



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Estetiche del nomadismo:
Bruce Chatwin e J.M.G. Le Clézio*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Tommaso Zardi
n. 2007628

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Il nomadismo: un viaggio verso l'altro	9
Per una storia culturale del viaggio	9
Nomadismo e pensiero nomade	15
Deserto: figura e tema	22
Capitolo II. Bruce Chatwin e l'alternativa nomade	29
Uno scrittore tra realtà e racconto	29
L'irrequietezza del nomade	35
Le «songlines» di Chatwin	43
Capitolo III. Il deserto di J.M.G. Le Clézio	51
Uno scrittore alla ricerca dell'origine	51
Due modi di vivere	58
<i>Désert</i> : un «point vibrant» nel vuoto	67
Bibliografia	75

Introduzione

*Le volpi hanno le loro tane e gli uccelli del cielo i loro nidi,
ma il Figlio dell'uomo non ha dove posare il capo.*
(Mt. 8, 20)

Questa tesi prende in esame due autori, Bruce Chatwin e Jean-Marie Gustave Le Clézio, e, più specificamente, due loro opere: *The Songlines* (1987) e *Désert* (1980). Quello che accumuna questi due testi, e che costituisce il vero oggetto dell'elaborato, è un tentativo di rappresentazione letteraria dello stesso fenomeno umano: il nomadismo. Si cercherà di capire, a partire dai fatti biografici, e quindi dalla profonda ricerca di significato che accomuna i due autori, le motivazioni e le modalità di una visione personalissima di questo fenomeno. Questa operazione si iscrive in un tentativo più generale di comprendere cosa si intenda per nomadismo, cercando di andare al di là dell'indagine antropologica sulle popolazioni nomadi, per capire in che modo in quello specifico fatto umano si nasconda, simbolicamente, qualcosa che ha che fare, in modo irriducibile, con ogni essere umano.

La tesi si articola in tre capitoli, accomunati da una struttura tripartita che segue la stessa successione tematica: viaggio, nomadismo e deserto. Sono infatti questi i tre temi che ritornano in ognuno dei tre capitoli, declinati a seconda degli obiettivi che ci si è posti di volta in volta. Il primo capitolo costituisce una trattazione generale di questi tre temi, mentre il secondo e il terzo si concentrano sulla loro rappresentazione letteraria, rispettivamente nelle opere di Chatwin e di Le Clézio.

Il primo capitolo si apre con una trattazione del viaggio, inteso come un fenomeno prettamente umano. Si delinea una breve storia del viaggio come idea e come pratica, attraverso le rappresentazioni letterarie e culturali che ne sono state date: dai viaggi degli eroi antichi fino alle forme contemporanee di turismo. Il primo paragrafo mette

quindi a confronto le diverse concezioni del viaggio che si sono alternate nei secoli, da quella degli antichi fino alla modernità. Il viaggio è inteso come una delle molteplici manifestazioni del bisogno umano di muoversi; per questo si analizzano molto brevemente anche i motivi che spingono gli uomini a partire e le conseguenze che il movimento comporta. Il secondo paragrafo si concentra su un tipo particolare di movimento umano: il nomadismo. Si cerca di capire cosa si intende con questo termine e in quali modi viene declinato. Si offre un'analisi delle caratteristiche che accomunano determinati gruppi umani, identificati come nomadi: il modo di intendere lo spazio e il tempo, il rapporto con l'alterità, la spiritualità e la religione. Questa analisi avviene a partire da un confronto con le società stanziali, evidenziando il rapporto di interdipendenza che c'è tra questi due tipi di società. Si prendono come spunto il *Trattato di nomadologia* presente in *Mille Plateaux* (1980), e il racconto di un'esperienza vissuta assieme ad un popolo nomade. Successivamente, dopo questa disamina dei tratti più antropologici, si cerca di capire come, a partire proprio da queste caratteristiche umane, si possa costruire un pensiero nomade. Emilio Baccarini ha delineato in questo senso una vera e propria filosofia, con l'obiettivo di poter guardare e intendere l'essere umano sotto una nuova luce. Infine, ci si focalizza su quello che viene considerato il luogo archetipico del nomadismo: il deserto. Il deserto, a causa delle sue caratteristiche fisiche, è il luogo in cui le peculiarità attribuite al nomade si possono manifestare. Il deserto come spazio aperto, infinito, senza punti di riferimento, comporta un determinato rapporto con il divino, con il tempo e con lo spazio. Attraverso l'analisi delle varie rappresentazioni che nella storia si sono fatte del deserto, dall'esodo biblico ai deserti americani di Jean Baudrillard, si evidenzia il rapporto tra deserto e nomadismo. In conclusione del paragrafo, si descrive un altro tipo di deserto, quello della società contemporanea, rendendo ambigui i significati di vuoto e di pieno attribuiti tradizionalmente al deserto e alla città.

Il secondo capitolo prende in analisi la vita e l'opera di Bruce Chatwin, focalizzandosi in particolare su *The Songlines*, romanzo più importante dell'autore, ma soprattutto compimento di un progetto sul nomadismo che permea tutta la vita e tutta la letteratura dell'autore. Il primo paragrafo esamina il rapporto tra la vita di Chatwin e il racconto che lui stesso ne fa: nella biografia e nell'opera dell'autore il confine tra realtà e finzione è sempre molto sottile. Chatwin nel tempo costruisce la propria identità, e la

costruisce in grande, tanto che di lui si può parlare come uno dei grandi “mitomani” del Novecento. In questa sezione iniziale del capitolo, si espone la biografia di Chatwin, reale o immaginaria che sia, individuando una costante: l’irrequietezza. La vita di Chatwin diventa un continuo movimento, un’incapacità di star fermo, che si riflette anche nelle sue opere e nelle sue ricerche. In particolare, ciò che ossessiona Chatwin per tutta la vita, e che proviene da questa sua inquietudine inspiegabile, è l’identificazione con i nomadi. Infatti, il secondo paragrafo è dedicato ai numerosi e fallimentari tentativi di Chatwin di costruire una grande opera sui nomadi; un’opera che fosse una sorta di *Anatomy of Restlessness*, una trattazione del bisogno dell’uomo di spostarsi da un luogo all’altro, che riuscisse a spiegare il suo sentire, la sua personale inquietudine, attraverso un’analisi dei popoli nomadi. Analisi che però si incaglia tra una pretesa di scientificità e una visione romantica e letteraria del nomadismo, impedendo a Chatwin di portare a termine la sua opera. Solamente un approccio letterario e soggettivo al nomadismo gli consente di scrivere *The Songlines*, che diventa l’opera della sua vita. Nel terzo paragrafo si prende in esame questo romanzo, analizzando il metodo e gli strumenti utilizzati da Chatwin per costruire una teoria che ancora oggi continua ad affascinare per la sua bellezza. Senza mai abbandonare completamente un approccio antropologico, restando sempre sospeso tra realtà e finzione, Chatwin costruisce una teoria che lega il movimento umano al canto, alla terra e alle origini dell’uomo, rivolgendosi sempre al bisogno di spiegare quello che sente dentro di lui.

Il terzo capitolo si concentra su Le Clézio, focalizzandosi in particolare su *Désert*, romanzo spartiacque nella carriera dell’autore francese. Negli anni in cui scrive *Désert*, Le Clézio decide di dedicare la sua scrittura alla storia e alle vicende dei popoli del sud del mondo, impegnandosi in una denuncia dei mali del colonialismo e delle sue conseguenze nel presente. La letteratura di Le Clézio si rapporta quindi con il diverso da sé, cercando di rappresentare l’alterità senza l’influenza di uno schema di pensiero figlio di secoli di demonizzazione e di brutalizzazione dell’altro. Il primo paragrafo si concentra anche sulla biografia dell’autore, individuando un altro tema centrale nelle sue opere: quello della ricerca dell’origine. Questo è un tema che Le Clézio sente suo a causa delle sue origini mauriziane, che per tutta la vita lo spingono alla ricerca del proprio passato. Questa ricerca dell’origine, nei romanzi lecléziani, comporta sempre la scoperta di una realtà parallela, una realtà originaria e primordiale in cui l’uomo è

perfettamente in armonia con il cosmo intero. Questa dimensione è quella dei nomadi del deserto, gli «Uomini Blu», raccontata in *Désert*. Nel secondo paragrafo si analizza l'evidente contrapposizione presente nel romanzo: da una parte la società nomadica, dall'altra quella occidentale. Si mettono in evidenza due modi apparentemente inconciliabili di intendere il tempo, lo spazio, la morte e l'alterità; l'Occidente rappresenta una sorta di rottura di quella armonia cosmica ancora possibile nella marcia del popolo di Nour attraverso il deserto. Il capitolo si conclude con l'immagine del deserto lecléziano: un deserto inospitale e inaccessibile all'uomo, lontano dal deserto ideale dell'immaginario occidentale, a cui i personaggi di *Désert* cercano di accedere, passando attraverso delle esperienze di iniziazione che li rimettono in contatto con l'origine perduta, con quella realtà primordiale presente in tutti gli uomini. Il romanzo racconta la storia di un deserto che, da luogo dell'assenza e del vuoto, diventa luogo di pienezza e di rinascita, ma solo attraverso l'incontro con un'alterità che appare mostruosa.

La seguente tesi mostra chiaramente che, nei due autori affrontati, il fine e i modi della rappresentazione del nomadismo sono molto diversi. In Chatwin il nomadismo è più personale, è una ricerca di sé attraverso un'alterità non sempre reale, spesso idealizzata e inventata. Chatwin si auto-rappresenta come nomade, vede nei nomadi l'immagine ideale di sé; in questa idea del nomadismo, Chatwin vede una condizione di felicità e di serenità che lui non potrà mai raggiungere. In Le Clézio, invece, i nomadi diventano una delle tante forme di umanità che stanno scomparendo; la sua letteratura è una lotta contro questa scomparsa, è il grido di un'umanità dimenticata, portatrice di una diversità che lo affascina.

In entrambe le opere c'è il rischio di strumentalizzare questi popoli per corroborare la propria teoria e la propria visione del mondo, rischi di cui entrambi sono consapevoli e che riescono a scongiurare. E questo è possibile proprio perché, alla base dei due romanzi, c'è una ricerca sincera che intravede nel nomadismo un'*alternativa* di cui non possiamo fare a meno, perché fa parte di noi, e dimenticarla vorrebbe dire perdere un pezzo di noi stessi, un pezzo fondamentale, perché ci aiuta a ricordarci chi siamo.

Capitolo I

Il nomadismo: un viaggio verso l'altro

Per una storia culturale del viaggio

La storia dell'uomo è stata una storia di viaggi, di grandi spostamenti, di migrazioni; solo da poco, da qualche millennio, che è una porzione molto limitata della presenza dell'uomo sulla terra, l'uomo ha deciso di stabilirsi, di fermarsi. Nella nostra società sembra quasi un fatto naturale, che appartiene all'essere umano in sé, quello di avere un luogo che chiamiamo casa. Un posto che definisce la nostra identità, di cui portiamo per sempre un frammento dentro di noi; tutta la nostra vita diventa la ricerca di un luogo dove fermarci, dove sostare, dato che siamo diventati sedentari. Eppure non è sempre stato così, e tuttora ci sono popoli la cui esistenza si svolge in continuo movimento: si spostano seguendo i pascoli e la ciclicità delle stagioni o per altri motivi, e proprio il cammino, la strada, che per noi è solo un collegamento tra luoghi diversi, diventa la loro dimora. E dalla strada sono forgiati, sono definiti. Lo spostamento incide sull'identità dell'uomo, nel momento in cui si confronta con un altro diverso da sé. Ma, al tempo stesso, anche in uno stile di vita che possiamo definire occidentale, non ci si può mai pensare fermi, si è sempre in movimento, non per forza fisico, che per Bruce Chatwin è indice lo stesso del bisogno dell'uomo di spostarsi, altrimenti, «a starsene quieto in una stanza chiusa, impazzirebbe»¹:

Hardly surprising, then, that a generation cushioned from the cold by central heating, from the heat by air-conditioning, carted in aseptic transports from one identical house or hotel to another, should feel the need for journeys of mind or

¹ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, London, Penguin, 1996; trad. it. *Anatomia dell'Irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996, p. 121.

body, for pep pills or tranquillisers, or for the cathartic journeys of sex, music and dance. We spend far too much time in shuttered rooms.²

Che sia allora una caratteristica innata all'uomo quella di spostarsi, di viaggiare con il corpo o anche solo con la mente? A questa domanda Bruce Chatwin risponderebbe di sì, risponderebbe che l'uomo nasce nomade, con un intrinseco bisogno di muoversi, di viaggiare, e per tutta la sua vita l'autore inglese cerca di scrivere un libro sul nomadismo che risponda alla domanda: «Perché gli uomini vanno girovagando invece di starsene fermi?»³. Potremmo dire dunque che il viaggio, l'erranza, costituiscono una struttura fondamentale dell'essere umano, che non si definisce solo per la sua stanzialità, ma per il suo essere incessantemente in movimento. La sua essenza consiste nel continuo divenire. Nel suo articolo *Nomadismo ed ospitalità*, in cui cerca di tracciare un percorso che a partire dall'antropologia del nomadismo arrivi a definire un'etica dell'ospitalità⁴, Emilio Baccharini parla di *homo viator*⁵. In questo articolo, propone tre diverse traduzioni di *viator*, che penso siano interessanti per iniziare un discorso sul viaggio umano. *Viator* si può prima di tutto tradurre come “viaggiatore”, e questo termine indica colui che parte volontariamente, che compie una scelta, che ha in mente una o più mete prima di partire. La figura del viaggiatore è una figura moderna, perché sottintende un'idea di viaggio che gli antichi non avevano. Se invece traduciamo con “viandante”, intendiamo un modo di viaggiare già molto diverso. Il “viandante” è colui che non sceglie una meta, per lui il senso stesso del viaggio consiste nell'essere per via, è la strada stessa ciò a cui tende. Il terzo termine è quello di “pellegrino”, che apre il viaggio ad una dimensione sacra, ad un al di là, ad una realtà trascendente; quindi non è un viaggio solo fisico, un mero muoversi nello spazio, ma presuppone anche una dimensione spirituale del movimento. E vedremo che il viaggio degli «Uomini Blu» del Sahara raccontato in *Désert* (1980) di Jean-Marie Gustave Le Clézio, è un viaggio spirituale oltre che fisico. Quello che accomuna queste tre categorie, e in generale qualsiasi tipologia di viaggiatore e di viaggio, è che il viaggio è

² Id., *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cit., p. 100; trad. it., pp. 121-122: «Nessuna meraviglia, dunque, se una generazione protetta dal freddo grazie al riscaldamento centrale e dal caldo grazie all'aria condizionata, trasportata su veicoli asettici da un'identica casa o albergo a un altro, sente il bisogno di viaggi mentali o fisici, di pillole stimolanti o sedative, o dei viaggi catartici del sesso, della musica e della danza. Passiamo troppo tempo in stanze chiuse».

³ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 93.

⁴ E. Baccharini, *Nomadismo e ospitalità*, in «P.O.I: Point of Interest», 1, 1 (2017), p. 68.

⁵ Baccharini riprende il saggio omonimo di Marcel Gabriel: *Homo Viator* (1945).

un qualcosa che ha sempre un senso, altrimenti sarebbe solo un «vagabondare insensato»⁶. Nella storia dell'uomo questi tre diversi modi di muoversi e spaziare per il mondo, si sono alternati e intrecciati.

Nella sua storia l'uomo non ha inteso il viaggio, lo spostamento, sempre alla stessa maniera; nel tempo l'immagine del viaggio è cambiata notevolmente e con essa i suoi valori. Di questo sono una testimonianza le narrazioni, letterarie ma non solo, di peregrinazioni di eroi e personaggi dell'antichità⁷. Per gli antichi il viaggio non avviene solamente per una scelta personale, è raramente volontaristico, nel senso che c'è sempre una volontà esterna, anche nella forma di una rivelazione improvvisa, che induce l'uomo ad allontanarsi dalla sua casa; ma questo non era visto di buon grado. Il viaggio per gli antichi era un modo per confermare il proprio posto nel mondo, per affermare il proprio Io di partenza, non per fuggire da esso, ma allo stesso tempo nel viaggio si faceva i conti anche con la propria limitatezza, con le proprie fragilità; quindi non era esclusa una maturazione, un cambiamento. Invece, per i moderni, uscire dai confini della propria vita è scoperta del nuovo, apertura al diverso, desiderio di abbandonare le proprie origini, il luogo in cui si nasce.

Questo nelle società pre-moderne sarebbe stato impensabile. Infatti, il viaggio veniva intrapreso solamente per necessità, perché si era obbligati a partire per un dovere o per un'imposizione. Prendiamo in considerazione due eroi dell'antichità: Gilgamesh e Odisseo. Dietro la partenza di entrambi c'è un intervento divino, una profezia o un decreto degli dèi. I due eroi non sono costretti con la forza a partire, però la loro scelta rientra in un destino prestabilito, è l'adempimento di un fato al quale non possono sottrarsi. In modo simile, ma con delle discrepanze, anche nel testo biblico l'esilio, a cui sono condannati sia Adamo ed Eva sia successivamente Caino, è deciso da Dio. Ci sono però due differenze sostanziali tra il viaggio eroico e il viaggio biblico: intanto il primo è circolare e comporta un ritorno al luogo d'origine, il secondo invece è un esilio eterno dalla propria terra, alla quale i personaggi biblici non potranno mai tornare⁸; e poi appunto solo nella Bibbia Adamo, Eva e Caino sono obbligati a andarsene, non hanno

⁶ E. Baccarini, *Nomadismo e ospitalità*, cit., p. 71.

⁷ Sulla storia del viaggio, cfr. E.J. Leed, *The Mind of The Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books, 1991; trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992.

⁸ Sulla differenza tra viaggio circolare e viaggio della dispersione, cfr. C. Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982.

un'alternativa. In questo caso il viaggio è una punizione, una penitenza da scontare, però porta con sé anche l'idea della purificazione, che è comune anche alla prima tipologia di peregrinazione.

Eric J. Leed, nel suo scritto *The Mind of The Traveler* (1981), individua alcuni caratteri del viaggio antico, partendo dall'etimologia stessa del viaggio. Nell'antico termine inglese *travail* (viaggio), è presente tutta la concettualizzazione del viaggio come prova, travaglio, sopportazione⁹. Vi è implicita una concezione del viaggio come mutamento e trasformazione, qualcosa che mette a dura prova l'individuo spogliandolo e logorandolo. L'individuo che si allontana da casa vede ridursi la propria identità all'essenziale, attraverso un'esperienza che fortifica ciò che in lui era già presente, non aggiungendo niente rispetto all'identità iniziale se non una maggiore consapevolezza di sé. Gilgamesh viene «ridotto a un livello che rientra nei limiti della situazione in cui è nato, e dunque reso saggio»¹⁰, pronto a tornare in patria trasformato, quindi come differenza rispetto all'identità di partenza. Questo era pagato con il prezzo della sofferenza, del dolore fisico, delle difficoltà da affrontare. La prima delle quali è la partenza da casa. Perché partire vuol dire recidere dei legami che costruiscono la propria identità, che viene quindi messa in dubbio fin da subito; dall'altro lato la perdita di sicurezza consegna all'uomo una maggiore disponibilità ad accogliere il mondo. Nonostante ciò, la condizione di distanza da casa è sofferta fino all'ultimo: Odisseo, quando torna a Itaca, esprime benissimo la concezione antica del viaggio come esistenza forzata, come sofferenza necessaria: «Mi hai dato tregua all'andar vagabondo e alla trista miseria. Non altro male è maggiore ai mortali, dell'andar vagabondo»¹¹. Ciò che è al centro di questa esperienza di viaggio è la paura, il timore. Ci sono delle bellissime parole di Albert Camus proprio su questo legame tra andare (*to fare*) e temere (*to fear*):

Ciò che dà valore al viaggio è la paura [...] siamo colti da una paura vaga, e dal desiderio istintivo di tornare indietro, sotto la protezione delle vecchie abitudini. Questo è il più ovvio beneficio del viaggio [...]. Non c'è piacere nel viaggiare e io lo vedo come un'occasione per affrontare una prova spirituale.¹²

⁹ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 15.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Omero, *Odissea*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. 201.

¹² Qui cit. da E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 20.

Questa componente del viaggio, come capiamo dalle parole di Camus, è presente anche nel nostro tempo. Però è avvenuto un rovesciamento. Questa esperienza di paura, di rischio, di brivido, oggi tende ad essere venduta, commercializzata. Il turista di oggi vuole vivere delle esperienze estreme, che reputa vere, desidera soprattutto vivere come la popolazione locale¹³; il turista infatti «avrà bisogno di vedersi offerto un concentrato del luogo visitato, soprattutto nei suoi aspetti più spettacolari, [...] devono necessariamente svolgersi tutti gli eventi programmati, a tutti i costi, pena l'insensatezza del viaggio stesso»¹⁴. La genuinità dell'esperienza viene quindi riprodotta artificialmente¹⁵. Ad esempio, guardando agli estremi, purtroppo una di queste esperienze è la riproduzione, sotto forma di avventura turistica, dell'attraversamento di tratti di foresta pluviale in Sud America che compiono i migranti per arrivare negli Stati Uniti, rischiando la morte a causa delle bande armate e di trafficanti di ogni genere¹⁶.

Questo esempio estremo, è un indizio di come nel tempo sia cambiata la concezione del viaggio. Se Ulisse e Gilgamesh viaggiano per necessità, nella modernità avviene il contrario: partire per un altrove diventa una dimostrazione della liberazione dell'individuo dalla necessità, dal fato e, ancor di più, diventa una fuga da un mondo in cui tutto ha uno scopo, una ragione, in cui la tua identità è statica, perché tu stesso sei fermo in un luogo. Secondo Leed, l'idea moderna del viaggio nasce invece dal Medioevo, in particolare nella società cavalleresca, e di questo cambiamento è un esempio *Yvain, le Chevalier du lion* di Chrétien de Troyes. I viaggi cavallereschi sono per Leed gli antenati dei viaggi moderni, anche perché sono caratterizzati dalla solitudine, che non è un destino, ma una scelta. L'identità del personaggio principale, Yvain, è mutevole, va conquistata, non è un'affermazione di quella di partenza; viene modellata dall'alterità. Il viaggio eroico non ha un fine, è il fine stesso per costruire la propria identità; non ha lo scopo di un ritorno a casa come quello di Ulisse o di

¹³ Per un approfondimento sulle forme attuali di turismo, cfr. G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 49-57.

¹⁴ Ivi, p. 52.

¹⁵ Sugli studi sul turismo, cfr. D. MacCannel, *The Tourist: A new Theory of the Leisure Class*, Riverside, University of California Press, 1999; D. MacCannel, *The Ethics of Sightseeing*, Riverside, University of California Press, 2011; C. Rojek, J. Urry, *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London, Psychology Press, 1997; J.D. Urbain, *L'idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris, Payot, 2002.

¹⁶ Per un racconto di questo tipo di esperienze, cfr. M. Daniele, *Colombia, il tour operator tedesco che organizza viaggi sulla strada di morte dei migranti*, in «La Repubblica», 16 Giugno 2023, web: https://www.repubblica.it/esteri/2023/06/16/news/panama_pacchetti_viaggio_tedeschi_rotta_clandestini-404688848/.

Gilgamesh. Il cavaliere è colui che viaggia, non può affermare il proprio valore all'infuori di questa condizione. Tra i valori positivi di questa dimensione del viaggio ci sono l'accettazione dell'ignoto e l'esaltazione del pericolo; quindi, ciò che l'antico sopportava per adempiere al suo destino, ora il cavaliere lo ricerca. Le imprese di armi non sono «un mezzo per fare qualcosa, quanto modi per essere qualcosa»¹⁷, cioè attività che formano la persona e non sono solo strumenti. Nel Medioevo, quindi, nasce un nesso indissolubile tra mobilità fisica, mobilità sociale e libertà, che è presente ancora oggi nella società occidentale. Chi infatti voleva elevarsi alla condizione di uomo libero, lo poteva fare attraverso il viaggio, che diventava dimostrazione del proprio valore¹⁸.

Nella contemporaneità, il viaggio, che assume i tratti di un esilio volontario, può invece essere esaltato come liberazione, come fuga da ciò che si considera nocivo, cioè l'Occidente stesso; una fuga verso tutto ciò che è l'antitesi di un mondo stabile e sicuro. In questo contesto si sviluppa quindi l'idealizzazione dell'altro come immagine di libertà. In Inghilterra e in Francia, nei secoli XVIII e XIX, questa libertà era rappresentata dal mondo arabo, dalle popolazioni nomadi del deserto. Ovviamente questa rappresentazione rischia sempre di sconfinare nell'esotismo, rischio che Le Clézio tenterà di scongiurare in tutte le sue opere. Perché, ad esempio, negli stessi secoli, «gli scrittori tedeschi trovavano le proprie immagini di libertà nell'indiano americano, proprio quando nella loro terra natale gli indiani venivano imbrancati nelle riserve»¹⁹.

Un altro aspetto interessante è che, secondo Leed, solo in una società stabile, in cui gli ordini sociali possiedono una fissità spaziale, il viaggio può essere considerato come libertà e come fuga. Diventa così un'esperienza liminale, tra gli ordini sociali vigenti, e non più una condizione esistenziale come quella dei popoli nomadi. Questo però non esclude che le stesse forme della stanzialità siano ereditate dalla mobilità e siano una conseguenza dello spostamento umano nella sua storia: «I centri – religiosi, economici, culturali – sono creati dagli arrivi e dai ritorni di intere generazioni, da innumerevoli viaggi»²⁰. Proprio una storia del viaggio ci permetterebbe di vedere alcuni aspetti delle società stanziali come caratteristiche delle società viaggianti più antiche,

¹⁷ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 56.

¹⁸ Ivi, pp. 53-59.

¹⁹ Ivi, p. 62.

²⁰ Ivi, p. 29.

come quelle nomadiche. E non a caso nella società di oggi, come abbiamo visto, c'è una fascinazione nei confronti di questi popoli che vivono spostandosi da un posto all'altro, che intendono lo spazio e il tempo in maniera completamente diversa, cosa che determina un'umanità altra, distante. Resta da capire perché allora ne siamo così attratti, e, se andiamo a fondo della questione, allora il pensiero di Bruce Chatwin non ci sembrerà più così impossibile:

Evolution intended us to be travellers. Settlement for any length of time, in cave or castle, has at best been a sporadic condition in the history of man. Prolonged settlement has a vertical axis of some ten thousand years, a drop in the ocean of evolutionary time. We are travellers from birth.²¹

Riprendendo le parole di Emilio Baccarini e le sue tre categorie di *homo viator*, potremmo sintetizzare che l'essere umano è un «viandante viaggiatore»²².

Nomadismo e pensiero nomade

Nella nostra società c'è dunque una fascinazione, un interesse nei confronti di una vita non sedentaria, lontana dagli eccessi dell'Occidente e più in contatto con il creato. Questo però non esclude che ci sia ancora oggi un atteggiamento ostile nei confronti dei popoli nomadi, che vengono considerati alla stregua dei primitivi, privi di ogni tipo di civiltà ed estranei al progresso umano. Basta pensare agli innumerevoli pregiudizi con cui si guarda ai rom, che vivono negli interstizi delle città e delle società europee; quasi sempre sono degli esclusi, sono emarginati proprio a causa del loro stile di vita nomade, in costante movimento. Vivono la città e gli spazi in modo diverso dal nostro, in un modo che è proprio dei nomadi di tutto il mondo e che nasce da una diversa concezione dello spazio. La diffidenza con cui si guarda ai popoli mobili, in realtà è stata una costante nella storia dell'uomo. Come riporta Leed nel suo saggio, gli antichi greci

²¹ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cit., p. 102; trad. it., p. 123: «L'evoluzione ci ha voluto viaggiatori. Dimorare durevolmente, in caverne o castelli, è stata tutt'al più una condizione sporadica nella storia dell'uomo. L'insediamento prolungato ha un asse verticale di circa diecimila anni, una goccia nell'oceano del tempo evolutivo. Siamo viaggiatori dalla nascita».

²² E. Baccarini, *Nomadismo e ospitalità*, cit., p. 72.

avevano un'immagine perlopiù negativa delle «società viaggianti»²³, e riscontravano in questi popoli le stesse caratteristiche che gli antropologi notano al giorno d'oggi: l'essere senza casa, senza mura e senza confini, la bellicosità, l'autosufficienza, la povertà. Strabone, Tucidide e Erodoto descrivono queste società come il negativo di tutto quello che è la *polis*, prive di tutto ciò che rende la vita civile. Però, la cosa interessante è che Tucidide riconosce che la condizione nomadica era quella dei primi greci, cioè dei suoi stessi antenati²⁴. Questa accusa di inciviltà e arretratezza molto spesso non sussiste, anche perché, come scrivono Gilles Deleuze e Félix Guattari nel *Trattato di nomadologia* presente in *Mille Plateaux* (1980), «non si comprende però come i nomadi avrebbero potuto trionfare in guerra senza una potente metallurgia»²⁵. C'è stata nel tempo, da parte degli storici, una costante svalutazione che nega ai nomadi qualsiasi tecnologia e innovazione, e si può dire che «la storia non ha mai smesso di spodestare i nomadi»²⁶.

