djaout ha fatto del giornalismo la ragione della sua vita e probabilmente la causa della sua morte. Quest'attività è stata sempre affiancata alla poesia, come le due facce di una stessa medaglia, forse perché mentre

---

<sup>224</sup> Attingiamo queste notizie da Jeanine Fève-Caraguel, "Tahar Djaout", in Charles Bonn, Naget Khadda, Abdallah Mdarhri-Alaoui, (sous la direction de) *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1996, pp. 115 -123. Cfr. anche *Kaleïdoscope critique*, op. cit., *Vols du guépier*, Alger, OPU, 1994, e Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

<sup>225</sup> Diplôme d'Etudes Approfondies, corrisponde ad una specializzazione post-lauream.

<sup>226</sup> Paris, Seuil, 1999.

per la prima la parola deve piegarsi alla cronaca, nella seconda diventa libera, flessuosa, profonda, ironica e perfino tagliente. Nella produzione narrativa la parola coniuga questi due aspetti, così, da *Les Chercheurs d'os* via via fino a *Le Dernier Été de la raison* il lettore assiste a questo sublime esercizio dell'occhio critico e nell'urgenza della riflessione e dell'azione si può redigere un unico atto di nascita: quello dell'intellettuale.

## Il giornalista

L'itinerario giornalistico <sup>227</sup> di Djaout è variegato: letteratura, arte, politica, società, tutto ciò è un dialogo continuo legato da un unico filo conduttore, l'amore per la verità e per la letteratura. Ha sempre vissuto in un cosmopolitismo culturale ed ogni sua lettura, ogni ritratto, ogni intervista, ogni inchiesta contiene sempre degli interrogativi e dei frammenti di se stesso. La sua lotta contro l'oblio ed il silenzio è filtrata dagli articoli su Jean Amrouche <sup>228</sup>, Mouloud Feraoun <sup>229</sup>, Mouloud Mammeri <sup>230</sup>, Bachir Hadj-Ali <sup>231</sup>, Salah Garmadi <sup>232</sup>, tutti autori a cui la parola è stata confiscata; con Belamri <sup>233</sup> condivide l'ossessione della morte, con Pélégri <sup>234</sup> quella delle radici, ma Djaout non è l'amico intimo

---

<sup>227</sup> L'Equipe de recherche ADISEM dell'Università di Algeri ha pubblicato in omaggio a Tahar Djaout *Vols du guêpier*, incentrato proprio sulla sua attività giornalistica. Da questo testo attingiamo la maggior parte delle notizie riguardanti il periodo di collaborazione ad *Algérie Actualité* che qui riportiamo.

<sup>228</sup> "L'enfance de l'homme et du monde", *Algérie Actualité* (d'ora in poi A. A.), n. 921, 21 - 9 juin 1983; "La pérennité de la danse", *Actualité de l'émigration*, 14.5.86, "Le pays miraculeusement préservé", A. A. n. 1258, 23 - 29 nov. 1986; "La poésie et l'Algérie fichées en lui", A. A. n. 1330, 11 - 17 avril 1991.

<sup>229</sup> "Feraoun chez lui", A. A., n. 863, 29 avril - 5 mai 1982; "Situation de Feraoun", A. A. n. 865, 13 - 19 mai 1982; "Résurrection de Feraoun", A. A., n. 1293, 26 juillet - 1 août 1990.

<sup>230</sup> "Lettre à Dda Lmulud", A. A. n. 1221, 9 - 15 mars 1986; "Une survivance irréductible", A. A. n. 1205, 17 - 23 novembre 1988.

<sup>231</sup> "Des mots couleur d'Henné" A. A., n. 934, 8 - 14 septembre 1983; "Le poète arpenteur d'histoire", A. A., n. 1222, 16 - 22 mars 1986.

<sup>232</sup> "Survivance de Garmad", A. A., n. 864, 6 - 12 mai 1982.

<sup>233</sup> "La sensualité et la douleur", A. A., n. 1260, 7 - 13 décembre 1986.

<sup>234</sup> "Slimane la voix intérieure de Jean" A. A., n. 1370, 16 - 22 janvier 1992.

solo dei suoi conterranei, Rimbaud, Holderlin, Hemingway <sup>235</sup> rientrano tutti in quella fraternità universale di cui il mondo ha bisogno.

L'impegno per la libertà è a 360° e non mancano le riflessioni sull'emarginazione femminile, la frustrazione sessuale, la mentalità arcaica e mutilante. Assia Djebar <sup>236</sup>, Leïla Sebbar <sup>237</sup>, Amina Saïd <sup>238</sup>, Hélé Béji <sup>239</sup>, Spojmaï Zariab <sup>240</sup>, sono scrittrici che non solo conquistano una parola che è loro negata, ma dicono il mondo dalla fonte di una contestazione che vuole il cambiamento, la libertà, il rispetto per le minoranze. Infine non mancano gli echi con l'universo arabofono ed africano <sup>241</sup> perché le promesse per nuovi mondi, nuove letterature trovano sempre in Djaout un orecchio attento ed una mente aperta ad ogni linguaggio.

