

Mariangela Capossela - *Urbino*

Movimento, pausa e sospensione. La scrittura errante in due romanzi di deserto: *Timimoun* di Rachid Boudjedra e *Le désert sans détour* di Mohammed Dib

06060@libero.it

Nella quantità stratificata e mobile al tempo stesso di rimandi che circondano il termine “viaggio”, ciò che forse permette di non naufragare nel tempo e nello spazio infinito del senso è pensare ad alcune costanti che caratterizzano le sue esperienze reali e metaforiche. Esso non si distigie per la presenza di un *da* o partenza, di un *tra* o ciò che sta nel mezzo, di un *a* come arrivo, nel *movimento* e nel *cambiamento*?

Fra i tanti viaggi possibili, il viaggio della letteratura nella letteratura porta a riflettere sul movimento continuo delle parole e delle loro forme da un “settore” all’altro. Nel loro sconfinamento, *tra*, esse stabiliscono il genere letterario come domicilio momentaneo o felice passaggio che mette in discussione i limiti di una logica classificatoria e quelli di uno spazio di divisione tra esperienza e finzione. L’involucro della letteratura può così essere pensato nel bagliore di una contraddizione: una membrana che contiene senza contenere o una rete che, più che separare, mette in relazione tra loro i generi ed i campi dell’esperienza, in cui i viaggi reali e i viaggi letterari si influenzano a vicenda. Se la scrittura si formula in questo ambiente di passaggio, perché allora non pensare al viaggio come suo elemento costitutivo?

Proveremo a cercare qualche risposta nella letteratura magrebina di lingua francese, riflettendo sulla condizione del *tra*, che caratterizza tanto il viaggio come la scrittura, per fare luce su come il viaggio possa andare a designare una zona di formazione della scrittura.

La letteratura magrebina costituisce un esempio particolarmente fecondo per una riflessione attorno al viaggio, inteso nelle diverse accezioni di *attraversamento*, *erranza* e *spostamento*, dal momento che ha in sé costituzionalmente un rapporto intenso e problematico con lo spazio sia geografico-culturale che letterario, per la classificazione “a parte” che le viene riservata nell’ambito della letteratura francese. Lo “stato in moto” più che in luogo che la distingue è il risultato di uno stare *entre-deux*: culturalmente che tanto somiglia a quel particolare stato del viaggio che qui vogliamo mettere a fuoco, ovvero la sua condizione centrale: il *tra* che sta in mezzo al *da* e all’*a* di cui la letteratura magrebina è priva e che proprio su tale assenza si è generata (Bonn 1985:59). Ciò che individuiamo come condizione *nel mezzo* del viaggio coincide con i fenomeni di trasformazione originati dalla situazione di sospensione che viene a crearsi durante il viaggio, fenomeni che riguardano l’io narrante, la scrittura e lo spazio considerato non tanto come oggetto narrativo (*de-scription*) ma come principale soggetto di tale trasformazione.

L’essere *in* viaggio comporta una separazione iniziale e l’esperienza del principio spaziale di attraversamento da cui si genera una prima e un dopo che permette di riconoscere il *cambiamento* e seguire il rivelarsi del senso. È il viaggio che ci accingiamo ad intraprendere nel territorio di due romanzi della letteratura magrebina di lingua francese: *Timimoun* di Rachid Boudjedra e *Le désert sans détour* di Mohammed Dib.

DUE ROMANZI DI DESERTO

Entrambi i romanzi sono ambientati nel deserto, uno spazio non delimitato che si definisce in cammino e che proprio nell’essere percorso si fa strumento di comprensione. Ne *Le désert sans détour* due strani personaggi, Hagg-Bar e Siklist, sono alle prese con un cammino nel deserto molto particolare, fatto di continue pause, soste e riprese che pare non portare a nulla e dà l’idea di non produrre nessun avanzare; è un cammino paradossale che nel corso del romanzo si scopre finalizzato alla ricerca delle tracce di un accampamento mitico, l’*atlal*. Parallelamente a questa narrazione, nel romanzo ne è presente un’altra che si sviluppa in modo distinto tanto dalla suddivisione dei capitoli che dal carattere tipografico utilizzato (la prima in tondo e la seconda in corsivo). Essa compone un lungo monologo interiore di un narratore alla ricerca di una definizione dell’io, immobile davanti ad una rete. Se la finalità del cammino di Hagg-Bar è di trovare la sorgente del senso racchiusa nell’*atlal*, quella della vo-

ce narrante sperimenta, nell'attesa e nell'immobilità, il sogno e la visione proiettandosi verso un'unità originaria dell'io, in grado di dare un senso al presente e al passato.