Al tempo stesso, la Storia ha anche dimostrato che, al di là di questa diffidenza reciproca, nomadi e sedentari hanno sempre avuto bisogno gli uni degli altri, sebbene la loro stessa essenza sia antitetica. Nel saggio di Deleuze e Guattari, viene proposta un'analisi interessante sulla natura dello scontro tra Stato e nomadi o più precisamente, usando le parole dei due autori, tra Stato e macchina da guerra. Lo Stato, per sua natura, è sempre stato in rapporto con un fuori, qualcosa di esterno a sé, e non è pensabile all'infuori di questo rapporto; questa forma d'esteriorità «si presenta necessariamente come quella di una macchina da guerra, polimorfa e diffusa. È un *nomos*, molto diverso dalla “legge”»²⁷. Ciò che nega lo Stato nella sua stessa essenza è la guerra, perché limita gli scambi tra i diversi gruppi umani e li mantiene nel quadro delle alleanze, così da impedire una fusione dei diversi gruppi e scongiurare la formazione dello Stato. La guerra favorisce ed è favorita dalla frammentazione dei gruppi nomadi, che tendenzialmente sono divisi in unità familiari, all'interno di un «sistema sociale segmentale»²⁸. Pertanto, l'esistenza nomade è sì antitetica a qualsiasi forma di Stato,

²³ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 279.

²⁴ Sulle società nomadi del passato, cfr. E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., pp. 277-322.

²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalismo et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980; trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Castelvecchio, 2006, p. 571.

²⁶ Ivi, p. 572.

²⁷ Ivi, p. 529.

²⁸ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 287.

però in uno Stato ci saranno sempre delle tendenze nomadiche, che si oppongono alle sue strutture, e che saranno sempre represses, inglobate e controllate, non perché siano sbagliate in sé, ma perché si oppongono alla natura stessa dello Stato.

Uno dei compiti fondamentali dello Stato è di “striare” lo spazio su cui regna, o di servirsi degli spazi “lisci” come di un mezzo di comunicazione al servizio di uno spazio striato. Striare uno spazio vuol dire dividerlo, frammentarlo, chiuderlo in confini, ed è quello che fa uno Stato per sussistere e per ripararsi dalle forze esterne che lo minacciano. Al contrario, il nomade abita uno spazio aperto, senza barriere, e lo abita tutto. L’esempio più chiaro è il deserto, spazio aperto per eccellenza, dove nessuna linea separa la terra dal cielo:

Il nomade, lo spazio nomade, è localizzato, non delimitato. Quel che è al contempo limitato e limitante è lo spazio striato, il globale relativo; è limitato nelle sue parti, cui vengono assegnate direzioni costanti, orientate le une in rapporto alle altre, divisibili con frontiere e componibili insieme; e ciò che è limitante (limes o muraglia e non più frontiera), è quest’insieme in rapporto agli spazi lisci che «contiene», di cui frena o impedisce la crescita, e che limita o espelle.²⁹

Il nomade vive infatti lo spazio in modo totalmente diverso da quello che caratterizza una società stanziale. La differenza è essenzialmente quella tra terra e territorio: ciò che cambia è se si intende lo spazio come possesso o come luogo in cui si è ospitati. E questo comporta un diverso modo di abitare un luogo: per noi abitare vuol dire stare in un posto, costruirci qualcosa, possederlo, invece, come dice in un’intervista l’antropologa Elena Dak, «l’abitare nomade, in un contesto di mobilità, ha a che fare con il costellare lo spazio di simboli, significati, l’abitare è quindi qualcosa che si esercita anche nel movimento»³⁰. I nomadi hanno una diversa concezione dei punti, cioè dei luoghi chiave che definiscono un luogo, e infatti nel tragitto nomade i punti sono subordinati ad esso e alla strada da percorrere, sono qualcosa di rimovibile, non come per i sedentari, per cui i punti nello spazio sono fondamentali per orientarsi e per concepire lo spazio stesso³¹. I punti di riferimento, un pozzo, un’oasi, un tempio, sono fatti solo per essere cambiati e sostituiti con altri punti, sono dei ricambi, ci sono per un istante e poi svaniscono per sempre. Elena Dak nel 2005 ha percorso 1200 km del

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, cit., p. 557.

³⁰ Cristina Cassese, *Identità nomadi con Elena Dak*, in «Nomadismo Professionale» (podcast), 24 Giugno 2021, in trascrizione dal web: <https://spotify.link/Rr1FT6SUWDb>.

³¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, cit., pp. 554-555.

deserto del Niger con una carovana tuareg di 30 uomini e 300 dromedari³², e racconta come gli uomini leggevano nel paesaggio cose che lei non vedeva, coglievano aspetti della realtà ambientale che per lei non erano minimamente percepibili. Allo stesso tempo, riuscivano a trasformare il luogo in pochissimi istanti, rendendolo domestico; l'antropologa spiega che questo dipende dalla capacità di adattarsi all'ambiente che ti accoglie, assecondandolo. Se non facessero così, probabilmente i popoli nomadi non riuscirebbero a sopravvivere, soprattutto perché molto spesso occupano delle nicchie ecologiche complesse e inospitali, come il deserto, la foresta o la steppa. Il movimento, più di ogni altra cosa, risponde alle esigenze della sopravvivenza stessa: i gruppi nomadi si spostano seguendo i pascoli o il cibo, per questo seguono i cicli delle stagioni. Per concludere, possiamo dire che il tragitto nomade «non distribuisce agli uomini uno spazio chiuso, ma che piuttosto distribuisce gli uomini in uno spazio aperto, indefinito»³³. Fino al punto che si può arrivare ad affermare che i nomadi non si muovono veramente, perché rimangono sempre fedeli al luogo in cui vivono, non lo abbandonano come potrebbe fare un migrante; abitano tutto lo spazio liscio, lo abitano per intero, perché tutto gli appartiene, questo è il loro principio territoriale. E ambiente e nomade si formano e deformano a vicenda, uno costruisce l'altro e viceversa.

Abbiamo visto che il nomadismo rifugge tutto ciò che è fisso in un punto, che abita staticamente un luogo; è quindi contrario a qualsiasi tipo di centralizzazione. E la religione invece ha una tendenza inglobante e centralizzante, ha bisogno di un luogo sacro che sia al centro. La religione è quindi compatibile con l'apparato di Stato, perché colloca l'assoluto in uno spazio delimitato, mentre «per il nomade il luogo infatti non è delimitato; l'assoluto non appare quindi nel luogo, ma si confonde con il luogo non limitato»³⁴. In sostanza, il nomade non sarebbe quindi un buon terreno per la religione, perché la sua religiosità ha a che fare con quello che ha attorno, il silenzio del deserto permette uno slancio mistico che non ha per forza a che fare con una presenza divina. Nel romanzo *Désert*, la spiritualità dei tuareg è uno dei perni centrali dell'opera. C'è la presenza di un Dio, però è più una divinità intrinseca agli elementi naturali stessi, che permettono all'uomo di raggiungere un'unione con il cosmo, con il Tutto. Però, allo stesso tempo, è innegabile il rapporto tra i nomadi e le grandi religioni monoteistiche.

³² Sul racconto di questo viaggio, cfr. E. Dak, *La carovana del sale*, Milano, Corbaccio, 2013.

³³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, cit., p. 554.

³⁴ Ivi, p. 557.

Come scrive anche Chatwin, le grandi fedi monoteistiche rinunciano alla ricchezza materiale e al progresso, in nome di un ascetismo e di una povertà che è propria degli antichi cacciatori e mandriani. Tutte le religioni hanno una dimensione pastorale, si richiamano alla figura del pastore e delle greggi. Piuttosto, tra i popoli nomadi avviene una sacralizzazione del territorio: creano delle mappe dei luoghi sacri. Questo perché, secondo Leed, la mobilità sostituisce il rituale, assorbendo «le necessità rituali di trasformazione, fornendo con le migrazioni annuali un'esperienza di trasformazione continua»³⁵. Il movimento soddisfa dei bisogni che nella società stanziale vengono appagati con il culto e le cerimonie³⁶.

Il nomadismo è generalmente studiato come oggetto di ricerca dell'antropologia: sono infatti numerosi gli antropologi che hanno studiato i popoli nomadi a partire, com'è caratteristico della disciplina, da un periodo vissuto assieme a loro, come nel caso di Elena Dak. Ma ci sono altri campi di ricerca che si interessano a questo modo di vivere, che dice tanto di noi e dell'uomo in generale. Per esempio, Jacques Attali, economista, in *L'Homme nomade* (2003) fa un grande ritratto della storia dei popoli nomadi fino ad arrivare alle forme di nomadismo nella società contemporanea, forme di cui siamo partecipi anche noi³⁷. Anche la filosofia studia questo fenomeno umano, in particolare Emilio Baccarini con il suo saggio *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria* (1994). L'autore sente l'esigenza di trovare modi diversi non solo di intendere l'uomo, ma anche di ripensare il nostro modo di vivere il mondo. Partendo da una descrizione dalle caratteristiche della vita nomade, l'autore propone, e lo fa anche nell'articolo *Nomadismo e Ospitalità* in cui riprende le tematiche del saggio, un pensiero alternativo, con l'augurio che possa essere il pensiero del futuro. Perché in fondo si tratta di un modo di vivere la vita "pro-teso" verso l'alterità, un'uscita da se stessi che permette di accogliere l'altro senza pregiudizi, solamente per quello che è. È quello che racconta Elena Dak nell'intervista: si è sentita accolta e rispettata in tutti i

³⁵ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 284.

³⁶ Per approfondire il tema dei processi di sacralizzazione del territorio e dei rituali legati ad essa, a partire da un'analisi della cultura aborigena australiana, cfr. T.G.H. Strehlow, *Geography and the Totemic Landscape in Central Australia: a Functional Approach*, in Ronald M. Berndt (a cura di), *Australian Aboriginal Anthropology*, Nedlands, University of Western Australia Press, 1970, pp. 92-140.

³⁷ Per una recensione del saggio di J. Attali, cfr. M. Aime, *Dalle migrazioni al turismo, siamo tutti nomadi*, in «Tutto Libri» («La Stampa»), 1 Ottobre 2006, web: <https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2006/10/01/news/dalle-migrazioni-al-turismo-siamo-tutti-nomadi-1.37596813/>.

suoi bisogni, indipendentemente dal fatto che venisse da un mondo completamente diverso.

Baccarini scrive che «ci sono dei referti fenomenologici che descrivono con chiarezza le caratteristiche del nomade. Provo semplicemente ad elencarli [...]: dipendenza, bisogno, legami, provvisorietà, finitezza, limite, processo, creatività, possibilità, futuro»³⁸. La vita del nomade è provvisoria e fragile perché dipende dallo spazio-tempo che di volta in volta abita. La provvisorietà è ciò che manca alla nostra società, sempre più basata sulla certezza dell'attimo successivo, che si traduce in una mania di controllo di tutto quello che potrebbe capitare nel futuro. Invece, la vita del nomade è tutta rivolta verso il futuro, potremmo dire che è essa stessa futuro, perché è possibilità. L'instabilità e l'incertezza mettono l'uomo in una condizione di bisogno, e per questo ciò che arriva viene accolto, perché è tutto ciò che ha, che possiede. La proiezione nel futuro richiede una consapevolezza dei propri limiti, però anche la percezione che quei limiti vanno affrontati, messi alla prova. Il nomade ha una particolare attenzione al *novum*, che continuamente si avverte nell'esistenza umana come evento, cioè puro accadere senza memoria, senza passato. E allora consegue che la stessa identità nomade non possa essere statica, ma è sempre dinamica e fluida.

Baccarini lega questo concetto di identità alla temporalità: ci sono due diversi modi di vivere il tempo e di conseguenza di vivere lo spazio che ci è dato³⁹. Nella *stasis*, la staticità, il presente è presente a sé, non si interseca con altri tipi di temporalità, non si confronta con un'alterità temporale, ma si definisce nel suo scorrere regolare e sempre uguale a se stesso. L'identità in questo modo non si rapporta mai con niente se non con se stessa, con qualcosa che la definisce sempre uguale a se stessa. Invece, l'identità dinamica nasce dal concepire il tempo come possibilità futura, si definisce grazie alla «pro-tensione dell'attesa»⁴⁰. Penso che il concetto di attesa sia fondamentale in un'antropologia nomade. Anche Elena Dak lo definisce «un vivere fatto di attesa, di percezione, di ascolto»⁴¹, di apertura verso quello che avviene attorno. Perché, o ti adatti o non sopravvivi. Sempre lei racconta di un'altra esperienza fatta insieme a un altro gruppo di nomadi, i Rabari dell'India, che, a causa della costruzione di autostrade lungo

³⁸ E. Baccarini, *Nomadismo e ospitalità*, cit., p. 74.

³⁹ Ivi, pp. 75-77.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁴¹ E. Dak, *Be Like a Nomad*, in «TEDx Talks», 20 Novembre 2018, in trascrizione dal web: <https://www.youtube.com/watch?v=KrD6aW6TJUo>.

i percorsi tradizionali del loro cammino, sono costretti a percorrere migliaia di chilometri lungo di esse. Anche questo dimostra una grande capacità di adattamento al luogo, di disponibilità e di apertura. E da questa apertura nasce l'ospitalità, ma anche il dono e la gratuità. Tutto questo si riflette nel modo di vivere lo spazio: «Il qui è abitato in vista di un là e di un domani, questo mi sembra il senso più profondo di un'esistenza esodica, nomadica»⁴².

Lo spazio diventa qualcosa che non si può possedere, perché sfugge continuamente, va abitato solamente come luogo di passaggio, in cui si è ospitati. Questo vivere diventa tutto un'attesa dell'altrove, di ciò che viene in seguito: è l'altrove della speranza. E la speranza costruisce una soggettività che non ritorna su se stessa, ma che esce verso l'altro, è *exstasis*, uscita da sé. Un'identità di questo tipo, per costruirsi e definirsi, ha sempre bisogno di un altro con cui relazionarsi:

Nella misura in cui una realtà sociale esiste, essa nasce da un atto di percezione reciproca, dal mutuo riflettersi e riconoscersi. Le trasformazioni dell'esistenza sociale nel viaggio indicano che non c'è un "io" senza l'"altro", e che in fondo l'identità si crea con specchi e riflessi.⁴³

Ritorniamo ora a due figure viste in precedenza: Abramo e Ulisse. Baccarini prende come modello dell'identità dinamica Abramo, perché, diversamente da Ulisse, vive costantemente nell'attesa dell'evento messianico. Vive tutto pro-teso in avanti, verso ciò che Dio ha posto per lui lungo il tragitto. Nella Bibbia è fondamentale, e non solo per Abramo, la dimensione dell'attesa e della speranza; basta pensare a un altro personaggio biblico: Mosè. E anche lui, come Abramo, vive un cammino che non ha una fine, ma che forse trova il suo senso stesso nell'essere in viaggio, sulla strada. Abramo esce da Ur, Mosè dall'Egitto, Giacobbe da Beer Sheva, Adamo ed Eva dall'Eden:

Egli [Abramo] sa di essere chiamato a diventare un altro, un altro da sé; a cambiare insomma non solo la sua vita e il suo destino, come colui che parte per arricchirsi di nuove cose per poi ritornare, ma soprattutto per subire, per così dire, una alterazione, a diventare un altro.⁴⁴

⁴² E. Baccarini, *Nomadismo e ospitalità*, cit., p. 77.