Alla letteratura si intreccia la cronaca, comunque non è facile e nemmeno utile cercare di distinguere queste due categorie, ci sembra invece interessante concentrarci sugli articoli degli ultimi mesi scritti per le colonne di *Ruptures*. Djaout vi si riconosceva pienamente ed in quelle pagine non c'è posto per le semi-verità, così nell'editoriale del primo numero scrive:

Après trois décennies d'errement, de fragiles édifications et des bévues monumentales, la société algérienne se rend compte que tout est à refaire, qu'il faut tout reconstruire sur des bases plus résistantes. Mohamed Boudiaf l'a bien compris, et cela lui a coûté la vie. L'opposition au changement est, de toute évidence, très forte et elle ne recule devant rien. Cette attitude ne rend que plus urgents, plus indispensables le changement, la rupture. Ce n'est qu'au prix d'une rupture radicale que l'Algérie pourra sortir que l'Algérie pourra sortir des marais où elle s'est

---

<sup>235</sup> "L'écrivain et ses masques", A. A., n. 1234, 8 - 14 juin 1986.

<sup>236</sup> "Une onquête de l'espace et du langage", A. A., n. 761, 15 - 21 mai 1980; "De la fiction du roman aux images de la réaqlité", A. A., n. 1276, 29 mars - 4 avril 1990.

<sup>237</sup> "Le rythme de la fugue", A. A., n. 901, 20 - 26 janvier 1983; "Le désert du monde", A. A., n. 972, 31 mai - 6 juin 1984.

<sup>238</sup> "L'intime saveur du jour", A. A., n. 1244, 17 - 23 août 1989.

<sup>239</sup> "Une autobiographie décentrée", A. A., n. 1051, 5 - 11 décembre 1985.

<sup>240</sup> "Un horizon en forme d'écran noir", A. A., n. 1198, 29 septembre - 5 octobre 1988.

<sup>241</sup> "La force de l'allusion souriante", A. A., n. 762, 22 - 28 mai 1980; "L'amour en transhumance", A. A., n. 801, 19 - 25 février 1981; "Journées constatinoises sur le roman" A. A., n. 970, 17 - 23 mai mai 1984;

embourbée. Nous savons où nous ont conduits les demi-mesures et les confusions qui prétendaient créer la qualité avec la médiocrité aux commandes, construire une société moderne avec les matériaux de l'archaïsme et de la régression. Parmi les édifices à remodeler au plus vite figure le système éducatif. Il ne sert à rien de réprimer l'intégrisme si l'école algérienne continue à nous préparer d'autres cohortes d'intégristes qui prendront les armes à leur tour dans dix ans ou dans quinze ans. <sup>242</sup>

I toni e gli argomenti sono rimasti gli stessi nel corso delle settimane successive, basti pensare a "Le retour du prêt-à-penser" <sup>243</sup>, "Suspicion et désaveu" <sup>244</sup>, "Minorer, exclure" <sup>245</sup>, "La justice de l'histoire" <sup>246</sup>, "Petite fiction en forme de réalité" <sup>247</sup>, "Fermez la parenthèse" <sup>248</sup>, "La famille qui avance et la famille qui recule" <sup>249</sup>. La società, la storia, come la vita stessa comportano delle fratture: in pochi mesi tutto cambia e si capovolge. *Ruptures* non è sopravvissuto a lungo, due mesi dopo la morte di Djaout la tipografia ne ha interrotto la stampa.

## Il romanziere

Abbiamo consacrato il nostro studio a *L'Invention du désert* e lo abbiamo inserito fra *Les Chercheurs d'os* e *Les Vigiles*, adesso ci volgeremo a *L'Exproprié* <sup>250</sup> che non ha trovato spazio nelle pagine precedenti e specialmente a *Le Dernier Été de la raison*.

---

<sup>242</sup> n. 1, 12 - 18 janvier 1993.

<sup>243</sup> n. 8, 2 - 8 mars 1993.

<sup>244</sup> n. 10, 16 - 22 mars 1993.

<sup>245</sup> n. 12, 30 mars - 5 avril 1993.

<sup>246</sup> n. 14, 13 - 19 avril 1993.

<sup>247</sup> n. 16, 27 avril - 3 mai 1993.

<sup>248</sup> n. 18, 11 - 17 mai 1993.

<sup>249</sup> n. 20, 25 - 31 mai 1993.

<sup>250</sup> Alger, SNED, 1981. Una nuova edizione è stata pubblicata dieci anni dopo da F. Majault e se i temi sono rimasti uguali, la scrittura ha seguito una traiettoria meno impetuosa privilegiando un flusso poetico di maggiore portata.