Timimoun è invece la storia di un viaggio turistico nel deserto raccontato da una guida: un quarantenne alcolizzato e roso dai suoi fallimenti sentimentali e professionali che percorre il deserto lungo la pista che corre da Algeri a Timimoun a bordo della sua Land-Rover Extravagance. Il racconto – in prima persona – si sviluppa parallelo al viaggio che si sta compiendo con continue incursioni nel passato del narratore. Il viaggio così avanza nello spazio mentre quello nel tempo va a ritroso, ad esplorare le ragioni profonde delle paure e sofferenze di un uomo che si definisce un fallito e un diseredato.

Un luogo particolarmente denso di attraversamenti, e che per questo osserveremo da vicino, è quello dell'enunciazione, inteso sia come *spazio enunciativo*, da cui cioè il soggetto narrante dice io e ne permette un'identificazione nella sua dimensione concreta, sia nel senso di *dispositivo enunciativo* che permette di analizzare come avviene la formulazione dell'io nello spazio, per scorgerne la dimensione simbolica.

Ricco campo di potenzialità in cui si intrecciano i significati dell'io con quelli del mondo esterno definendo il punto di vista sulla realtà, soglia della parola e spazio liminale del senso che essa prenderà nel corso della storia, questo terzo spazio è l'operatore tra lo spazio interiore e quello esterno e che per questo chiameremo *dispositivo di conversione*.

In entrambi i romanzi esso si concretizza in due oggetti ben definiti dove vengono formulati e si attivano i discorsi: il veicolo Extravagance in *Timimoun* e la rete ne *Le désert sans détour*.

Nell'economia della storia di *Timimoun*, Extravagance è il compromesso del personaggio-narratore con la realtà, è cioè l'oggetto che lo identifica socialmente come guida turistica nel deserto, dove trasporta i viaggiatori "d'un bout du Sahara à l'autre".

Fin dall'inizio del romanzo è chiaro però che questo veicolo non è un semplice mezzo di trasporto ma un oggetto-simbolo che, possedendo una storia e un'identità proprie, si configura come l'alter-ego del protagonista, sua dimora mobile e complice nella condizione di perpetuo movimento. Il veicolo possiede un nome proprio quasi a sostituire l'assenza di quello del narratore; un nome intimamente legato al tipo di movimento del protagonista nello spazio che è un *extravaguer*, ovvero un errare verso l'esterno. Lo spostamento nello spazio a cui Extravagance provvede non è una scontata conseguenza meccanica, bensì il frutto di una combinazione di caratteri che configurano la complessità e il mistero del movimento, che il protagonista vive con stupore.

Extravagance veicola il paradosso di un'immobilità veloce, "sorte d'immobilité donnant l'idée même de vitesse" (p. 18), che nasce dalla doppia relazione che intrattiene con l'interno e con l'esterno nel quale esso "s'engouffre, se propulse, filtre, avance, happe tout ce qu'il dépasse". All'interno dell'abitacolo la percezione del movimento viene falsata, fino quasi a perdersi grazie all'impressione di dimora e di nicchia raccolta rispetto al deserto, "le plus grand et le plus désertique du monde" (p. 15), che si espande all'esterno. La brutalità di Extravagance, la sua forza e la sua velocità permettono al pavido protagonista, "pleurnichard, frileux, moite, poisseux", di oltrepassare e di filtrare la smisurata calcinazione del mondo incarnata nei fenomeni astratti e negli elementi minerali di un immenso e temibile deserto. Il veicolo ha quindi un ruolo protettivo nei confronti dell'esterno, è quasi una corazza dalla forma massiccia, "formes trapues et grossières", che preserva l'interiorità dal pericolo di dispersione dello spazio desertico, ma allo stesso tempo è percorrendo quello spazio che realizza la sua funzionalità.