⁴³ E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, cit., p. 252.

⁴⁴ E. Baccarini, *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria*, Assisi, Cittadella, 1994, p. 141.

Solamente diventando un altro, a partire dal cambio di nome da Abram ad Abramo (Gn 17,5)⁴⁵, egli consolida la sua identità; solo a partire dall'accettazione della chiamata si espone all'ignoto, che è promessa di felicità futura: «Soltanto nel *fuori* gli sarà donato un differente orizzonte di senso arricchito da una terra e da una discendenza numerosa»⁴⁶.

Ulisse invece ritorna a casa, la sua esistenza non si può definire nomade proprio perché l'eroe omerico erra per ritrovare la sua identità di partenza, quella di re di Itaca e di marito di Penelope. Nelle storie di Ulisse e Abramo c'è un diverso attraversamento della differenza, dell'alterità, e una diversa apertura all'altro.

Deserto: figura e tema

Esiste un profondo legame tra nomadismo e deserto, non solo perché molte popolazioni nomadi abitano il deserto o perché, nell'immaginario occidentale, i nomadi sono i beduini del Sahara che si spostano in accampamenti mobili con i loro dromedari, percorrendo decine di chilometri ogni giorno. Ma il deserto stesso, per le sue caratteristiche, è inscindibile dal pensiero nomade di cui si è parlato in precedenza. Baccarini parla di una «logica del deserto»⁴⁷, che si articola a partire dalle caratteristiche stesse del deserto. Il deserto non è mai uguale a se stesso, sebbene sia in un certo senso immobile, cambia di continuo, è un'identità senza identità, come quella delle persone che lo attraversano. È anche assenza, assenza di parola, o meglio pienezza del silenzio; questo perché il deserto non può essere inteso come mancanza, nel significato comune del termine: le parole, sebbene siano ridotte all'essenziale, non mancano, ma anzi il loro significato acquista pienezza proprio grazie al silenzio. In *Désert*, la vita dei tuareg è segnata dal silenzio, perché le persone stesse nel deserto acquistano una sorta di trasparenza, sono uomini evanescenti, e le parole sembrano inutili, proprio perché sparirebbero immediatamente come colui che le pronuncia, senza lasciare traccia. Però è proprio per questo che quando escono, le parole sono piene di significato, sono pesanti, perché si portano con sé tutto il peso del passato e tutta la sofferenza e la stanchezza del

⁴⁵ Tutti i riferimenti e le citazioni della Bibbia sono presi da: *La Sacra Bibbia* Cei (ed. 2008).

⁴⁶ E. Baccarini, *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria*, cit., p. 141.

⁴⁷ Id., *Nomadismo e ospitalità*, cit., p. 74.

lungo cammino. Spesso sono parole legate al divino, sono preghiere, invocazioni e sono legate al canto e alla danza rituale. Nel silenzio, la capacità di ascolto, e non solo quello delle parole, è fondamentale. L'ascolto pone l'uomo in quella dimensione di attesa, di tensione verso l'altro che è propria del nomade. Ma oltre a tutto questo, nell'immaginario occidentale il deserto è soprattutto la scena dell'esodo. Prima di tutto quello biblico, di uscita dall'Egitto del popolo ebraico, ma più in generale l'esodo come cammino di ricerca di una libertà da concretare o di ricerca del senso del proprio essere⁴⁸.

Non si può parlare di deserto senza partire dal deserto biblico. Infatti, secondo Michel Tournier, che ha raccontato il deserto sia in *La Goutte d'or* (1985) sia in *Eléazar* (1996), la Bibbia sarebbe un «Livre de désert, de sable»⁴⁹. Abbiamo visto che molti episodi biblici sono accomunati da un'azione di uscita, indotta sempre dalla volontà di Dio. Possiamo dire quindi che nella Bibbia c'è un Dio dell'uscita: «il trarre-fuori appartiene all'essenza di questo Dio»⁵⁰. Un Dio che porta il popolo ebraico a muoversi, a camminare; e il luogo di queste peregrinazioni è sempre il deserto. Il deserto ha un significato spesso ambivalente e contraddittorio: da una parte rimane un luogo arido, privo di vita, desolato, che condanna gli ebrei a soffrire la fame e la sete mettendone in pericolo la vita, e quindi è connotato in termini negativi; dall'altra invece è la dimensione in cui si manifesta Dio e in cui Dio stesso aiuta il suo popolo. È quindi il luogo della tentazione e del miracolo al tempo stesso. È Dio che li indirizza verso il deserto: «Dio fece deviare il popolo per la strada del deserto verso il Mar Rosso» (*Esodo* 13, 18); «Lascia partire il mio popolo, perché mi celebri una festa nel deserto» (*Es.* 5, 1). Ed è sempre lui che li mette alla prova, tanto da fargli mettere in dubbio la sua bontà e il suo favore nei loro confronti. Il deserto è il banco di prova della fede, esattamente come avviene per Gesù nei quaranta giorni nel deserto (*Mt.* 4, 1-11). La gente di Mosè si interroga sul senso di questo esodo infinito attraverso un luogo inospitale: «È forse perché non c'erano sepolcri in Egitto che ci hai portati a morire nel deserto?» (*Es.* 14, 12). Al tempo stesso, è nel deserto che Mosè vede il roveto ardente e riceve la rivelazione del suo nome (*Es.* 3, 1-14); è nel deserto che Dio dona la Legge al

⁴⁸ Ivi, pp. 73-74.

⁴⁹ M. Payot, *Entretien avec Michel Tournier*, in «Lire», 249, Ottobre (1996), p. 35.

⁵⁰ E. Baccarini, *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria*, cit., p. 138.

suo popolo, lo incontra e si lega a lui in alleanza (*Es.* 19-24); è nel deserto che colma di doni il suo popolo (la manna, le quaglie, l'acqua dalla roccia).

Nel deserto biblico, quindi, c'è questa compresenza di vita e morte, di momenti di esaltazione, di certezza della fede, e di desolazione e solitudine; compresenza descritta anche nel romanzo di Le Clézio, *Désert*, in cui gli «Uomini Blu» oscillano continuamente tra la speranza di una nuova terra, che richiama la Terra Promessa del racconto biblico, e la disperazione dovuta alla continua presenza della morte, in un ambiente così ostile all'uomo. La speranza biblica è la speranza messianica, della salvezza, e questa la si può ottenere solo attraverso la tribolazione e la prova. Però, il cammino del popolo ebraico non assume un significato solo in relazione alla meta promessa, ma la strada stessa diventa la condizione esistenziale del popolo d'Israele. Quasi l'essenza stessa dell'ebreo è il movimento, infatti «la parola ebreo *ivri* si apparenta foneticamente alla radice *avar* che significa “passare”». ⁵¹ In particolare, questo significato è incarnato proprio da Mosè; Chatwin, citando Martin Buber, rappresenta così la morte di Mosè:

In the last of the moonlight a dog howls and falls silent. The firelight flutters and the watchman yawns. A very old man walks silently past the tents, feeling his way with a stick to make sure he doesn't trip on the tent ropes. He walks on. His people are moving to a greener country. Moses has an appointment with the jackals and vultures. ⁵²

Mosè si abbandona al deserto, come se ormai ne facesse parte al punto da non potersene andare; mentre gli altri si avviano verso una terra più verde, la Terra Promessa, Mosè scompare nella notte, avviandosi verso il nulla del deserto. Chatwin riprende questo passo per dire che per Mosè la Terra Promessa è il deserto, non esiste una meta se non il cammino stesso, solo lì l'uomo trova il vero senso della sua esistenza e le sue origini. In realtà, nella Bibbia il deserto non viene mai visto come condizione idilliaca, né tanto meno la condizione nomadica del popolo ebraico viene esaltata o preferita rispetto alla vita della città. Anzi, il deserto è una terra di mezzo, tra la

⁵¹ Ivi, p. 136.

⁵² B. Chatwin, *The Songlines*, London, Picador, 1987, p. 187; trad. it. *Le Vie dei Canti*, Milano, Adelphi, 1988, p. 250: «Al termine di una notte di luna un cane ulula e poi ammutolisce. La luce del fuoco tremola e la sentinella sbadiglia. Un uomo vecchissimo passa silenzioso davanti alle tende, e saggia il terreno con un bastone per accertarsi di non inciampare nelle corde tese. Poi prosegue. La sua gente si trasferisce in una regione più verde. Mosè si reca all'appuntamento con gli sciacalli e gli avvoltoi».

schiavitù dell'Egitto e la libertà della Terra Promessa, è una terra di passaggio più che di arrivo. Resta il fatto che il legame tra la condizione del popolo ebraico e il nomadismo viene sottolineato spesso. Baccarini, utilizzando le parole di Maurice Blanchot, spiega che non si può definire un'antropologia nomade senza partire dalla condizione ebraica dell'esodo. Infatti scrive:

È opportuno ricordare che nel calendario ebraico esiste una festa *Sukhot*, la festa delle capanne, che ha un rapporto decisivo con il deserto, che nel suo senso più profondo può intendersi come denuncia contro ogni stanzialità, per ricordare la precarietà dell'abitare.⁵³

Il richiamo del deserto è molto forte nella tradizione ebraica: nelle famiglie ebraiche il ricordo del deserto è un simbolo dell'alleanza stretta tra Dio e il suo popolo: «Riempitene un *omer* e conservatelo per i vostri discendenti, perché vedano il pane che vi ho dato da mangiare nel deserto» (*Es.* 16, 32).

Il deserto è luogo di contatto con il divino, e non è un caso che tutte e tre le grandi religioni monoteistiche abbiano a che fare con il deserto: «Le désert est monothéiste»⁵⁴, scriveva Ernst Renan nel 1855. Questo perché la sua immensità senza confini fa nascere nell'uomo l'idea dell'infinito e lo mette in contatto con una dimensione trascendente. Il deserto è il luogo dell'ascetismo e della vita eremitica, si pensi per esempio alla vita di Charles de Foucauld⁵⁵, che proprio nel deserto ha la sua conversione al cristianesimo e sceglie successivamente di passare la vita con le popolazioni nomadi del Sahara occidentale. Però, tra XIX e XX secolo al deserto si è guardato anche come il luogo più antitetico all'Occidente stesso, come possibilità di libertà dalle catene della società occidentale; il deserto viene visto come il luogo dell'essenzialità e della leggerezza, dove l'uomo è costretto a liberarsi dalla smania di possesso delle cose. Per esempio, per Thomas E. Lawrence, il deserto mette l'uomo di fronte alla propria limitatezza e definisce la sua identità per sottrazione, cioè leviga l'Io e lo libera da tutte le preoccupazioni inutili della civiltà⁵⁶. Anche un altro autore, Wilfred P. Thesiger, che ha

⁵³ E. Baccarini, *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria*, cit., p. 18.

⁵⁴ E. Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 6.

⁵⁵ Per un profilo biografico, cfr. A. Fazioli, *De Foucauld. Verrà ancora la pioggia*, in «Tracce», 10, Novembre (2021), pp. 56-59.

⁵⁶ Per una narrazione del deserto, cfr. T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, New York, Anchor, 1991.

vissuto a lungo nel deserto assieme ai nomadi, racconta il deserto come luogo di libertà, e presenta il mondo dei nomadi pastorali come migliore rispetto a quello delle civiltà stanziali⁵⁷. Thesiger racconta i suoi viaggi nei romanzi⁵⁸, dando un'immagine positiva, forse fin troppo ideale, della vita dei nomadi nel Sahara. Oltre a questo, Thesiger è molto abile nella descrizione delle distese di sabbia, nella raffigurazione dei paesaggi attraverso la scrittura, e questa qualità gli viene riconosciuta da Chatwin⁵⁹.

Il deserto, nell'immaginario novecentesco, diventa anche metafora della condizione dell'uomo moderno, perché richiama i concetti di solitudine, alienazione e vuoto. Nel romanzo di Le Clézio, alla fine si scopre che il vero deserto non è quello del Marocco, ma è la città di Marsiglia. La città è descritta come una desolazione, in cui dominano l'indifferenza, il vuoto degli sguardi e la solitudine degli uomini. A questo proposito, Jean Baudrillard, nel suo saggio *Amérique* (1986), parla della relazione tra i deserti e le città americane, arrivando alla conclusione che non c'è alcuna differenza tra i due, ma che anzi le città sono un'estensione del deserto, ne fanno parte. Baudrillard realizza una sorta di racconto di viaggio, in cui inserisce delle riflessioni sulla società statunitense. Percorre in auto l'America occidentale: Salt Lake City, i paesaggi desertici del Grand Canyon, Monument Valley, le White Sands, Los Angeles, Santa Barbara, la desolazione della Death Valley, i deserti dello Utah e della California, Las Vegas. Un viaggio attraverso le *freeways*, che costituiscono il solo tessuto urbano degli Usa. Il suo viaggio è un continuo succedersi tra la natura incontaminata e le città, che sembrano alternarsi all'infinito fino al confine ultimo costituito dall'Oceano Pacifico. L'analisi di Baudrillard è interessante, perché riesce a cogliere l'essenza dei deserti americani, secondo lui molto diversi dagli altri deserti del mondo, ma che ci dicono comunque qualcosa di questi ultimi. Per l'autore, «il deserto è una forma estatica della sparizione»⁶⁰, nel senso che nel deserto tutto è evanescente e illusorio, tutto quello che c'è sparisce all'istante e quello che non c'è appare; è il luogo dell'allucinazione e del miraggio. Il colore delle cose è come staccato da queste, tutto risulta sfumato e velato, creando un effetto spettrale. Il corpo sembra separato dall'anima, come se i corpi stessi

⁵⁷ B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 130.

⁵⁸ Thesiger parla di deserto e nomadi in molti romanzi: *Arabian Sands* (1959), *The Last Nomad* (1979), *Desert, Marsh and Mountain* (1979), *Visions of a Nomad* (1987).

⁵⁹ B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 132.