*L'Exproprié* non è un vero e proprio romanzo <sup>251</sup>, nasce sotto una forma ibrida fra poesia e narrazione, canti popolari e brani di libri di storia, nomi noti, personaggi emblematici (l'Antenato, la Kahena, l'Artista, il Poeta, l'Iconoclasta) e monologo interiore, l'universo è caotico ed i discorsi sono molto eterogenei: tutto ruota attorno al concetto di espropriazione, sia essa sociale, storica, economica o culturale. Si tratta di un testo molto doloroso ove è messo in scena uno scrittore sovversivo, in cerca di identità, incapace di credere in qualcosa, perfino nella lingua stessa che usa e così attende l'invenzione di un sistema di comunicazione afona capace di liberarlo dalla subordinazione in cui si sente prigioniero. Naturalmente questo personaggio non può essere accettato e non può tornare nel suo paese d'origine perché portatore di verità troppo dolorose, e allora, dato che gli capita di leggere libri scritti da intellettuali e di chiedersi se sono rivolti ai suoi compatrioti e correligionari o ai Marziani, decide di diventare scrittore. E così sarà, sempre con la sottile ironia con cui costruirà i suoi personaggi-scrittori volutamente indipendenti dal Tahar Djaout-scrittore. Un autore che si diverte scrivendo? Sì, un autore inquieto, soprattutto.

*Le Dernier Été de la raison* è il libro ultimo, il punto d'organo della sua opera e l'esercizio autobiografico a cui si apparentano queste pagine chiede di essere reinventato, non secondo le singolarità della vita ma secondo quelle della morte e della scrittura. Leggere gli ultimi articoli di Djaout, quelli pubblicati su *Ruptures*, e leggere parallelamente questo romanzo è sconcertante: le situazioni di barbarie, il FIS, il coprifuoco reale ed intellettuale sono evocati attorno ad una storia interiore, che si fa fatica a dissimulare, proprio perché è anche esteriore, è la storia di Tahar e di tanti altri che come lui sono stati assassinati. Tutto riflette quella vita e nei suoi articoli tutto riflette quella cronaca, e i termini di quest'equazione possono essere invertiti. Viene da chiedersi dove sia il limite fra la riflessione, l'analisi, la realtà, la scrittura, e come metterla con un romanzo come questo, postumo, che molto ha del testamento inconsapevole, che descrive una realtà ove la finzione si interseca a tal punto con la lucida e fosca profezia che la verità del libro assorbe ed annulla tutte le altre. Si tratta di una favola politica e poetica: Boualem Yekker, un piccolo libraio, resiste con dolce ma inflessibile determinazione all'oppressione dei Fratelli Vigilanti. Le sue armi sono i libri, i sogni, la bellezza, la poesia, l'amore. Alla fine del romanzo, dopo tante minacce e paure, la libreria gli è confiscata perché la Comunità deve recuperare un bene che appartiene innanzitutto a Dio. Boualem teme la follia esorcista, si rende conto di quanto siano importanti quei

---

<sup>251</sup> Cfr. Nora-Alexandra Kazi-Tani, "L'exproprié de Tahar Djaout: pour un espace de liberté créatrice", in *Kaleïdoscope critique*, op. cit., pp. 139 - 149.

libri, di quante idee ed emozioni siano riusciti a dargli imprimendo nella sua mente e nel suo cuore tracce indelebili.

Bualem a accepté de mourir.

Peut-être sera-t-il écrivain dans une autre vie? C'est vrai qu'une seule vie est trop courte pour accomplir tout ce qu'on désire. Il y a tellement de malformations qu'on voudrait corriger, tellement d'événements qu'on voudrait aborder par un autre bout, tellement de pistes qu'on voudrait brouiller, tellement de blessures ou d'affronts qu'on voudrait effacer: une autre vie au moins est nécessaire pour cela.<sup>252</sup>

Non crediamo sia possibile leggere queste frasi senza provare uno struggente senso di smarrimento, non solo perché questi specchi che rimandano la vita alla letteratura sembrano ubbidire ad un'indicibile morte annunciata, ma perché pensiamo che questa disarmante serenità davanti ai passi felpati dell'assassino dia un grande senso di religiosità, una voglia di credere in Dio, un Dio ben diverso da quello tirato in causa dagli integralisti. La vita di Tahar è stata troppo breve, persino più breve di quella che aveva attribuito al suo doppio, a Boualem, e sicuramente nell'Aldilà continuerà a scrivere e gli sarà accordato il tempo che qui gli è stato negato.

## Il poeta

Djaout ha fatto della poesia il suo diario di bordo ove l'esperienza vissuta si trasforma in visioni dalle risonanze profonde a cui l'afflato poetico dà ordine e rilievo. Difficile fare un inventario dei temi trattati; come negli articoli e nei romanzi, fustiga ogni tipo di potere arrogante e mutilante. La sua prima raccolta di poesie, *Solstice barbelé*<sup>253</sup> è pubblicata in Canada, seguono *L'arche à vau-l'eau*<sup>254</sup>, *Insulaire & Cie*<sup>255</sup>, *L'Oiseau minéral*<sup>256</sup>, *Pérennes*<sup>257</sup> ma tanti altri poemi trovano spazio in antologie<sup>258</sup> o riviste.