In questa condizione tra immobilità e velocità, Extravagance, come una finestra mobile, diviene il luogo preferenziale per il movimento dei pensieri. Per il protagonista è proprio un oggetto dell'interno dell'automobile, lo specchietto retrovisore, che innesca un movimento a ritroso nel suo passato ed un confronto col presente. Lo specchio è "retrovisore" in due sensi, uno verso il passato al quale la sua immagine presente lo rinvia e l'altro dietro di sé, verso lo sguardo di Sarah, la ragazza di cui si è innamorato che viaggia alle sue spalle. Il sistema di immagini indirette dello specchio (che accentua il carattere di filtro del veicolo) costruisce una rete di richiami nel passato per poter spiegare il presente del narratore che si trova poi confrontato con lo sguardo dell'altro. Lo specchio è infatti invaso dallo sguardo della ragazza che scava nel suo aspetto esteriore per scorgere i sentimenti che egli le nasconde e fa sì che il narratore non possa guardare se stesso senza ricevere il riflesso dell'altro: "Sarah n'arrête pas de me fixer longuement dans le rétroviseur. Comme si elle voulait fouiller, fouiner dans cette gueule ravagée pour y trouver les traces de la souffrance et de la nausée" (p. 92).

La definizione dell'io passa così attraverso il confronto problematico con l'alterità che porta il protagonista a sentire insopportabile la propria immagine, scoprirne la verità intima, accettarla per poi liberarsi dell'altro. Alla fine del romanzo il protagonista intravede infatti la sua omosessualità, una verità che uccide l'immagine di Sarah.

Il viaggio dell'io nel deserto è dunque un attraversamento del passato e dell'alterità dal quale emerge il volto della realtà esterna, quella cioè di un deserto che solo nel mezzo del viaggio (*tra* due identità e due temporalità) rivela

la sua essenza caotica, “grabuge intolérable du monde, bouleversement incroyable de la géographie et de la géologie” (p. 56), mentre all’inizio del romanzo (*du*) era incomprensibile e per tanto in-descrivibile: “Dehors, à gauche, à droite et de face: le désert. Hiéroglyphe indescriptible à l’intérieur d’un code fabuleux et poignant” (p. 16).

Il veicolo si delinea così come un complesso ed articolato dispositivo di conversione attivando gli spostamenti dall’esterno all’interno e viceversa, dalla mobilità esteriore all’immobilità dell’interno, dall’immobilità dell’interno al movimento nel tempo.

Ne *Le désert sans détour* la rete è l’origine della formulazione di un discorso immaginario, composto di allucinazioni, visioni mitiche ed oniriche contrassegnate da un attraversamento.

È di fronte alla rete che il narratore si dice e costruisce la sua ricerca tra un al di là e un al di qua della rete, in se stesso confrontato al deserto dal quale è separato: “*Nous nous sommes assis côte à côte sur cette aire, derrière ce grillage.[...] Nous attendons. «Ce qui doit se passer». Quoi: nous ne le voyons pas. Il n’y a que le désert. Il n’y a rien à voir. Rien ne se passe. Rien ne se voit. Rien, sinon le grillage qui nous en sépare*” (p. 12)¹. È attraverso le sue maglie che il senso si rivela, come, d’altra parte, lo svelamento del testo si intravede attraverso l’intreccio di rimandi e di richiami che lo compongono. La rete è la causa di un’immobilità che stimola il narratore, che gli sta di fronte, ad essere oltrepassata: è l’*ermo colle* leopardiano che permette al pensiero di *andare* verso l’infinito. Così essa può divenire il confine tra l’inferno e il paradiso che si dividono i due lati dello spazio, pur restando l’unico oggetto identificato e riconoscibile per il narratore nella situazione incomprensibile di attesa in cui si trova: “*par-delà ce grillage, est l’enfer, nous nous sommes alors, décidément, assuré le séjour au Jardin*” (p. 69).

Ma, come tutti gli oggetti che compaiono nel romanzo, anche la rete viene messa in dubbio attraverso un uso paradossale del linguaggio. Di fronte all’immensità di un deserto più grande di quello conosciuto, “*je sais ce qu’est un désert: je viens aussi d’un désert. Nous sommes seulement devant un désert plus grand*” (p. 12), la funzione contenitiva e protettiva della rete, “*contenus par le même grillage*” (p. 25), è solo apparente poiché si tratta di un ostacolo, un “*mur transparent*”. Essa si configura poi come un appiglio: “*me doigts agrippés aux mailles du grillage*” (p. 72), come un appoggio: “*le front appuyé au grillage*” (p. 72) che, in rapporto alla vertiginosa profondità dell’io, appare come un oggetto senza spessore: “*une résille jettée sur une vertige, au bout de nous-mêmes*” (p. 116).