⁶⁰ J. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986; trad. it. *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 10.

fossero effimeri, ma tutto è effimero benché sia anche eterno. Questa sensazione di irrealtà è data dall'orizzontalità del deserto, dalla mancanza di profondità: non esiste un passato ma solo un eterno presente. Anche il deserto americano è pervaso da «un silenzio che non esiste da nessun'altra parte»⁶¹, che è anche il silenzio del tempo, perché appunto non esistono passato e futuro, tutto sparisce senza lasciare traccia. Secondo Baudrillard, queste sono le stesse caratteristiche della città, perché ciò che essenzialmente manca in America è la cultura, cioè c'è un'assenza di significato delle cose. Le città, come i deserti, sono prive di senso, sono superficiali: non ci sono monumenti né storia. Quello che manca in America è un passato ancestrale, che si tenta di ricostruire e difendere in modo ossessivo, per esempio con la delimitazione delle riserve indiane; ma è un passato che non è il loro, non gli appartiene. Non esiste quindi antitesi tra natura incontaminata e società umana:

La cultura americana è l'erede dei deserti. E questi non sono natura, in contrapposizione alle città: raffigurano il vuoto, la radicale nudità che è al fondo di ogni insediamento umano. Parimenti, designano gli insediamenti umani come metafora di quel vuoto, e l'opera dell'uomo come continuità del deserto, la cultura come miraggio e perpetuità del simulacro.⁶²

Le città americane sono descritte come dei deserti di senso, e questo vale anche per le città moderne in generale. La vita sociale è caratterizzata dall'anonimato e dall'indifferenza reciproca tra le persone; sembra che tutto sia un'anticipazione della morte, che però viene censurata, nascosta. Ma tutti sanno che c'è. E allora le persone fanno a gara per manifestare la loro esistenza, gridano al mondo che sono vive, come a dire costantemente "io ci sono", "io ce l'ho fatta", un tentativo di contrastare l'inevitabile svanire della vita. Tutto diventa un mettere in mostra un'immagine di sé dietro alla quale l'identità scompare:

Tutt'intorno, le facciate in vetro fumé sono come i volti: superfici opache. Come se non ci fosse nessuno all'interno, come se non ci fosse nessuno dietro le facce. E non c'è realmente nessuno. Così vanno le cose, nella città ideale.⁶³

⁶¹ Ivi, p. 11.

⁶² Ivi, p. 54.

⁶³ Ivi, p. 52.

L'America è il simbolo di una società utopica, l'incarnazione degli ideali della società europea nei secoli precedenti. Però ora che l'utopia sta svanendo e che si tenta disperatamente di ricostruire qualcosa che non c'è più⁶⁴, dietro ad un'inscalfibile maschera di libertà, felicità e diritti, crescono le contraddizioni. E una di queste è la nascita del «Quarto Mondo»⁶⁵, di cui fanno parte tutte quelle persone che vengono dimenticate e scartate dalla società, che vengono lasciate ai margini perché non rientrano in quella immagine di sé che ci si vuole dare. Questo riguarda inevitabilmente anche l'Europa del post boom economico. Negli interstizi della società cresce il numero dei mendicanti, dei senza tetto, dei “nomadi” delle città, che si oppongono alla staticità della vita sociale e allo stile di vita elevato. Per questo vengono dimenticati. I due autori affrontati nei due capitoli successivi, raccontano anche questi frammenti di società, questi microcosmi nomadi che vivono anche nelle città dell'Occidente, e che ci dicono che forse il deserto, che si crede così lontano e diverso da noi, c'è anche qui e determina le nostre esistenze.

⁶⁴ Ivi, pp. 88-89.

⁶⁵ Ivi, p. 91.

Capitolo II

Bruce Chatwin e l'alternativa nomade

Uno scrittore tra realtà e racconto

Bruce Chatwin «voleva partecipare, conoscere tutto. Era un appassionato della vita»⁶⁶. Queste parole di Hugh Honour colgono l'essenza di un uomo su cui, sia quando era in vita sia dopo la morte prematura nel 1989, è stato scritto e detto tanto. Chatwin era estremamente eclettico: i suoi interessi spaziavano in moltissimi campi dell'umano, dalla letteratura, dall'archeologia e dall'antropologia, fino alla religione. Ha vissuto la sua vita intensamente, inseguiva tutto ciò che lo affascinava, come un bambino che vede sempre le cose come se fosse la prima volta, e questa sua attitudine non lo faceva mai stare fermo in un posto, tanto che il suo mantra per tutta la vita sarà proprio questo: «il cambiamento è l'unica cosa per cui vale la pena vivere»⁶⁷. Per un autore come Chatwin è impensabile parlare delle sue opere senza partire dalla sua vita, perché sono indissolubilmente intrecciate, non si può capire una senza avere in mente l'altra. Ciò che accomuna la vita e l'opera di Chatwin è che a guardare a fondo in entrambe ci si perde, o meglio si perde di vista l'autore stesso, come se non fosse stato mai veramente presente sia in una sia nell'altra. «Di Bruce Chatwin si può quasi dire tutto e il contrario di tutto, e sarà sempre vero»⁶⁸, tanto che ci sono tanti Chatwin quante sono le persone che provano a definire la sua identità. Eppure era un grande amante della trasparenza, riteneva che tutto fosse intellegibile per la mente umana; per tutta la vita ha inseguito il mistero della natura umana cercando di scoprirlo a partire dai primordi dell'umanità e contemporaneamente da se stesso. Però, Chatwin non ha mai messo a nudo la sua verità: nei suoi scritti non appaiono quasi mai i suoi pensieri profondi, non si espone

⁶⁶ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, Londra, Harvill, 1999; trad. it. *Bruce Chatwin*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, p. 33.

⁶⁷ Ivi, p. 283.

⁶⁸ Ivi, p. 32.

mai direttamente. Al contrario, si può dire che la vita di Chatwin è stata una continua auto-narrazione: si è trasformato e reinventato innumerevoli volte, e lo ha fatto sia fuori sia dentro le sue opere. Bruce Chatwin era un grande oratore, gli piaceva raccontare storie: le persone che lo hanno conosciuto raccontano che non smetteva mai di parlare, focalizzava sempre l'attenzione sulle proprie storie e questo creava una fascinazione nei suoi confronti. Per Susannah Clapp, sua editor alla Jonathan Cape, i suoi racconti si distinguevano per il fatto che

avevano sempre un certo tasso di verosimiglianza. Naturalmente c'era chi li prendeva per oro colato e chi non credeva a una sola parola, ma nella maggior parte dei casi l'impressione era la stessa provocata dalla lettura dei suoi libri, e cioè che fosse quasi impossibile stabilire dove finissero i fatti e dove cominciasse l'invenzione.⁶⁹

Questo per dire che non era interessato all'onestà, ed è lui stesso a confessarlo a Susannah Clapp⁷⁰; la verità che ricercava era quella narrativa, cioè la verità soggettiva di chi racconta la storia. Questa attitudine gli ha creato problemi per tutta la carriera, soprattutto perché è stato uno scrittore fuori dagli schemi, lontano dalla cultura degli ambienti accademici, tanto che le sue opere sono difficilmente classificabili: è singolare la candidatura di *The Songlines* (1987) a concorsi letterari di libri sia di fiction sia di non-fiction⁷¹. Lui stesso non sopportava di essere etichettato come scrittore di viaggio⁷², perché lo considerava riduttivo per sé e per le sue opere; molti critici hanno evidenziato le contraddizioni di una letteratura che a prima vista si presenta come un mero resoconto dei suoi viaggi, ma che poi invece contiene numerose invenzioni e ricostruzioni che appartengono al romanzesco, infrangendo le regole del genere e creando un ibrido, difficilmente classificabile secondo i criteri classici:

In effetti è difficile mettere un'etichetta sui suoi libri. Saggi? Travel writing, libri di viaggio? Romanzi? Secondo me un altro aspetto della sua importanza, della sua eredità, è appunto questa impossibilità di catalogarlo come autore: si muoveva al confine tra fiction e non-fiction, tra narrativa e saggistica, in un territorio letterario volutamente ambiguo.⁷³

⁶⁹ S. Clapp, *With Chatwin*, London, Cape, 1997; trad. it. *Con Chatwin*, Milano, Adelphi, 1998, p. 21.

⁷⁰ Ivi, p. 57.

⁷¹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 715.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ E. Franceschini, *La vita senza bagaglio del mio amico Bruce Chatwin. Intervista a Susannah Clapp*, in «La Repubblica», 20 Settembre 2017, web:

Parlando della sua prima opera, *In Patagonia* (1977), Chatwin ricordava che una volta ha provato a contare le “bugie” che aveva scritto nel libro e ha realizzato che tutto sommato erano poche, ammettendo implicitamente che ce ne fossero. Chatwin ha più volte cercato di giustificare le sue scelte, in particolare rimandando all’opera di uno dei suoi scrittori preferiti: Flaubert. Per esempio, a proposito di *Madame Bovary*, sottolinea che «ogni episodio è un amalgama di varie cose. Flaubert faceva ricerche continue. Di inventato c’è poco. Il confine tra la fiction e la non-fiction secondo me è estremamente arbitrario ed è inventato dagli editori»⁷⁴. Susannah Clapp ha inventato l’aggettivo *chatwiniano*⁷⁵ per descrivere la particolarità della letteratura di Chatwin, ma che in fondo indica tutto ciò che fa parte della sua personalità e che nel tempo ha contribuito a creare un mito attorno alla sua figura. Non a caso, Chatwin è stato uno dei grandi “mitomani”⁷⁶ del XX secolo, e infatti i suoi modelli di riferimento sono Robert Byron, W.P. Thesiger e T.E. Lawrence. Nei suoi romanzi costruisce abilmente la sua figura di viaggiatore coraggioso e intrepido, l’eroe-autore sempre in movimento, esule in ogni luogo, che non si sente mai a casa in nessun posto. Forse questa reinvenzione di sé, oltre ad essere un tentativo di autoaffermazione, è anche un modo di mascherare le proprie contraddizioni e la sua inquietudine.

La vita di Chatwin è stata per certi versi un costante tentativo di trovare la propria identità. Nasce in Inghilterra nel 1940, ma non si sentirà mai fino in fondo inglese: «mi accorgo di poter essere inglese solo lontano da qui»⁷⁷. Ritrova la sua identità solo nel rapporto con un altro diverso da sé, e questa è la condizione tipica del viaggiatore, cioè di colui che costruisce la sua identità per sottrazione. Per Murray Bail questo si riflette nelle sue opere, nelle quali individua un’«estetica della rimozione»⁷⁸, cioè la ricerca continua dell’essenziale e della semplicità, il raggiungimento del vuoto. Viaggiava quindi per definirsi, ma anche per fuggire da se stesso. Una delle immagini di sé che più ha cercato di consegnare al suo pubblico è quella di un uomo irrequieto, che fin

https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/09/20/news/bruce_chatwin_patagonia_susannah_clapp_editor-176006180/.

⁷⁴ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 715.

⁷⁵ Si veda il capitolo *Chatwiniana* del saggio, cfr. S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., pp. 15-39.

⁷⁶ Per un’analisi delle opere di Bruce Chatwin, cfr. J. Chatwin, *Anywhere out of the world: The work of Bruce Chatwin*, Manchester, Manchester University press, 2015.

⁷⁷ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 27.

⁷⁸ Ivi, p. 649.

dall'infanzia sentiva il bisogno di viaggiare. Questa necessità nasceva spesso da un'insoddisfazione del posto in cui si trovava, anche se vi era appena arrivato. Si annoiava molto facilmente ed era sempre attirato da qualcosa di nuovo: «le vette all'orizzonte appaiono molto più emozionanti. La ricerca di un paradiso che continua a sottrarsi»⁷⁹.

D'altronde, il tema principale di tutti gli scritti di Chatwin, che diventa quasi un'ossessione, da cui riuscirà in parte a liberarsi solo alla fine della sua vita, è quello dell'irrequietezza dell'uomo, cioè la sua incapacità di stare fermo, fino a fare di questo tema una fede personale. Attorno a questo concetto ruotano tutte le sue ricerche e le sue teorie, e in ogni romanzo i personaggi e le diverse situazioni possono essere lette come molteplici espressioni dell'afflizione dell'uomo che rimane fermo in un posto. *On the Black Hill* (1982), per esempio, può essere visto come un'indagine dell'autore sulla possibilità di curare l'inquietudine restando fermi e vivendo una vita di ascetismo rurale; in *Utz* (1982) invece c'è l'analisi di uno dei problemi inerenti, secondo l'autore, alla vita sedentaria, ossia il desiderio del collezionismo.

Le sue opere sembrano un tentativo di risolvere le proprie contraddizioni costruendo un'immagine di sé coerente e stabile, però questo tentativo non riesce fino in fondo, perché quelle contraddizioni se le porta dietro tutta la vita. Forse questa sete insaziabile di muoversi era un tentativo di ritorno ad un "centro" personale, come un'origine perduta. In *In Patagonia* la causa del viaggio è la ricerca di un pezzo di pelle di brontosauo che Chatwin aveva visto da bambino nella collezione a casa della nonna, che diventa simbolo della propria infanzia perduta e quindi della propria identità:

Never in my life have I wanted anything as I wanted that piece of skin. My grandmother said I should have it one day, perhaps. And when she died I said: «Now I can have the piece of brontosaurus», but my mother said: «Oh, that thing! I'm afraid we threw it away».⁸⁰

⁷⁹ Ivi, p. 338.

⁸⁰ B. Chatwin, *In Patagonia*, London, Cape, 1977, p. 5-6; trad. it. *In Patagonia*, Milano, Adelphi, 1982, p. 11: «Mai in vita mia ho tanto desiderato una cosa quanto quel pezzo di pelle. La nonna diceva che un giorno, forse, l'avrei avuto. E quando morì io dissi: "Ora lo posso avere, quel pezzo di brontosauo". Ma la mamma disse: "Oh, quella roba! Ho paura che l'abbiamo buttata via"».

David Plante ha osservato in questo senso: «I believe that Bruce, in his wondering, was looking for the Holy land, looking at least for the small objects [...] as evidence of something deep in humanity that might be humanity's saving grace»⁸¹.

Chatwin non è sempre stato uno scrittore, lo è diventato ad un certo punto della sua vita; prima aveva tentato altre strade, abbandonate poi improvvisamente perché, a sentire lui, lo rendevano profondamente inquieto e insoddisfatto. Possiamo leggere la sua esistenza come una trasformazione continua, un'esistenza fluida per la quale è difficile definire una forma concreta; si vede solo una superficie che cambia e che vuole essere narrata in cambiamento. Nella vita di Chatwin ci sono state però anche delle costanti, un perno attorno al quale ogni cosa gira e al quale ritorna, forse perché è l'unico modo per ritrovare se stesso; c'è qualcosa in cui sembra riconoscersi, qualcosa che lo attira così profondamente che tutti i cambiamenti importanti della sua vita sono legati a questa fascinazione: i nomadi.