---

<sup>252</sup> *Le Dernier Été de la raison*, op. cit., pp. 115 - 116.

<sup>253</sup> Sherbrooke, Naaman, 1975.

<sup>254</sup> Paris, St Germain des Prés, 1978.

<sup>255</sup> Paris, L'Orycte, 1980.

<sup>256</sup> Sigean, L'Orycte, 1982.

<sup>257</sup> Panin, Le Temps des Cerises, 1996.

La ricerca identitaria, con uno sguardo che volentieri si volge verso l'infanzia, la natura e i cieli popolati dalle nuvole e dagli uccelli, comporta un'immersione nel cuore del mondo, perché bisogna inseguire un senso e quei sentieri che si inerpicano fra i suoni ed i sogni possono offrire l'occasione di costruire la libertà. Versi che permettono di proiettare dei luoghi e delle emozioni, di condurre il lettore in immense distese ove la sopravvivenza dipende dalla capacità di saper decodificare le tracce ed i segni. La poesia permette di credere in un mondo costruito sull'altra faccia delle cose ove la lingua diventa materia viva, aggressiva e cangiante, come in questi versi tratti da un poema dedicato a Nabile Farès:

Verbe  
Réinventer à tout moment  
le sens d'une aura passagère  
[...]  
Et je bégaie  
MOI L'APHONE  
un semblant de protestation  
contre le cercueil prématuré  
gros de mes syllabes rétrogrades  
[...]  
Avec mes mots INCULTES  
ma rage à ruiner la syntaxe  
et mes doigts nus face au Langage  
TERRORISER LE VERBE <sup>259</sup>

Djaout nella sua poesia mette in scena un corpo a corpo con la stessa materia linguistica, la rappresentazione della lingua si fa greve nel momento in cui lo sguardo valuta e la memoria cerca anche quelle parole la cui traccia scritta non sembra dipendere da alcuna logica, quelle costruzioni aleatorie per dire gli esseri e il mondo, questo perché nel labirinto tracciato dalla mano che scrive ogni svolta coinvolge il cuore e la mente ed ogni vicolo cieco permette di interrogarsi e di gridare.

---

<sup>258</sup> *L'Etreinte du sablier*, Oran, CRIDSSH, 1983; *Bouches d'incendie*, Alger/Paris, ENAP/Publisud, 1983; *Les mots migrants*, Anthologie poétique algérienne, Alger, OPU, 1984; *Premières poésies*, Bejaïa, Association culturelle Soummam, 1993.

<sup>259</sup> *Solstice barbelé*, op. cit., p. 19.

## Le novelle e la pittura

La raccolta di novelle *Les rets de l'oiseleur*<sup>260</sup> - tredici in tutto - ci offre pagine piene di humor e di fantasia ove Djaout intreccia le componenti della sua rete di scrittore: il tema degli uccelli è uno dei più ricorrenti sia nelle poesie che nei romanzi forse perché in essi riesce a vedere la natura all'apice della sua interpretabilità. Prendiamo per esempio "Le guêpier": una novella che mette in scena un'infanzia felice divisa fra la scuola in inverno e la pastorizia in estate; ma l'uccello prigioniero, chiuso in un cupo ed ostinato silenzio, chiede di essere liberato e così sarà. La scrittura funziona allo stesso modo, può contenere immagini belle e rassicuranti, suoni melodiosi, ma ha bisogno di essere liberata: come gli uccelli volano alti nel cielo, così le parole si librano in spazi infiniti ed impensabili, e poiché il cielo è intessuto di parole, alziamo gli occhi e leggiamo, liberi dalla trivialità terrestre, immergendoci nelle forme della poesia e dell'arte.

Djaout è sempre stato molto sensibile alla pittura<sup>261</sup> voleva che le sue parole, i suoi poemi fossero accompagnati da segni astratti capaci di sfidare il tempo, di ricalcare tutti i simboli ancestrali sparpagliati nei secoli e nelle culture: gli antichi segni berberi, i grafismi dell'alfabeto arabo, i motivi geometrici usati fin dalla notte dei tempi. C'è una grande complicità fra i suoi poemi e la pittura algerina contemporanea, forse proprio per la grande affinità con chi - con altri strumenti ed altro linguaggio - inventa luoghi, favole, oggetti da tener nascosti nelle pieghe della carta in attesa di essere sottoposti alla paziente tecnica dell'origami. *Solstice barbelé* è illustrato da Hamid Tibouchi, *Les rets de l'oiseleur* da Salah Slama, *L'oiseau minéral* da Ali Silem. Con Mohammed Khadda si istaurerà un particolare sincretismo: Djaout scrive un poema sull'olivo, simbolo di Khadda, e questi realizza una serie di immagini sul tema degli uccelli, così entrambi iniziano l'uno per l'altro un dialogo fatto di suoni e di colori che baudelairiamente si rispondono.