¹ In corsivo nel testo, come per le citazioni successive che riguardano il monologo del narratore.

Non è quindi nel valore semantico che la rete può schiudere il suo significato poiché esso viene costruito attraverso la contraddizione e il paradosso. Si tratta infatti di un oggetto che separa e contiene, di una barriera che non chiude un passaggio, di una rete che pur separando non separa. Guardando il testo nel suo insieme, ovvero il testo come rete, possiamo riconoscere proprio in questo elemento l'oggettivazione di uno spazio testuale di divisione creato dall'alternarsi di due parti nel romanzo. In questo ulteriore confine, attraverso il quale l'autore ha costruito il testo, è visibile un senso di unità occultata che obbliga il lettore a continui attraversamenti da una parte all'altra. Le due parti rappresentano la condizione di immobilità del narratore da un lato e quella di movimento dei personaggi dall'altra. Questa stessa contrapposizione (come la condizione di "immobilità veloce" in *Timimoun*) è d'altronde quella da cui si origina la scrittura, che obbliga all'immobilità fisica e permette il movimento del pensiero e dell'immaginazione. La separazione delle due parti non comporta un loro isolamento, è al contrario un ricorso per mettere in atto lo sconfinamento come pratica di scrittura e di lettura, come succede, ad esempio, nell'episodio del sogno fatto da Siklist, nella parte in tondo:

- J'ai fait un de ce rêves, Monsieur Hagg-Bar! Quel rêve, quel rêve ... Un rêve si ...
- Un rêve? Quand ça? Tu ne peux pas avoir rêvé. Quand ç'aurait-il été possible? [...]
- Mais si, Monsieur Hag-Bar. J'ai bel et bien ...
- On a rêvé avoir rêvé.
- Je ne comprends pas. Oh, vous voulez dire qu'il aurait d'abord fallu que j'aie dormi à un moment quelconque. Je ne peux pas vous préciser quand, mais ça a dû m'arriver et j'ai fait ce rêve. Un rêve, Monsieur Hagg-Bar! Un vrai, même si ça n'avait pas l'air vrai. (p. 42)

L'azione del sognare trova una corrispondenza, nel capitolo successivo, nella condizione del narratore in cui la coincidenza dei due protagonisti del suo sogno con Hagg-Bar e Siklist si fa riflessione onirica sull'azione realistica del camminare dei personaggi, creando diversi gradi di finzione che si fanno eco da una parte all'altra:

Je voyais dans mon songe deux hommes arpenter le désert, allant du même pas comme vers un but précis, une destination sûre. Ils étaient, l'un de corpulence appréciable, la bedaine débordant par-dessus le pantalon: plus large donc et plus bas que son compagnon, et l'autre, ce dernier, plus grand mais pour traîner seulement ses échasses avec une mine de chouette cafardeuse. (p. 55)

I personaggi si trovano poi confrontati ad altri oggetti simili alla rete, come la

porta, l'arco e il passaggio che iscrivono nello sconfinamento e nell'attraversamento da un punto all'altro un discorso sul confine e una poetica del confine realizzata nell'oscillazione tra i generi (poesia e romanzo) della scrittura dibianna. La trama invisibile del romanzo è costruita infatti da un lato intorno alla ricerca di un passaggio e dall'altro sullo scavalco della rete ad opera del sogno e dell'immaginazione.

Essa si compie attraverso un linguaggio poetico in cui le immagini di passaggio sono fondanti perché è su di esse che il senso, oggetto della ricerca compiuta nel cammino e nell'immobilità, si realizza. Questa mobilità del senso, da un'affermazione all'altra e da una parte all'altra del romanzo, impedisce che la circolarità del paradosso si chiuda su se stessa e rilancia nell'infinito del libro, come nell'infinito del deserto, nuove combinazioni che aprono la possibilità di pensare qualcosa di impensabile.