Prima di analizzarne le motivazioni, è interessante notare il legame tra alcune esperienze legate ai nomadi e la sua vita; sempre con la premessa che c'è sempre un velo invisibile tra la sua vita reale e l'auto-narrazione di sé, e che forse scoprirne i confini non è poi così importante. Nel 1958 un giovanissimo Chatwin inizia a lavorare per la Sotheby's, casa d'aste londinese che lo introduce nel mondo dell'arte. Fa velocemente carriera, soprattutto per la sua capacità di osservare minuziosamente gli oggetti e di registrarne ogni minimo particolare, abilità che poi dimostra anche nei suoi libri. Chatwin è sempre stato affascinato dalle collezioni di oggetti e ne costruisce una sua verso la fine della sua vita. Eppure, è sempre stato, o così si presenta, terribilmente avverso all'idea del possesso, perché logora l'uomo. Dopo aver lasciato il suo posto di lavoro, parla con disgusto dei collezionisti con cui lavorava, perché «pensavano solo ad avere, tenersi, accaparrarsi e io mi sono sempre più disamorato»⁸² e «avevo la sensazione di lavorare in un'impresa di pompe funebri»⁸³. Comincia a ripudiare sempre di più l'idea del possesso materiale, fino a che fa una prima esperienza decisiva, che si

⁸¹ D. Plante, *The Restlessness of Bruce Chatwin*, in A. Grassi, N. Torrigiani (a cura di), *Bruce Chatwin: Searching for the Miraculous*, Firenze, Koinè, 1995, p. 29; trad. it, p. 31: «Io credo che Bruce, con le sue domande, stesse cercando la Terra Santa, se non altro in quei piccoli oggetti che erano [...] prove di un qualcosa che abitava il profondo dell'umanità, e che avrebbe potuto esserne la grazia redentrice».

⁸² N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 238.

⁸³ *Ibidem*.

rivela «una svolta fondamentale»⁸⁴ per la sua vita. Nel 1965 «con il suo amico svedese, Percivald Bratt, in un momento di crisi personale, Bruce cercò la sua soluzione nel deserto»⁸⁵ africano. Da qui inizia il grande apprezzamento nei confronti del deserto, dove trova un'umanità essenziale e semplice. Non appena giunse nella Rift Valley, «Bruce provò un senso di ritorno a casa [...] nel senso di ritrovarsi in una terra d'origine»⁸⁶.

E per la prima volta incontra alcuni nomadi, persone che per vivere si privavano di ogni possesso, e in quel momento della sua vita sembrano a Chatwin l'incarnazione dell'idea di felicità: «Ho capito che si è più felici se non ci si porta appresso nulla»⁸⁷. Da lì in poi inizia un processo di identificazione e allo stesso tempo di idealizzazione che lo perseguita per tutta la vita. Prova a tornare al suo lavoro, però c'è qualcosa che stona, capisce che nella sua vita è successo qualcosa che non può non ascoltare: «Ho capito che ero cambiato»⁸⁸. Da lì a breve, nel 1966, decide di lasciare la Sotheby's e successivamente di iscriversi alla facoltà di archeologia di Edimburgo; l'illuminazione decisiva gli sarebbe arrivata durante la visita del museo Ermitage di Leningrado in cui contempla il corpo imbalsamato di un capo Pazyryk, ossia un altro nomade. Si iscrive così ad Edimburgo, dove si trasferisce insieme alla moglie Elizabeth. L'esperienza universitaria dura solamente un paio d'anni, quanto basta a Chatwin per accorgersi che l'ambiente universitario non fa per lui. Da questo momento, inizia uno scontro con il mondo accademico, dovuto anche al fatto che Chatwin decide di dedicarsi comunque a ciò che gli interessa di più, però da autodidatta. I suoi scritti sono infatti un ibrido tra un tentativo di approccio scientifico alla materia e supposizioni e fantasie personali, dietro cui scorre sempre invisibile il filo autobiografico. Chatwin, già da qualche anno, pensava di dedicarsi totalmente alla scrittura per molti motivi, uno dei quali è la sua capacità di raccontare storie a partire da particolari e situazioni anche insignificanti, propria anche del venditore di opere d'arte. Anche nell'archeologia, come nella vendita di dipinti e manufatti antichi, avverte una dimensione mortifera, quasi necrofila: «La

⁸⁴ Ivi, p. 243.

⁸⁵ Ivi, p. 240.

⁸⁶ Ivi, p. 242.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 241.

maggior parte degli archeologi interpreta i residui del lontano passato nell'ottica del progettato suicidio»⁸⁹.

La decisione effettiva di dedicarsi alla scrittura, e di unire questa attività al viaggio, viene presa in seguito al suo coinvolgimento in una mostra sullo stile animalistico presso l'Asia House di New York, di cui era uno dei curatori. Per l'esposizione gli viene chiesto di scrivere un breve saggio introduttivo, in cui getta le basi per quello che poi si sarebbe dimostrato il lavoro di tutta una vita: *The Nomadic Alternative (L'alternativa nomade)*. Invece di concentrarsi sullo stile animalistico di cui doveva parlare, il saggio di Chatwin affronta il tema del nomadismo a partire dall'opposizione tra nomade e sedentario, arrivando a trattare lo stile animalistico solo alla fine, attraverso un collegamento tra questo e lo sciamanesimo, in cui si identifica. La rigidità con cui il suo lavoro viene respinto dagli accademici, lo convince ad allontanarsi da quegli ambienti e ad intraprendere una ricerca personale. Dopo la bocciatura ricevuta dagli altri organizzatori della mostra, decide «che ciò che più mi interessava erano gli individui sfuggiti alla classificazione archeologica, i nomadi che avevano lasciato tracce lievi sul terreno e non avevano costruito piramidi»⁹⁰. Aveva deciso insomma di identificarsi con i protagonisti della mostra sullo stile animalistico.

L'irrequietezza del nomade

Bruce Chatwin era malato: prima ancora della malattia che causerà la sua morte, ne ha un'altra, di cui è consapevole fin da subito e per la quale cerca fino all'ultimo giorno della sua vita una cura: «non poteva stare a lungo da nessuna parte senza farsi prima prendere dalla “*malaise* della stabilità”. Anche i suoi posti preferiti ben presto l'annojavano»⁹¹. Manifestava i sintomi di chi non riesce a fermarsi in un posto senza provare fin da subito un senso di inquietudine che gli rende insopportabile quel luogo. Uno degli autori in cui Chatwin trova descritta questa malattia dell'animo è sicuramente Baudelaire, nelle cui parole vediamo lo stesso desiderio di essere costantemente in un altro posto, ritenuto migliore di quello dove si è: «Cette vie est un hôpital où chaque

⁸⁹ Ivi, p. 312.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, p. 542.

malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre»⁹². Questo è un desiderio che caratterizza l'essere umano in ogni tempo, tanto che nelle *Epistole a Lucilio* (XXVIII), riprendendo un concetto già espresso da Orazio nelle *Epistole* (I, XI, 27), ne parlava anche Seneca: siamo convinti che la causa del nostro malessere sia il luogo in cui siamo, ma presto ci accorgiamo che anche se ci spostiamo l'afflizione non se va, perché il cielo sopra di noi è lo stesso.

Anche Chatwin si accorge che, sia a Londra sia a Edimburgo, si sente imprigionato, come se le due città fossero delle gigantesche celle, e infatti se ne va da entrambe lasciando quello che aveva iniziato. Insomma non sa mai dove stare, vaga da un luogo ad un altro, da una casa a un'altra. I suoi amici parlano di lui come di un ospite nato, perché aveva una capacità innata di farsi ospitare da chiunque. I soggiorni presso altre dimore sono per lo più brevi, perché ancor prima di capire se quello è il luogo giusto lo lascia. In realtà, nel suo movimento Chatwin è alla ricerca di qualcosa di preciso, ossia di un «posto in cui posso scrivere»⁹³; in lui scrittura e movimento sono connessi: «se non posso camminare, non posso scrivere»⁹⁴. Con scrittura in realtà Chatwin intende la parola in generale, parola che secondo lui diventa creatrice solo se associata al moto e alla terra su cui si cammina; questa teoria è alla base di *The Songlines*. Questa ossessione di viaggiare e di conseguenza l'incapacità di spiegarsi il perché di questo bisogno, lo porta a dedicarsi integralmente alla ricerca del proprio mistero, a partire però dall'altro, da ciò che c'è fuori di lui. Perciò, dopo i numerosi incontri fortuiti con i nomadi, si sviluppa una forma di identificazione con quest'ultimi, nei quali pensa di trovare le radici del proprio sentire.

Prima di addentrarsi nelle teorie sui popoli nomadi e di conseguenza sulla stessa natura umana, sviluppate da Chatwin nel corso della sua vita, è importante comprendere le intenzioni dell'autore, senza le quali si rischia di fraintendere il suo lavoro. Dopo l'incarico presso l'Asia House, Chatwin decide di scrivere un'opera che approfondisse ciò che aveva già scritto nel saggio di introduzione alla mostra sullo stile animalistico; l'opera in questione è appunto *The Nomadic Alternative*, che non viene mai portata a

⁹² C. Baudelaire, *Petit Poèmes en prose*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1934, p. 156.

⁹³ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 541.

⁹⁴ Ivi, p. 748.

termine, ma che ha un'influenza decisiva sulle opere successive. L'autore è consapevole fin da subito delle motivazioni di questa ricerca sul nomadismo:

This book is written in answer to explain my own restlessness – coupled with a morbid preoccupation with roots. No fixed home till I was five and thereafter battling, desperate attempts on my part to escape – if not physically, then by the invention of mystical paradises. The book should be read with this in mind.⁹⁵

Chatwin vuole partire da se stesso e vuole cercare di trovare una risposta a questo suo malessere. Questo pone fin da subito dei problemi dal momento che, per trovare questa risposta, tenta di costruire una teoria universalmente valida sull'irrequietezza umana: la sua ambizione era quella di scrivere «una sorta di “Anatomia dell'irrequietezza”»⁹⁶ che «deve esporre una nuova teoria del movimento come stimolo principale della vita»⁹⁷. E infatti già il titolo dell'opera che si propone di scrivere sembra presupporre un'indagine di tipo scientifico, in questo caso uno studio antropologico; allo stesso tempo è chiaro anche il riferimento a *Anatomy of Melancholy* (1621) di Robert Burton⁹⁸, che sapeva di non poter raggiungere una validità scientifica con la sua opera. Chatwin era consapevole di questa problematica e infatti in molti punti dei suoi taccuini annota le difficoltà a procedere con il lavoro. Era consapevole che l'obiettivo che si è posto fosse superiore alle sue capacità, però finire quest'opera diventerà un'ossessione, tanto che, come ammette lui stesso, non troverà la pace finché non l'avrà portata a termine⁹⁹. In questo paragrafo si cercheranno quindi di capire i punti principali della teoria di Chatwin e il perché del suo fallimento, per comprendere anche il nesso tra quest'opera e la scelta successiva di dedicarsi alla scrittura di romanzi.

Il manoscritto di *The Nomadic Alternative* non viene mai pubblicato né da Chatwin né dai suoi editori, ma tutto il materiale preparatorio, vastissimo ed eterogeneo, è consultabile presso la Biblioteca Bodleiana di Oxford e i biografi e i critici della sua opera, tra cui Nicolas Shakespeare e Jonathan Chatwin, se ne sono serviti perché è un testo essenziale per comprendere l'autore inglese. Chatwin nel gennaio del 1969 inizia seriamente a pensare al libro, e attraverso Deborah Rogers riesce ad arrivare a Tom

⁹⁵ B. Chatwin, *Photographs and Notebooks*, London, Cape, 1993, p. 13.

⁹⁶ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 27.

⁹⁷ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 337.

⁹⁸ B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 125.

⁹⁹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 613.

Maschler, direttore della Jonathan Cape¹⁰⁰, al quale scrive una lettera, datata 24 Febbraio 1969¹⁰¹, nella quale spiega il suo progetto e ipotizza già nove capitoli di cui descrive brevemente il contenuto. Già nelle prime righe Chatwin esprime le domande a cui vuole rispondere: «Perché gli uomini vanno girovagando invece di starsene fermi?»¹⁰² e «perché divento irrequieto dopo un mese nello stesso posto, insopportabile dopo due?»¹⁰³.

Sono evidenti i due poli della ricerca, uno personale e l'altro universale, che Chatwin tenta disperatamente di tenere insieme. La struttura di *The Nomadic Alternative* espressa nella lettera è molto simile a quella che poi appare nel manoscritto. Chatwin parte da una lettura della Storia «come una continua dialettica culturale tra civiltà e “alternative” naturali»¹⁰⁴, contrappone cioè i nomadi e la natura selvaggia alla civiltà e alla città; sostiene che le società nomadi si definiscono proprio come assenza di civiltà, o un uomo è sedentario oppure è nomade, non esiste una via di mezzo. Questo però comporta un binarismo che non tiene in considerazione la diversità dei popoli nomadi esistenti nel mondo e soprattutto, come abbiamo visto nel primo capitolo, trascurava la dipendenza reciproca tra nomadi e civiltà. Infatti, come ha scritto Anatoly Mikhailovich Khazanov: «nomads could never exist on their own without the outside world and its non-nomadic societies, with their different economic systems»¹⁰⁵. Chatwin dedica un intero capitolo all'analisi della civiltà, evocata attraverso l'immagine della piramide, opposta a quella delle tende dei nomadi. La civiltà sarebbe corrotta dalla sete di possesso di beni materiali, cosa estranea ai nomadi, e sarebbe sempre basata su una struttura di tipo gerarchico: «la civiltà è stata insediata a suon di frusta»¹⁰⁶. L'interesse di Chatwin verso i mali della civiltà gli serve per spiegare la sua teoria sull'aggressività umana; si oppone infatti alle teorie antiprimitiviste¹⁰⁷ secondo cui l'uomo è per sua natura violento e aggressivo contro altri individui della sua specie, e di questo sarebbe una prova la crudeltà dell'uomo selvaggio, incluso quindi il nomade.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 319-320.

¹⁰¹ Per una lettura integrale della lettera, cfr. B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cit., pp. 75-84; trad. it., pp. 93-103.

¹⁰² B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 93.

¹⁰³ Ivi, p. 94.

¹⁰⁴ Ivi, p. 12.

¹⁰⁵ A.M. Khazanov, *Nomads and the Outside World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 3.

¹⁰⁶ B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 97.

¹⁰⁷ Id., *Le Vie dei Canti*, cit., p. 273.

Chatwin, invece, nel suo libro sostiene che è la civiltà a generare la violenza dell'uomo, mentre i popoli "primitivi" sarebbero portatori di pace e armonia, poiché vivono in sintonia con la natura e con tutto il cosmo; è per questo che secondo lui i popoli nomadi rappresentano un'ideale di felicità. Chatwin si trova a rovesciare le teorie legate alla scoperta del bambino Taung da parte di Raymond Dart nel 1924, che spiegavano la presunta morte violenta del bambino come un episodio di omicidio violento o addirittura di cannibalismo.