L'arte, e quindi recensioni di mostre, interviste e ritratti di artisti, è molto presente negli articoli di Djaout: quelle pagine erano per l'Algeria un appuntamento con se stessa, con la sua anima. Alcuni dei suoi poemi accompagnano le mostre di Denis Martinez, Oussama Abdeddaïm, Hamid Tibouchi; le poesie, le novelle ed anche i romanzi contengono impronte che ben si affiancano al discorso pittorico perché condividono la stessa

---

<sup>260</sup> Alger, ENAL, 1984.

<sup>261</sup> Cfr. Michel-Georges Bernard, "L'invention du regard. Tahar Djaout et la peinture algérienne contemporaine", in *Algérie Littérature / Action*, Paris, n. 12, 1997, pp. 223 - 234; e idem, "Tahar Djaout et la peinture", in *Kaleïdoscope critique*, op. cit., pp. 215 - 222.

rotazione attorno al senso del tempo. Djaout nell'arte vedeva tracce di luoghi scomparsi, di simboli familiari ed inquietanti al contempo, ed aggiungervi la parola scritta, il poema, significava operare un'ulteriore distorsione dello sguardo e della memoria. La funzione delle immagini è proprio quella di non indicare la presenza contingente e concreta ma la vacuità, gli spazi aperti, l'emanazione del mondo interiore.

Tahar Djaout è stato così, ha vissuto appieno l'esperienza del tempo, il suo itinerario è stato coraggioso e solare come un cielo senza nubi, e tale resterà nelle nostre menti.

## Indice dei nomi

- Abdeddaïm 92  
Al-Ghazali n. 1  
Alter n. 14  
Amrouche 87  
Apollinaire 69; 71
- Bachelard 77  
Barthes 8; 25; 44  
Barthes n. 24  
Baudelaire 34  
Béji 87  
Bekri n. 4  
Belamri 87  
Bererhi 51  
Bergson 18  
Bergson n. 19  
Bettin 61  
Blanchot 78  
Boitani 14  
Boitani n. 4  
Borges 65; 67; 73  
Boudjedra 68; 72; 73  
Bourdieu n. 36  
Brel 73  
Breton n. 4  
Brooks 5; 16; 45; 48  
Brooks n. 16  
Burri 66  
Butor 16; 58; 73  
Butor n. 58
- Calvino 16; 41; 67; 73  
Calvino n. 28; 73  
Camus 68  
Cervantes 14; 68; 69; 72  
Chebel n. 80  
Chikhi 16; 74  
Cioran 17  
Compagnon 69
- Dällenbach 17; 41  
Dällenbach n. 17  
Dante 4  
Déjeux n. 73  
Deleuze 44; 47  
Derrida 44  
Derrida n. 68  
Djebar 87  
Dostoevskij 44  
Durand n. 79
- Eberhardt 72
- Eco 3; 22  
Eco n. 14  
Escher 39; 68
- Farès 14; 68; 69; 72; 73; 91  
Feraoun 87  
Fève 63  
Fontana 66  
Foucault 44
- Galimberti 25  
Galimberti n. 21  
Garmadi 87  
Genette 19; 21; 69  
Genette n. 17; 21  
Ghebalou 60  
Gide 16; 41; 69; 71; 72  
Gide n. 16  
Greimas 44
- Hadj-Ali 87  
Hamon 9  
Hawking 3  
Hemingway 87  
Holderlin 87  
Hölderlin 69; 71
- Igonetti n. 53  
Iser 14
- Jouve n. 14  
Joyce 71
- Kateb 68  
Kateb n. 73  
Kayser 64  
Khadda 92  
Kristeva 68  
Kundera 16
- Lafon n. 65  
Le Jeune n. 39  
Lévi-Strauss 44  
Lotman 24; 31; 54; 67  
Lotman n. 31
- Madelain n. 67  
Magritte 59; 70; 71; 73  
Mainguenu n. 74  
Maingueneau 68  
Mammeri 87  
Martinez 92  
Michel-Mansour n. 26

Montaigne 38; 67  
Montale 14  
Mouillaud-Fraisse n. 43  
  
Nizan 73  
  
Paradis n. 18  
Pascal n. 21  
Pélagri 46; 87  
Perc 2  
Pessoa 68  
Pontalis 3  
  
Queneau 16; 41; 73  
  
Ricoeur 38; 61  
Riffaterre 67  
Rimbaud 14; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 87  
  
Saïd 87

Schmid 35  
Schopenhauer 10  
Sebbar 87  
Serres 44  
Silem 92  
Slama 92  
Sollers 74  
  
Talahite n. 59  
Tarkovski 83  
Tcheho n. 73  
Tibouchi 92  
Todorov 18; 44; 64  
Todorov n. 45  
  
Valéry 21; 61; 65  
Verlaine 71  
  
Zannad Bouchrara n. 53  
Zariab 87

## Bibliografia

Questa bibliografia succinta riprende l'insieme dei testi citati nelle note, proprio perché non esaustiva, rimandiamo alle bibliografie di Jean Déjeux e specialmente alla banca dati informatizzata *LIMAG* regolarmente aggiornata, curata da Charles Bonn, disponibile anche sul sito internet: <http://limag.lvnet-fr.com>.