LA PRATICA DEL MOVIMENTO

L'analisi dei luoghi di enunciazione in questi due romanzi ci ha permesso di intravedere il loro funzionamento nella produzione di un discorso *sul* movimento (viaggio turistico in un caso e cammino anomalo nell'altro) che cessa di essere una pura presenza tematica nel momento in cui diviene produzione di un discorso *in* movimento.

Il movimento, che può esprimersi in varie forme quali il viaggio, la traversata, il cammino, l'erranza, il percorso turistico ecc., trova un'oggettivazione nelle linee del testo e nelle sue divisioni che avvicinano il libro agli spazi attraversati, la forma della narrazione a quella dei paesaggi narrati. Esso si riflette nel susseguirsi delle linee del testo che si fanno veicolo della scrittura, della lettura e del rivelarsi del senso.

In *Timimoun* il movimento della scrittura ha la forma del susseguirsi accavallato di alcuni paesaggi desertici, parallela all'intreccio dei ricordi che si dispiegano nella linearità del testo. Il movimento della narrazione, assoggettato al disordine della memoria nel quale si perde sia il protagonista che il lettore, corrisponde al movimento in avanti del viaggio su piste che scompaiono, "le tracé peut se déplacer d'une minute à l'autre" (p. 60), in cui il *tracé* della pista nel deserto (che si confonde a causa della sabbia spostata dal vento) si fa metafora della scrittura mnemonica che segue le tracce intermittenti e confuse del passato.

L'assimilazione dei ricordi alla forma del deserto trova una corrispon-

denza nella frammentazione dello spazio della narrazione che ha bisogno di una guida. Il narratore ricopre così il doppio ruolo di guida: del Sahara e della narrazione accavallata, che procede sulla stessa tipologia di piste a rischio di scomparsa, in cui perdersi significa anche perdere il filo della narrazione e del senso di linearità del testo: “En tant que guide, je prenais tous les risques et il m’arrivait de conduire Extravagance sur des pistes interdites et non balisées à travers le terrible désert pour essayer de me perdre.” (p. 113) È una guida che deve riassumere in poche settimane il Sahara nella sua complessità, come lo scrittore che deve fare rientrare il deserto nello spazio limitato del libro.

Je n’oubliais quand même pas mon rôle de guide qui essaie de résumer le Sahara si grand, si complexe et si variable en une ou deux semaines. [...] J’évitais les grandes axes et préférais les pistes parfois dangereuses parce que le tracé peut se déplacer d’une minute à l’autre. Les dunes disparaître d’un coup d’oeil. Les chotts changer de couleur d’un moment à l’autre. Les troupeaux de chameaux devenir des obstacles mortels pour n’importe quel véhicule. (p. 60)

Ed è proprio riuscendo a sfuggire alla costrizione e alla compressione della linearità che il deserto nel testo raggiunge l’impressione di illimitatezza del deserto reale.²

Il deserto in *Timimoun* oltre ad essere metafora della memoria è lo spazio attivo del meccanismo mnemonico fondato sulla traccia che, come nel deserto attraverso la forza dinamica del vento, si sposta tra le linee del testo per la forza dinamica della narrazione.

L’espace est pris d’assaut par des vents contraires. Tels des oiseaux voraces qui planent d’une façon acrobatique comme des somnambules fusant à travers les jardins sahariens imprégnés de l’odeur de fruits trop mûrs qui s’écrasent au bas des arbres. Des giclées granuleuses se collent sur les vitres du car. Elles se transforment très vite en traces grenues sous forme de lamelles. On aurait dit des balafres sinueuses mais subtiles sur les vitres extérieures du véhicule acheté il y a quelques années à Genève, pour rien. (p. 12)

Le immagini delle tracce di frutti dell’oasi portati dal vento nel deserto aperto (metafora delle tracce dei ricordi che arrivano da lontano e diventano cicatrici del presente) poste all’inizio del romanzo si ritrovano più avanti nel testo, avanzando cioè nel susseguirsi delle righe. Quando il protagonista giunge a Timimoun ricompaiono gli stessi frutti che formavano le tracce granulose sul

² Parliamo di impressione perché per quanto grande e smisurato il deserto reale ha comunque una finitezza, come del resto il libro.

vetro e che ora compongono esplicitamente un “innesto”, attivato dal profumo che ha la stessa forma sottile delle tracce, nel passato del protagonista.