Secondo Chatwin il vero nomadismo pastorale «si sviluppò come alternativa ad essa [civiltà]»¹⁰⁸, in un momento storico e in un luogo preciso: nella proto-civiltà della mezzaluna fertile della Mesopotamia¹⁰⁹, quando i primi insediamenti stabili hanno creato una società stanziale chiusa, escludendo così i popoli all'esterno che non vivevano di agricoltura. Nella tesi di Chatwin il nomadismo è legato quindi alla pastorizia, anche perché la parola *nomos* indica proprio l'attività del pascolo¹¹⁰, e fa risalire lo scontro tra le società nomadi e stanziali proprio all'omicidio di Abele da parte di Caino; l'agricoltore Caino avrebbe ucciso il pastore Abele perché invidioso della preferenza che Dio fa per i doni di Abele. Questo rappresenterebbe la sconfitta storica del nomadismo e la perdita di uno stato naturale dell'uomo, non ancora corrotto dalla società. Caino viene poi allontanato da Dio¹¹¹ e costretto ad un'erranza perpetua che contribuisce a considerare il nomadismo come una condanna¹¹².

Nel progetto di Chatwin, a questo confronto tra nomadismo e civiltà doveva seguire un'analisi dei popoli nomadi e delle loro caratteristiche principali; e qui si trova una delle difficoltà fondamentali della sua teoria. L'autore compie infatti una idealizzazione forzata dei nomadi, che diventano appunto l'immagine di come dovrebbe vivere l'uomo per essere felice: la rinuncia al possesso, la comunità di beni e di terra all'interno delle tribù, l'assenza di schiavitù, l'ospitalità, l'importanza della musica e della danza, l'armonia con il mondo naturale e la pace tra gli uomini, la capacità di adattamento a qualsiasi situazione¹¹³. Chatwin, insomma, è tra coloro che hanno una visione romantica del nomadismo, in contrapposizione con il pensiero degli antropologi.

¹⁰⁸ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 97.

¹⁰⁹ Id., *Le Vie dei Canti*, cit., p. 255.

¹¹⁰ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 94.

¹¹¹ «Ramingo e fuggiasco sarai sulla terra» (*Gen.* 4, 12).

¹¹² B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 94.

¹¹³ Ivi, p. 98.

Sono molte le critiche che arrivano a Chatwin dal mondo accademico, tra cui quella di Jeremy Swift: «Lui accomuna cacciatori, pastori, zingari. Tutti coloro che si spostano sono nomadi. In realtà è molto più consistente ciò che li separa. I nomadi si spostano perché il loro bestiame ha bisogno di nuovi pascoli, non per via di una nevrosi congenita»¹¹⁴. Il problema è la disinvoltura e la vaghezza con cui si applica il termine nomade, cosa di cui Chatwin era consapevole; infatti scrive che «la parola NOMADE deve scomparire»¹¹⁵, proprio perché è impossibile identificare un'unica essenza nomade che superi le caratteristiche particolari di tutte le popolazioni così definite. Già solo il fatto che accomuni raccoglitori-cacciatori e pastori è molto limitante, perché le condizioni e le ragioni del movimento sono molto diverse: alcuni popoli percorrono migliaia di chilometri, altri solo alcune decine, altri ancora si spostano per poi ritornare ad una base fissa. La preoccupazione principale di Desmond Morris, a cui Maschler fa leggere la lettera, è proprio questa: «A Morris pareva che ci fosse una fondamentale differenza psicologica tra l'allontanarsi e poi tornare a una base fissa, e il passare da un luogo all'altro senza una base fissa»¹¹⁶.

Un'altra contraddizione della teoria di Chatwin riguarda la questione dell'aggressività: non tutti i popoli nomadi infatti conducono un'esistenza pacifica, alcuni vivono grazie alla guerriglia e formano dei gruppi di milizie armate, come i Tuareg del Sahara e i Bedu dell'Arabia¹¹⁷. In sostanza, il problema generale della sua teoria è un problema di metodo: solitamente l'antropologo cerca di trovare anche gli elementi che invalidano la sua idea, perché vuole scoprire la verità di ciò che osserva e studia, mentre Chatwin si fissa su un'idea poetica e raduna gli elementi che la convalidano¹¹⁸. Ha deciso le conclusioni ancor prima di iniziare la sua indagine, e questo lo obbliga a fare dei “salti mortali” per indirizzare un'enorme quantità di materiale eterogeneo verso una direzione già stabilita. Le parole di Francis Wyndham lo spiegano bene:

¹¹⁴ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 352.

¹¹⁵ Ivi, p. 321.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ John Ure spiega la difficoltà di definire i nomadi: «Nomads are notoriously difficult to define. Are they pastoralists who move with the seasons from one pasture to another? Or are they Romanies who have no fixed abode and are forever on the move? Is returning to a homeland after travels a disqualification for true nomadism? Is being a nomad a frame of mind, or is it a physical activity?». (Qui cit. da J. Ure, *In Search of Nomads: An English Obsession from Hester Stanhope to Bruce Chatwin*, London, Constable & Robinson, 2004, p. 12).

¹¹⁸ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 353.

He spent years accumulating data (anthropological, archaeological, philosophical, geographical, historical, scientific, metaphysical, mythical) in order to construct a framework to support this feeling and establish it as a theory.¹¹⁹

Per questo, la difficoltà più grande affrontata da Chatwin risiede nell'adattare i disparati mezzi e le modalità di esistenza di gruppi di persone radicalmente diversi, in un unico modello che giustifichi l'inquietudine sua e di chi come lui è afflitto da questo malessere della stabilità. Chatwin voleva collegare queste forme di viaggio storicamente antiche in un'analisi più generale del fenomeno dell'irrequietezza umana individuale. Infatti, nonostante la concentrazione del lavoro sul modello dell'esistenza pastorale nomade, è chiaro fin dall'inizio che lo scopo più ampio del testo è di discutere in generale il concetto di inquietudine, più che sottoporre allo studio un gruppo sociale, con l'intento di rispondere alla domanda: «Cos'è questa inquietudine nevrotica, questo tafano che tormentava i Greci?»¹²⁰. Nelle intenzioni dell'autore, *The Nomadic Alternative*, dopo la sezione dedicata alla vita nomade, doveva riprendere l'inquietudine baudelairiana da cui era partito; doveva quindi dare una spiegazione a quello che sosteneva anche Pascal e che Chatwin cita nell'articolo *It's a nomad nomad world*¹²¹: «Notre nature est dans le mouvement [...]. Le seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement»¹²². Però trovare un legame tra i popoli nomadi o quelli di cacciatori-raccoglitori e gli individui dominati da questa irrequietezza non era facile, anche perché hanno molto poco a che fare gli uni con gli altri. Chatwin cerca allora un collegamento tra i due in un'umanità che considera primordiale: quella dei primi ominidi e anche quella dei bambini stessi, rappresentanti di un'umanità pura e incontaminata, vicina allo stato naturale. Per Chatwin quindi viaggiare è un istinto genetico ereditario che risale fino ai primi ominidi:

Man had acquired, together with his straight legs and striding walk, a migratory drive or instinct to walk long distances through the seasons; that this drive was inseparable from his central nervous system.¹²³

¹¹⁹ B. Chatwin, *Photographs and Notebooks*, cit., p. 13.

¹²⁰ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 94.

¹²¹ L'articolo è riportato integralmente in *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cfr. B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cit., pp. 100-108; trad. it., pp. 121-129.

¹²² B. Chatwin, *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 121.

¹²³ Id., *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, cit., p. 12; trad. it., p. 27: «L'uomo, umanizzandosi, aveva acquisito insieme alle gambe diritte e al passo aitante un istinto migratorio,

È come se nel suo codice genetico l'uomo avesse inscritta questa attitudine al movimento: «Mi piace pensare che il nostro cervello abbia un sistema informativo che ci dà ordini per il cammino, e che qui stia la molla della nostra irrequietezza»¹²⁴. Questo istinto sarebbe secondo Chatwin chiaramente visibile nei bambini¹²⁵; ad esempio, spiega che quando una madre culla il suo bambino per addormentarlo, sta in realtà ripetendo quello che una donna primitiva faceva portandosi dietro il bambino in braccio nelle lunghe camminate attraverso la savana¹²⁶. Allo stesso modo, con la necessità istintiva del bambino di camminare, spiega i risultati di uno studio che mostra lo sviluppo mentale ritardato di alcuni bambini che crescono chiusi in certi casermoni; secondo lui questo problema è dovuto al fatto che non hanno la possibilità di camminare. Per questo motivo si chiede: «Se fin dalla nascita abbiamo bisogno di muoverci, come facciamo in seguito a stabilirci?»¹²⁷.

Queste teorie, per quanto affascinanti, rimangono sempre al livello di fantasie e ipotesi personali e non sono sostenute da nessun dato scientifico e da nessuna prova. Per concludere, il problema dell'opera è fondamentalemente nelle sue premesse, perché si presenta come un testo che segue un rigore scientifico, ma poi non rispetta le aspettative, rimane incagliata tra l'autobiografia, i sentimenti di chi scrive e alcuni aneddoti che però non costituiscono la base di un serio studio antropologico. La causa del fallimento è che un lavoro che vuole essere preso sul serio, è invece per lo più l'espressione di una visione romantica dell'esistenza umana e del bisogno di muoversi. E infatti, il progetto di un'opera sul nomadismo gli riesce più tardi in *The Nomadic Alternative*, proprio perché lascia in disparte le pretese di rigore accademico e si abbandona ad una verità di tipo poetico. Chatwin comprende che deve abbandonare l'approccio teorico e partire invece dalle storie di individui afflitti dallo stesso suo «horreur du domicile»¹²⁸ o da coloro che in qualche modo rappresentassero qualcosa dello spirito che stava cercando di definire in *The Nomadic Alternative*, sia in positivo che in negativo. Decide insomma di narrativizzare la sua teoria raccontando delle storie,

l'impulso a varcare lunghe distanze nel corso delle stagioni; questo impulso era inseparabile dal sistema nervoso centrale».

¹²⁴ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 127.

¹²⁵ Id., *Le Vie dei Canti*, cit., p. 304.

¹²⁶ Id., *Anatomia dell'Irrequietezza*, cit., p. 124.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, p. 20.

cosa che in assoluto gli riusciva meglio. Dai migranti di *In Patagonia* e dall'inquieto Da Silva di *The Viceroy of Ouidah* (1980), fino allo stesso Chatwin in *The Songlines*.

Le «songlines» di Chatwin

Da quel febbraio del 1969 in cui esprime in forma di lettera le sue idee sulla grande opera sui nomadi, passano quattordici anni prima che, all'inizio del 1983, Chatwin riprenda in mano il suo progetto. Nel frattempo si era dedicato alla scrittura di romanzi, con i quali aveva soddisfatto in parte quel bisogno impellente di scrivere; aveva raccontato storie di individui che, come visto in precedenza, hanno sempre a che fare con quell'irrequietezza esistenziale su cui Chatwin voleva ancora scrivere un'opera teorica. Infatti, quando nel dicembre del 1982 prende un aereo per Sydney con le schede di *The Songlines*, «voleva ancora scrivere un libro serio sui nomadi»¹²⁹, eppure ancora una volta, era consapevole che sarebbe stata un'impresa difficile. Parlando della sua partenza per l'Australia, nel gennaio 1983 la moglie Elizabeth scrive: «l'amerà o l'odierà, ma potrebbe trovarvi la via ai nomadi; in caso contrario ne tornerà distrutto»¹³⁰; perché, nonostante sia passato molto tempo, il libro sui nomadi rimane un'ossessione per lo scrittore, consapevole che potrà morire in pace solamente dopo aver pubblicato il libro. Per Chatwin non era solo un argomento entusiasmante su cui scrivere, nel tempo era diventato un credo, quasi una fede in cui cercare un senso alle sue inquietudini e alla sua stessa esistenza; in *The Songlines* Chatwin cerca la propria via del canto, in cui la sua esistenza acquisisce un significato e che gli permetterebbe di ritornare ad un "centro" perduto.

Quando inizia a scrivere il romanzo più importante di tutti, Chatwin è già ammalato, e la malattia lo accompagna per tutta la stesura dell'opera; per alcuni amici, tra cui Salman Rushdie, se non avesse percepito che non sarebbe vissuto ancora tanto a lungo, probabilmente non avrebbe mai portato a termine il romanzo. È per questo motivo che i lettori dell'opera «can register some of the terminal urgency in it, the desire to get some of this material down before it was too late»¹³¹. La gestazione di *The*

¹²⁹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 609.

¹³⁰ Ivi, p. 595.

¹³¹ N. Murray, *Bruce Chatwin*, Bridgend, Seren Books, 1993, p. 87.

Songlines è lunga e complessa, anche perché Chatwin cambia molte volte idea sulla sua struttura e sul titolo¹³², fino all'intuizione avuta dopo una chiamata con Elizabeth Sifton, sua direttrice editoriale in quel momento, che gli suggerisce di integrare i taccuini all'interno del racconto australiano; gli consiglia di abbandonare la consequenzialità logica che ricercava sin dall'inizio e invece abbracciare una verità poetica: «all'improvviso ci sono arrivato. So come devo scrivere il libro»¹³³.

The Songlines, oltre ad essere il libro in cui finalmente riesce a esprimere la sua teoria sull'irrequietezza umana, è, come doveva essere *The Nomadic Alternative*, il racconto di sé e della propria storia, in cui, come ci si aspetta, il confine tra realtà e immaginazione è invisibile. Nelle pagine del romanzo Chatwin racconta anche la vicenda travagliata del suo libro sui nomadi e la sua decisione di riprendere ciò che aveva lasciato:

I felt, before the malaise of settlement crept over me, that I should reopen those notebooks. I should set down on paper a résumé of the ideas, quotations and encounters which had amused and obsessed me; and which I hoped would shed light on what is, for me, the question of questions: the nature of human restlessness.¹³⁴

Infatti, da all'incirca due terzi del libro in poi sono trascritti i frammenti dei suoi taccuini che considera più importanti per corroborare la sua teoria. Questo marasma di aforismi è inserito all'interno di una narrazione, ossia il racconto romanzato dei suoi due viaggi in Australia, compiuti tra il 1983 e il 1984. Chatwin individua nella cultura degli aborigeni australiani la chiave di volta della sua teoria: sostiene che l'uomo sia nato nel deserto e che sia per sua natura una creatura migratoria, geneticamente portata a camminare per lunghe distanze; inoltre ritiene che l'uomo sia una creatura parlante e cantante proprio perché l'attività di camminare è inscindibile da quella della parola creatrice. Il nocciolo della sua teoria è questo: «in nessuna distesa desertica c'è mai stata

¹³² Inizialmente Chatwin pensa al libro in forma di lettera con il titolo *Lettera da Marble Bar*. In seguito assume la forma di un dialogo platonico e il titolo a cui pensa è *Sui nomadi - Un discorso*. Prima del titolo definitivo Chatwin opta anche per *Il principe delle tenebre è un gentiluomo*.

¹³³ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 659.