### Opere di Tahar Djaout

- Solstice barbelé*, Sherbrooke, Naaman, 1975.  
*L'Arche à vau-l'eau: poèmes, 1971-1973*, Paris, St Germain des Prés, coll. Chemins profonds, 1978.  
*Insulaire & Cie*, [Paris], éd. de L'Orycte, 1980.  
*L'Exproprié*, Alger, SNED, 1981.  
*L'Oiseau minéral*, Sigean, L'Orycte, 1982.  
*L'Etreinte du sablier*, Oran, CRIDSSH, 1983.  
*Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984.  
*Les Mots migrants: une anthologie poétique algérienne*, Alger, OPU, Coll. Classiques maghrébins, 1984.  
*Les Rets de l'oiseleur*, Alger, ENAL, 1984.  
*L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987.  
*L'Invenzione del deserto*, trad. it. a cura di A. M. Mangia, introduzione di A. Bererhi, Lecce, Argo, 1998.  
*Les vigiles*, Paris/Alger, Le Seuil/Bouchène, Coll. Méditerranée, 1991.  
*Le Dernier Eté de la raison*, Paris, Seuil, 1999.

### Studi su Tahar Djaout

- AA. VV.**, *Vols du guêpier, hommage à Tahar Djaout*, vol. 1, Equipe de recherche ADISEM, Université d'Alger, Alger, s.d.  
À *Kaleïdoscope critique, hommage à Tahar Djaout*, vol. 2, Equipe de recherche ADISEM, Université d'Alger, Alger, 1995.  
À *Hommage à Tahar Djaout*, Grenoble Alif, Association Kateb Yacine, Azar, Centre d'information inter-peuples, 15 juin 1993.  
À *Ruptures*, Alger, N°21, Spécial, "L'Algérie de Djaout vaincra!" 8-24 juin 1993.

**ACHOUR, Christiane**, "Les écrivains d'Algérie: kaléidoscope méditerranéen (Notes pour une recherche)", in *La Méditerranée et ses cultures*, Corte/Paris, Université de Corte/Editions du Cerf, N° Spécial: 1992, pp. 155-165.

**ALI-BENALI, Zineb**, "Tahar Djaout. Oiseleur de la mémoire. Réflexions sur le rôle et la place de l'intellectuel dans le pays du Sud", in *Bulletin of Francophone*

*Africa. Maghreb Research Group*, London, Polytechnics of Central London, n. 7, 1995, pp. 100-105.

**AMMAR-KHODJA, Soumya**, "Tahar Djaout ou la parole pérenne", in *Algérie Littérature /Action*, Paris, Marsa édition, n. 12, 1997, pp. 213 -217.

**BAHLI, Mohamed**, "Les almoravides. Paméla et métro Barbès", in *Algérie-Actualité*, Alger, E.N.E.R.I.M., n. 1116, 5-11 mars, 1987, p. 31.

**BEKRI, Tahar**, "Tahar Djaout: L'Invention du désert", in *Notre librairie*, Paris, CLEF, N°96, 1989, p. 75.

**BERERHI, Afifa**, "Territoire perdu, territoire reinventé", in *Littératures des immigrations, II: Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 81 - 88.

**BERNARD, Michel-Georges**, "L'Invention du regard. Tahar Djaout et la peinture algérienne contemporaine", in *Algérie Littérature /Action*, Paris, Marsa édition, n. 12, 1997, pp. 223 -234.

**BIVONA, Rosalia**, "Pour une analyse spatiale de "L'invention du désert" de Tahar Djaout", I Congreso Internacional de literatura francofona, Università di Barcellona 19 - 21 novembre 1997, in Lidia Anoll, Marta Segarra (a cura di) *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999, pp. 297-303.

À "Entre ciel et terre. La métaphorisation des oiseaux dans L'Invention du désert de Tahar Djaout", in *RHFB Rapports Het Franse Boek*, Amsterdam, vol. LXIX, n. 1, 1999, pp. 21-28.

**BONN, Charles**, "Le retour au référent", in *Algérie Littérature /Action*, Paris, Marsa édition, n. 7, 1997, pp. 201 -204.

**CONSTANT, Isabelle**, "Le roman moderne et le roman du passé dans *L'Invention du désert* de Tahar Djaout, in *Etudes francophones*, Lafayette, vol XII, n. 2, 1997, pp. 39 - 54.