L'oasis de Timimoun possède des jardins de poche qui embaument en permanence une subtile odeur de soleil, de bois brûlé, de terres mouillées, de tissus moisis, d'abricots et de tomates séchés, de fruits suris et d'alun servant à nettoyer les canalisations. [...] Dans les jardins de Timimoun je sens les odeurs du soleil, de la chaleur et du froid, mêlées aux autres odeurs qui remontent à mon enfance, de mon adolescence pourrie par la mort rocambolique, funambulesque de ce frère aîné. Maman porta le deuil à sa façon. [...] Elle ne se doutait de rien, dans cette maison qui émet constamment un subtil et pénétrant parfum; mélange, à la fois, de tissus neufs, d'abricots séchés et de mûres pourries. [...] Ma mère passait sa vie à dessécher dans l'odeur permanente et printanière des mûres transformées en confitures par tante Fatma, d'abricots transformées par une jeune tante neurasthénique en pâte onctueuse. [...] Comme si la permanence de ces odeurs familiales allait de pair avec la permanence des odeurs sahariennes de Timimoun. (p. 98)

C'è poi un'altra corrispondenza tra le tracce occultate e messe in pericolo dalla sabbia e l'immagine delle tracce dei frutti che si ricollega alla visione del mondo in cui il senso scompare, come il senso del passato sulle piste e tra le righe. I frutti nell'oasi servono a tenere puliti i canali per lo scorrimento dell'acqua che corrono continuamente il pericolo di essere otturati dalla sabbia: “Les jardiniers noirs effectuent un véritable travail titanesque et pénible pour empêcher les granulés de sable et les plaques de vase de boucher les canaux”. (p. 95)

Lo scorrere della vita metaforizzata nell'acqua dell'oasi e nel respiro del protagonista, reso difficile dalla sabbia, corrisponde sia alla metafora della memoria come sorgente di vita che allo scorrere della narrazione lungo il tracciato del testo che corre lo stesso rischio di essere otturato, interrotto e soffocato dalla perdita del senso che invade il mondo e lascia solo il gusto *non-sense* della sabbia ³.

³ La sabbia che invade il corpo dà l'idea di soffocamento che minaccia la vita, infiltrandosi nelle parti più periferiche come le narici, *j'en ai plein la bouche et les narines* (p.14), per arrivare fino al petto, sede centrale della respirazione. È un corpo estraneo che va verso l'interno e necessita di gesti liberatori, come un colpo di tosse, per espellerla insieme alla negatività cui viene associata. *L'un des passagers laisse échapper une quinte de toux. Il est imité par la plupart des autres voyageurs libérés de tout ce silence pesant et de tout ce sable infiltré dans les vêtements, les narines, la gorge, la poitrine* (p.12). La sabbia come metafora della perdita del significato passa anche attraverso la negazione della sensorialità: *Goût dans ma bouche du sable, du non-sens, d'une sorte de métaphysique larmoyante, du désastre* dove non-sense è sia mancanza del signi-

Questi richiami tra le immagini costitutive del senso del romanzo e la sua dinamica esplicitata nelle linee del testo avvicinano il deserto reale a quello della finzione, l'esperienza della scrittura e della lettura a quello che può essere un percorso nel deserto.

Nel romanzo di Mohammed Dib il cammino nel deserto, costruito sulla contrapposizione della mobilità dei due personaggi Hagg-Bar e Siklist e l'immobilità del narratore, si fa metafora della condizione della scrittura che, proponendosi come pratica di sconfinamento, raggiunge lo stesso obiettivo di far coincidere libro e deserto.

Il cammino dei personaggi nel deserto, esplicitamente dichiarato come cammino alla ricerca di un passaggio verso il senso, coincide con il cammino stesso della scrittura e della lettura.

Nous continuerons de suivre notre route à nous. Celle qui va, qui mène au sens. Cette route si par hazard elle nous perdait, si elle le faisait, c'est pour que nous nous retrouvions.

– Et le reste ? Et le temps qu'il faut y consacrer ?

– Le reste suivra. Le temps suivra.

Puis après un petit silence :

– La route, même sans route, et la marche sur cette route : ce sera de l'eau, ce sera une source qui nous attendra au bout. (p. 106)

Anche qui, come in *Timimoun*, il movimento nello spazio è sottoposto al rischio salvifico della perdita, al deragliamento dalla strada-linea del testo, costitutivo del cammino stesso nella sua complessità. L'immagine del deserto che aspira, dissolve e diffonde le direzioni, riflette la caratteristica della scrittura dibiana che procede per dispersioni delle direzioni del racconto. I due personaggi, ad esempio, iniziano un gioco per dare un senso al loro stare nel deserto che consiste nel fingere di ricevere un cancelliere in quell'assurda situazione: Siklist recita la parte sotto la regia di Hagg-Bar che gli fa compiere diverse azioni insensate, come scendere da una Rolls Royce, salire su una Pakard e ricominciare tutto da capo.

– Un jeu dis-tu? Quel jeu?

– Le jeu auquel nous nous livrons.

– Toi, mon garçon, tu n'y es pas.

– Non je ne vois pas à quoi ça nous avance.

ficato che mancanza della sensorialità che lo sottrae alla vita. La frigidità e la sterilità che affliggono il protagonista trovano una corrispondenza nell'inaridimento che subisce il suo corpo per via della sabbia, che ostruisce anche nel suo corpo, come nell'oasi, i canali vitali.

– Si on ne veut pas avancer à reculons, il faut savoir rester à sa place, et s’y accrocher et jouer, jouer même à qui perd gagne. (p. 62)

Questo episodio sembra in un primo momento far prendere al racconto una direzione verso una dimensione teatrale e alla storia dei due personaggi una concretizzazione delle loro azioni in un avvenimento. Invece esso svanisce nello spazio desertico e nello spazio del libro in cui di questo gioco, che occupa poche pagine (57-64), non verrà più fatta menzione. Di nuovo la perdita è funzionale alla definizione di un cammino che è perpetuo inizio e del testo che si costruisce sul movimento continuo di cancellazione e ricreazione come nel gioco in cui Hagg-Bar invita più volte Sikilst a ricominciare: “retourne à ta place et recommence”. In questo modo il cammino della ricerca del senso che si compie nell’infinito e nella ciclicità del deserto, attraverso una dinamica circolare, va a coincidere con quella stessa infinità facendo della scrittura una pratica del deserto.

Oltre a questi richiami intratestuali, il senso di illimitatezza del deserto si realizza nel libro per opera di altre aperture che lo sottraggono alla sua finitezza, come ad esempio i richiami extratestuali che, in un gioco di eco, allargano lo spazio del libro stabilendo relazioni con scritture esterne, che entrano tra le maglie del testo espandendolo⁴. Ne *Le désert sans détour* ad esempio compare un richiamo alla poesia pre-islamica, iscritto nella tematica del cammino che si fa deciframento della scrittura vista come traccia sulla sabbia, l’*atlat*⁵.

La scrittura disseminata nel deserto (p. 84) mette a nudo il suo destino di (con-)fusione a tutte le altre già esistenti e, nella sospensione di un’individualità (notre écriture, notre signature) sottoposta alla possibile cancellazione ad opera del tempo, del vento e dell’oblio, apre una via per avvicinarsi al mistero della creazione⁶.

– Des écritures il y en a plein le désert, dit Hagg-Bar, toisant l’espace de travers, d’un seul oeil. Que peut-on ajouter à ce qui est déjà écrit ?
– Notre écriture. [...]
– Notre signature ira, sans plus, rejoindre les autres, se confondre avec elles et

⁴ L’idea di testo esteso, che si espande tra le maglie, Dib la concretizza, come abbiamo visto, nello spazio di enunciazione della rete, dove dagli *entrelacs* si schiudono all’immaginazione nuove visioni.

⁵ *Atlat* in arabo significa traccia.