**DJEGHLOUL, Abdelkader**, "La littérature contemporaine algérienne", in *Visions du Maghreb, Cultures et peuples de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, pp. 62-68.

**FAYOLLE, Roger**, "Gratuité et utilité de la littérature", in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Université Paris-Nord et L'Harmattan, N°15-16, 1992, pp. 71-78.

**FEVE, Janine**, "Chassé-croisé en écriture: Djaout, Camus, Feraoun", in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Université Paris-Nord et L'Harmattan, N°14, 1991, pp. 126-136.

- Ä “L'espace du 'pouvoir-dire' dans 'L'exproprié' de Tahar Djaout”, in *Visions du Maghreb. Cultures et peuples de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, pp. 87-93.
- Ä “Les écrivains algériens de la nouvelle génération. Intertextualité et traitement de l'Histoire. L'exemple de Tahar Djaout, ou la mise à mort de l'épopée”, in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Université Paris-Nord et L'Harmattan, N°11, Tome 2, Les auteurs et leurs oeuvres, 1990, pp. 105-116.

**FISHER, Dominique**, “Topographie des déserts: Anomos scriptural chez Tahar Djaout”, in *Bulletin of Francophone Africa. Maghreb Research Group*, London, Polytechnics of Central London, n. 12, 1998, pp. 41-50.

**LIPPERT, Anne**, “Tahar Djaout, 'L'oiseau minéral’”, in *CELFAN Review*, Philadelphie, Temple University, N°3, 1983, pp. 30-31.

Ä “Tahar Djaout”, in *CELFAN Review*, Philadelphie, Temple University, N°7, mai 1988, pp. 2-5.

**NOIVILLE, Florence**, “Ordre et désordre des choses. Du lyrisme de Rachid Boudjedra à la sobriété de Tahar Djaout: deux tableaux de l'Algérie contemporaine”, in *Le Monde*, Paris, 23 août 1991, p. 15.

**TCHEHO, Isaac-Célestin**, “A livre ouvert avec Tahar Djaout”, in *Horizons maghrébins, Le droit à la mémoire*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, N°11, 1987, pp. 27-34.

## **Altri autori**

**BOUDJEDRA, Rachid**, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

Ä *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.

**FARES, Nabile**, *Mémoire de l'absent*, Paris, Seuil, 1974.

**MIMOUNI, Rachid**, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Robert Lafont, 1989.

**YACINE, Kateb**, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

Ä *L'homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 1970.

## **Critica letteraria e strumenti di analisi**

**AA. VV.**, *Approches scientifiques du texte maghrébin*, Editions Toubkal, Casablanca, 1987.

- Ä *Description et création d'espaces dans la littérature*, Louvain - Bruxelles, Editions Nauwellaerts, 1995.
- Ä *Ecrire le Maghreb*, Faculté des Lettres de Manouba, Tunis, Cérès Editions, 1997.
- Ä *Imaginaire de l'espace - Espaces imaginaires*, Equipe Pluridisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire, Faculté de Lettres et Sciences Humaines I, Casablanca, 1988.
- Ä *Journées d'étude "Peinture et Littérature"*, Oran, 1983.
- Ä *La città mediterranea*, atti del Congresso Internazionale di Bari, 4 - 7 maggio 1988, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- Ä *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia magrebina contemporanea di espressione francese*, Bologna, Patron, 1978.
- Ä *Le rose del deserto. Antologia di poesia magrebina contemporanea di espressione francese*, Bologna, Patron, 1982.
- Ä *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Atti del Convegno di Fisciano (5 - 7 marzo 1990), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- Ä *Quand le roman maghrébin s'interroge sur son écriture*, Actes du Colloque International organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Kénitra 23 - 25 avril 1992, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Kénitra, Série colloques et séminaires n°2, 1994.

**ALTER, Robert**, *I piaceri della lettura*, Leonardo, Milano, 1990.

**BACHELARD, Gaston**, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

**BARTHES, Roland**, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Ä S/Z, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970.

**BENMAKHLOUF, Ali** (sous la direction de), *La raison et la question des limites*, Collège International de Philosophie, Fondation du Roi Abdul Aziz pour les études islamiques et les sciences humaines, Editions Le Fennec, Casablanca, 1997.

**BEKRI, Tahar**, "Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française" in *Notre librairie*, Paris, CLEF, n. 95, *Dialogue Maghreb/Afrique noire. 1. Au-delà du désert*, octobre - décembre 1988, pp. 41 - 46.

**BELPOLITI, Marco**, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

**BETTINI, Maurizio**, *Antropologia e cultura romana*, Roma, NIS, 1990.

**BLANCHOT, Maurice**, *L'espace littéraire*, Paris, Gllaimard, 1968.

**BOITANI, Piero**, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

**BONN, Charles**, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

Ä *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985.

Ä *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.

Ä KHADDA, Naget; MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, (sous la direction de) *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1996.