⁶ La stessa idea di mistero è quella che nel romanzo caratterizza il deserto, soprattutto negli attributi luminosi *la lumière est là, un feu où le secret se cache* (p.90) e che lega deserto, scrittura e identità in un processo continuo di velamento-disvelamento attraverso le tracce che appaiono e scompaiono.

nous ne serons pas plus avancés. Dans le meilleur cas, il en adviendra d'elle ... comme de ces ... Les atlatl: tu connais pas? [...] Finalement on ne sait pas trop. Il faut se contenter d'à-peu-près comme: traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse. (p. 85)

Il nome assente dell'io narrante che rinuncia a lasciare la propria firma sulla sabbia, per confondersi come altri nomi cancellati nella sabbia, permette alla scrittura a sua volta di farsi traccia lasciata per essere decifrata attraverso la lettura, traccia che nel suo essere soggetta alla cancellazione e ombra di una presenza da decifrare, porta verso la sorgente del senso della scrittura presente nel libro, "la source du sens" (p. 101) cercata da Hagg-Bar.

Il deciframento delle tracce avviene attraverso l'ombrello di Hagg-Bar, un oggetto che nella sua insensatezza indica la necessità della sospensione del senso come strumento di lettura e di riscrittura. L'ombrello ricopre infatti una funzione interpretativa delle tracce ma è anche uno strumento di scrittura:

– Monsieur Hagg-Bar, maintenant je sais pourquoi vous avez pris votre parapluie avec vous. Le fort, le gros bonhomme tend l'oreille vers lui :
Voyons cela. Je t'écoute.
Pour écrire dans le sable.
Astucieux. C'est presque ça. [...]]
Le parapluie! ... L'instrument pour les lire! [les traces] Pour en suivre les lettres embrouillées, et les débrouiller. [...] C'est la plume sèche qui sert à épouser chaque lettre sur le terrain, s'entend des écritures en question, éventuellement à les reconstituer, à les faire rendre au sol où elles se trouvent le plus souvent aux trois-quarts ensevelies. (p. 85)

La lettura dunque viene presentata come atto complementare alla scrittura non solo per essere la sua destinazione, ma anche per essere costitutiva della sua formazione e trasformazione. La pratica della scrittura si compie così anche attraverso un disseccamento, una pausa della forma per aderire ad altre forme, come la poesia del passato che, per un istante, crea un legame con la terra. Di questo legame si sente l'eco nella poetica dell'accampamento che percorre il romanzo e che caratterizza la poesia pre-islamica e delle popolazioni nomadi, "le campement déserté, est comme un texte dont une plume aurait renouvelé les lignes, un tatouage ravivé" (Miquel 1975 :191). L'abbandono del campo, motivo di ispirazione e prima parte della struttura classica della Mu'allaqa, riprende forma ne *Le désert sans détour* per farsi metafora della lontananza dal paese d'origine. Aderendo a quel terreno impossibile – "épouser chaque lettre sur le terrain" –, con un mezzo surreale come l'ombrello, Dib ricostituisce lo spirito della poesia del passato in una dimensione moderna: la composizione

della scrittura come gesto di accampamento (*bayt*, il verso nella poesia preislamica, significa tenda) che crea l'unità nella fragilità e nella precarietà della scrittura errante. L'idea di scrittura consustanziale all'abbandono presente nei versi della Mu'allaqa in Mohammed Dib si fa tatuaggio rinnovato della perdita: "ce sont [les atlat] campements du vouloir dire, haltes du sens. Tatuages aussi comme au front des femme, dont la coquetterie à elle seule n'expliquerait pas le port". (p. 86)

L'idea di accampamento rappresenta il passaggio necessario verso il senso, quella sosta in cui esso si sospende *tra* l'esserci e il non esserci, creando così lo spazio per l'impensabile, per l'indicibile, per la percezione di un bagliore: "l'éclat des notes inaudibles".

È nella pausa che si produce nel tempo debole, quello del silenzio del battito, dello spostamento dell'accento di un ritmo come in quello della parola, nel paradosso dell'immobilità veloce, che la scrittura si fa viaggio e disegno di un'andatura sghemba all'inseguimento delle tracce che illuminano la forma sempre cangiante del senso.

BIBLIOGRAFIA

- Bonn, C. (1985), "La traversée, arcane du roman maghrébin?", in *Visions du Maghreb* (1985): 57-61.
- Boudjedra, R. (1994), *Timimoun*, Paris, Denoël, coll. Folio .
- Dib, M. (1992), *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, coll. Les littératures contemporaines.
- Khadda, N. *et al.* (a cura di, 1985), *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud.
- Miquel, A. (1975), "Le désert dans la poésie arabe préislamique: La Muhallaqa de Labid", *Cahiers de Tunisie*, XXIII: 191-211.