**BOURDIEU, Pierre**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

**BOUROUIBA, Rachid**, *Ibn Tumart*, Alger, S.N.E.D., 1974.

BRETON, Stanislas, *L'autre et l'ailleurs*, Paris, Desclat & Cie, 1995, p. 118.

**BROOKS, Peter**, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

**BUTOR, Michel**, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964

**CASANOVA, Pascale**, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

**CAVARERO, Adriana**, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

**CHEBEL, Malek**, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.

**CHIKHI, Beïda**, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.

**COMPAGNON, Antoine**, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

**DÄLLEMBACH, Lucien**, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

**DÉJEUX, Jean**, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, O.P.U. 1982.

Ä *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, La Boîte à documents, 1987.

À *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, "Que sais-je?" n° 2675, 1992.

À *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993.

**DELEUZE, Gilles**, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. "Critique", 1985.

**DERRIDA, Jacques**, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

À *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

**DEVALIERE, François** (coordination de), *Nord-Sud: une altérité questionnée*, Actes du Colloque de Rabat, Paris, L'Harmattan, 1977.

**DURAND, Gilbert**, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, (1969), 1984.

**ECO, Umberto**, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

À *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

**GALIMBERTI, Umberto**, *Parole nomadi*, Milano, Feltrinelli, 1994.

**GENETTE, Gérard**, *Figures*, Paris, Seuil, 1969.

À "La littérature et l'espace", *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

À *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

À *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

À *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

**GLEIZE, Joëlle**, *Le double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

**HAMON, Philippe**, "Pour un statut sémiologique du personnage", in Roland Barthes et alii., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977.

**HAWKING, Stephen**, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 1992.

**ISER, Wolfgang**, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.

**JOUVE, Vincent**, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

**KADDACHE, Mahfoud**, *L'Algérie médiévale*, Alger, S.N.E.D., 1982.

**KHADDA, Naget**, (Lectures algériennes sous la direction de) *L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 1995.

**KRISTEVA, Julia**, *Shneiwlich Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

**LAFON, Michel**, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

**LE JEUNE, Philippe**, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

**LINTVELT, Jaap**, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989.

**LOTMAN, Jurij**, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

Ä *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

**MAINGUENAU, Dominique**, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

**MADELAIN, Jacques**, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.

Ä *L'erranza e l'itineario. Lettura del romanzo magrebino di lingua francese*, a cura di G. Igonetti, Genova, Marietti, 1990.

**MARÇAIS, Georges**, *La berbérie musulmane et l'orient*, Casablanca, ed. Afrique - Orient, 1991.

**MDARHRI ALAOUI, Abdallah**, *Narratologie, théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Okad, 1989.

**MICHEL-MANSOUR, Thérèse**, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994.

**MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève**, *Les fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, 1995.

**NORA, Pierre**, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

**PEREC, Georges**, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1974.

**PULEIO, Maria Teresa** (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo "Letterature e Civiltà nei Paesi Africani di Lingua francese"*, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1990.

**RICOEUR, Paul**, *Temps et récit*, tomo 1, Paris, Seuil, 1983,

Ä tomo 2, "La configuration du temps dans le récit de fiction", Paris Seuil, 1984

Ä tomo 3, "Le temps raconté", Paris, Seuil, 1985.

**TODOROV, Tzvetan**, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

**TOSO RODINIS, Giuliana** (a cura di), *Il banchetto magrebino. Saggi critici*. Abano, Francisci, 1981.

Ä (a cura di) *Actes du Congrès mondial des littératures de Langue Française, 23 - 27 mai 1983*, Padova, Centro Stampa di Palazzo Maldura dell'Università di Padova, 1984.

Ä *Le banquet maghrébin* (ouvrage collectif), Roma, Bulzoni, 1991.

**TRAKI ZANNAD Bouchrara**, *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Klincksieck, 1994.

# Sommario

**Introduzione 1**

**Tempo inquieto o inquietudine del tempo? 7**

**Il “punto d’organo” 10**

**Sponde spazio-temporali 11**

**Ruolo mediatore del tempo 14**

**Ruolo mediatore del lettore 17**

**Ruolo mediatore dello scrittore 19**

**L’invenzione della storia 21**

**Spazialità e temporalità 25**

**Spazio mediatore di altri spazi 31**

**Deserti di sabbia, di acqua, di neve 35**

**Parola e città 39**

**L’Almohade che visse due volte 42**

**L’infratempo almohade 48**

**Quando la trama si fa mappa 53**

**Inventari di spazi 57**

**Frontiere alterate 61**

**C’era una volta un antenato... 65**

**Infra io e tu 69**

**Infraletture 72**

**Infra-lingua 80**

**Infra coelum et terram 83**

*L'invention du roman 89*

**Il giornalista 94**

**Il romanziere 96**

**Il poeta 98**

**Le novelle e la pittura 100**

**Indice dei nomi 102**

**Bibliografia 104**

**Sommario 112**