¹³⁴ B. Chatwin, *The Songlines*, cit., p. 181; trad. it., p. 216: «Prima che si insinuasse dentro di me il malessere della sedentarietà, pensai, dovevo riaprire questi taccuini. Dovevo mettere sulla carta un riassunto delle idee, delle citazioni e degli incontri che mi avevano divertito, che mi tornavano in mente spesso e che speravo avrebbero fatto luce su quello che per me è l'interrogativo primo: qual è la natura dell'inquietudine umana?».

un'orda migratoria che non abbia avuto i propri canti»¹³⁵. Nel canto, Chatwin individua quindi un legame profondo con la terra su cui si posano ritmicamente i piedi: «la terra esiste solo se viene cantata»¹³⁶. Chatwin trova nel mito aborigeno delle «vie dei canti» un'immagine di grande forza per dare voce ad una visione personalissima; infatti, riesce a trasformare la leggenda australiana nell'immagine dello scrittore che crea il suo mondo con la parola e allo stesso tempo quella dell'uomo che reinventa se stesso, tema molto caro all'autore. È interessante provare a capire come Chatwin utilizza il mito aborigeno e anche quali rischi si prende nel farlo; ancora una volta sceglie un approccio più romantico e poetico che antropologico, e questo crea una divisione netta tra i critici dell'opera.

I personaggi principali dell'opera sono due: Arkady e Bruce. Ci sono opinioni contrastanti su chi sia effettivamente Arkady: potrebbe essere un intreccio tra Toly Sawenko, che ha accompagnato Chatwin nel suo primo viaggio, Salman Rushdie oppure Chatwin stesso. Però ciò che ci interessa è che Arkady è un mezzo che permette a Chatwin di raccontare gli aborigeni da vicino, anche se era ben consapevole dei limiti di questa scelta: sa bene, anche per il tempo limitato che trascorre nei territori interni dell'Australia, che non potrà mai raggiungere una conoscenza profonda di quella cultura. Al contrario, sebbene fosse profondamente e sinceramente affascinato dagli aborigeni, aveva già deciso che si sarebbe fermato in superficie: «If I had become involved, I wouldn't write the books I do»¹³⁷. Anche il Bruce del romanzo, profondamente diverso dal Bruce che hanno conosciuto realmente coloro che lo hanno incontrato in Australia, dice che non voleva conoscere tutto: «naturalmente non sarei arrivato al nocciolo della questione, né intendevo arrivarci»¹³⁸. Un antropologo avrebbe passato dei mesi o degli anni insieme a quelle persone prima di poter scrivere qualcosa a riguardo, mentre Chatwin non era interessato a quel tipo di indagine, ma allo stesso tempo non poteva lasciarsi sfuggire un materiale così prezioso per il suo libro come quello delle «vie dei canti». Chatwin è affascinato dall'idea poetica che queste vie rappresentano, e le usa a suo piacimento, prendendo solamente le informazioni necessarie alla sua teoria; racconta quindi solo una parte della realtà.

¹³⁵ Id., *Le Vie dei Canti*, p. 359.

¹³⁶ Ivi, p. 27.

¹³⁷ N. Murray, *Bruce Chatwin*, cit., p. 95.

¹³⁸ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 24.

Attraverso Arkady ed altri personaggi coinvolti nelle comunità aborigene, come Padre Flynn, sono descritte le «vie dei canti», che nella realtà sono chiamate anche «piste del Sogno». La sua esposizione del mito è molto stringata: nel «Tempo del Sogno», ossia quello della creazione del mondo, esseri totemici chiamati «Antenati» nascono dalla creta e iniziano a percorrere il mondo cantando, e con il loro canto creano tutte le cose e le creature esistenti, così che tutti gli elementi del paesaggio creati da questo canto sono come delle note che unite danno vita ad una melodia più grande: «l’Australia intera poteva, almeno in teoria, essere letta come uno spartito. Non c’era roccia o ruscello, si può dire, che non fosse cantato o che non potesse essere cantato»¹³⁹. Questi punti di creazione sono quindi dei luoghi sacri che hanno una loro storia, un Sogno specifico di un Antenato, e questi luoghi sono quindi connessi da queste «vie dei canti» e vengono ricreati dal mito e dai riti degli aborigeni.

Chatwin insiste quindi sul legame tra la terra e il canto, che dà vita ad una concezione della terra non come possesso, ma come luogo che viene attraversato e di cui non si prende niente in più di quello che si dà ad esso; anche gli stessi confini delle tribù sono stabiliti in base all’intersezione di queste «piste del Sogno» che determinano territori “aperti” e porosi. Tutte queste informazioni, come sottolinea Philippe Toyne, uno dei principali detrattori dell’opera, sono tratte da coloro che hanno passato un periodo più lungo con gli aborigeni e di cui conoscono meglio le tradizioni, ma che fa passare per informazioni acquisite personalmente. In particolare, Chatwin rimane estremamente stregato da *Songs of Central Australia* (1971) di Theodor G. H. Strehlow, perché è nel contenuto di questo lavoro che individua l’anello mancante per il suo libro sui nomadi. Quello che interessa a Chatwin è il modo di intendere il territorio: il deserto australiano diventa un luogo denso di significato, dove ogni pianta e ogni roccia parlano e raccontano una storia, che solamente gli aborigeni conoscono profondamente, quasi fosse una persona: «[Sawenko] si meravigliava di come imparassero a orientarsi in una regione priva di tratti distintivi riuscendo a rilevare un punto preciso tramite la vegetazione o un leggero rialzo nei contorni del paesaggio [...]. C’erano solo gradi di significato»¹⁴⁰.

Questa concezione del deserto è opposta a quella di Baudrillard: gli aborigeni hanno un legame con la terra che abitano e che percorrono, perché dice molto anche del

¹³⁹ Ivi, p. 26.

¹⁴⁰ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 611.

loro passato e quindi della loro stessa identità. Chatwin era un grande amante del deserto; infatti, negli appunti dei taccuini che riporta in *The Songlines*, ci sono molte storie che riguardano incontri che nei suoi viaggi ha fatto con i popoli nomadi del deserto. Nella visione di Chatwin, il deserto è il luogo in cui, milioni di anni fa, è nato l'uomo, ed è questo il motivo per cui solo nel deserto l'uomo può ritornare ad una condizione primordiale e quindi per lui naturale: «la selezione naturale ci ha foggiate [...] per una vita di viaggi stagionali a piedi in una torrida distesa di rovi o di deserto»¹⁴¹. Il deserto è il luogo dove l'uomo può essere veramente felice, perché è a contatto con il significato più profondo dell'esistenza; nel deserto l'uomo ritrova quel “centro” che ha perso quando si è allontanato per smarrirsi nella civiltà. Chatwin, nella sezione dei taccuini, riporta un dialogo avuto nel deserto della Mauritania con uno sceicco, che gli dice: «sono le donne che ci spingono a vivere nel deserto. Dicono che arreca salute e felicità a loro e ai bambini»¹⁴².

Nel deserto australiano Chatwin ritrova la ciclicità dell'esistenza, un tentativo di conservare il passato dalle insidie del progresso. In questo senso è interessante il legame che negli aborigeni c'è tra il passato dei propri antenati, il territorio e la religione, e questo legame è simboleggiato dai *tjuringas*, tavolette di pietra nera che rappresentano l'identità di un individuo: «senza tjuringa non si poteva badare alla propria vita cerimoniale con vigore. Si era privati del contatto vitale con la propria terra, la propria identità, i propri antenati»¹⁴³. Chatwin è affascinato da questa identità coerente degli aborigeni e ne è così attratto probabilmente perché negli ultimi anni della sua vita, dopo essersi ammalato, tenta disperatamente di trovare le sue radici, ricercando un'identità stabile a cui però aveva rinunciato molti anni prima. E allora tutta la ricerca del romanzo può essere letta come una ricerca di sé: «È estremamente indicativo che unisse la ricerca delle sue origini nel Derbyshire alle sue indagini in Australia e all'origine stessa della specie: “Per capire la natura umana bisogna sapere in quali circostanze siamo diventati la specie che siamo”»¹⁴⁴.

Questo spiega l'altro polo della ricerca di Chatwin, ossia il versante “africano”: negli scavi archeologici di Bob Brain in Sud Africa¹⁴⁵ trova la prova della bontà innata

¹⁴¹ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 217.

¹⁴² Ivi, p. 238.

¹⁴³ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 603.

¹⁴⁴ Ivi, p. 630.

¹⁴⁵ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., pp. 318-322, 333-338.

dell'essere umano. L'uomo infatti non è nato predatore e assassino, ma, al contrario, i primi uomini erano costantemente minacciati da un predatore, la «Bestia», per difendersi dal quale hanno sviluppato tutte quelle capacità comunicative e sociali che sono alla base dei legami umani. Chatwin vuole dimostrare che la condizione primitiva dell'uomo, e di conseguenza quella del nomade, è quella ideale. Il romanzo allora si può leggere come una costante ricerca del centro, un centro che spieghi il significato stesso della vita umana. Con lo spettro della morte Chatwin sembra aver fretta di trovare il vero significato dell'esistenza. Non è un caso che negli ultimi anni di vita si avvicina alla religione cristiana, rivalutando anche la sua posizione nei confronti del presunto ateismo dei nomadi¹⁴⁶: «la ricerca dei nomadi è la ricerca di Dio»¹⁴⁷. E, allo stesso modo, non è un caso che l'immagine finale del romanzo, che confessa di aver scritto di getto senza aver bisogno di pensarci troppo, sia quella di una morte serena:

La vera storia d'amore di questo libro sempre incantevole, e a volte indisponente, è quella fra un inglese e la natura selvaggia. Il viaggio dell'uno all'interno dell'altra conduce all'unico lieto fine cui un viaggiatore possa onestamente aspirare, e cioè a una morte serena.¹⁴⁸

Il romanzo si chiude con l'immagine di tre aborigeni anziani che, prossimi alla morte, sono ritornati al luogo del loro concepimento, cioè il loro centro; nei loro volti Bruce intravede una certezza che sa di non poter raggiungere: «Sì. Stavano bene. Sapevano dove stavano andando, e sorridevano alla morte sotto l'ombra di un eucalipto»¹⁴⁹. E questo sorriso sereno ne richiama un altro, quello di un'anziana del popolo dei Nemadi che Bruce incontra nel deserto:

«You may think it sound silly, but I live with that old woman's smile». The smile, I said, was like a message from the Golden Age. It had taught me to reject out of hand all arguments for the nastiness of human nature. The idea of returning to an original simplicity was not naive or unscientific or out of touch with reality.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Chatwin aveva sempre sostenuto che i nomadi non avessero un Dio, perché era convinto che il movimento rendeva superflua la religione e che la gente ne sentiva il bisogno solo quando metteva radici in un luogo: «Il mio Dio è il Dio dei viandanti. Se si cammina con abbastanza energia, probabilmente non si ha bisogno di nessun altro Dio». (Qui cit. da B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 47).

¹⁴⁷ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 663.

¹⁴⁸ S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 246.

¹⁴⁹ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 390.

¹⁵⁰ Id., *The Songlines*, cit., pp. 148-149; trad. it., p. 180: «“Forse ti sembrerà una sciocchezza, ma il sorriso di quella vecchia è sempre con me”. Quel sorriso per me era un messaggio dall'Età dell'oro. Mi aveva insegnato a respingere senza esitare tutti gli argomenti a sostegno della malvagità della natura

Nel finale del romanzo, Bruce sembra quindi accettare il mistero della morte e allo stesso tempo il mistero degli aborigeni, però forse non è tutto così lineare e semplice come appare. Come detto in precedenza, Chatwin era consapevole che non sarebbe riuscito ad arrivare ad una piena conoscenza della vita e della cultura degli aborigeni, e sapeva che doveva attingere al sapere e all'esperienza di altri; doveva arrendersi al fatto che avrebbe potuto solo grattare la superficie. Nonostante questo, allo stesso tempo a Chatwin «riusciva difficile accettare l'idea che ci fosse qualcosa che non si poteva sapere»¹⁵¹, e la società aborigena è per eccellenza una società segreta, difficile da decifrare. A Chatwin viene rimproverato il fatto di voler semplificare un'intera cultura per poterla strumentalizzare, usarla cioè per i propri scopi. Così, secondo l'opinione di Philippe Toyne, Chatwin ha saccheggiato tutte le informazioni possibili sugli aborigeni, non sempre rispettando chi aveva di fronte: «Bruce non pagò il dovuto»¹⁵², ossia non si è compromesso a sufficienza con quella società, ha preso senza dare nulla in cambio. E questo non è sicuramente piaciuto agli antropologi e agli attivisti che vivevano insieme agli aborigeni, che ritengono che *The Songlines* sia scritto in una prospettiva semicoloniale, che si basi cioè sulla visione occidentale della cultura aborigena. Il problema, secondo l'antropologo Geoff Bagshaw, è che Chatwin, più che dalla realtà aborigena, è rimasto colpito dall'immagine di essa costruita da Strehlow in *Songs of Central Australia*; era affascinato dall'importanza che Strehlow nel suo libro attribuisce al canto e alla sua relazione con la terra, «to find in a song a key to unravelling the mysteries of the human condition»¹⁵³. Secondo Chatwin, Strehlow è stato uno dei pochi che abbia veramente provato a definire che cosa sia il canto, e di conseguenza il linguaggio umano. Strehlow è però guardato con sospetto da tutti gli altri studiosi degli aborigeni, che negavano la validità della sua indagine in quanto frutto di una visione romantica e poetica. Chatwin abbraccia questa interpretazione della società aborigena e ripete gli stessi errori di Strehlow: «*Le Vie dei Canti* è la descrizione

umana. L'idea di tornare ad una semplicità originaria non era ingenua, antiscientifica né fuori dalla realtà».

¹⁵¹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 719.

¹⁵² Ivi, p. 608.

¹⁵³ N. Murray, *Bruce Chatwin*, cit., p. 98.

romanzata di una realtà che era in parte filtrata dalla sua interpretazione di Strehlow e presentata come un fatto inoppugnabile»¹⁵⁴.

Nonostante questo, c'è però chi valuta positivamente il romanzo e accetta le mancanze e le inosservanze di Chatwin, insignificanti di fronte alla bellezza poetica del concetto delle «vie dei canti». Uno di questi è Thomas Kenneally, che sostiene addirittura che il romanzo abbia reso un grande servizio all'Australia aborigena. Anche il suo compagno di viaggio Salman Rushdie dice che «la sua tesi è folle, ma in qualche strana maniera non importa, perché ha una sua verità poetica, una convalida mistica»¹⁵⁵. Come per tutti gli scritti di Chatwin in generale, è difficile distinguere tra realtà e finzione, tra narrazione romanzata e reportage di viaggio, e per *The Songlines* in particolare è ancora più complicato perché il romanzo è frutto di un viaggio e di incontri avvenuti realmente, che nell'opera sono praticamente identici. Toyne sostiene che più che un romanzo è un diario a malapena velato. Al di là dei pareri contrastanti sulla natura dell'opera e sulla liceità dell'operazione, quello che ci interessa è che ancora una volta Chatwin si reinventa dando la migliore immagine possibile di sé; forse l'unico personaggio di *The Songlines* davvero inventato è proprio Bruce, che ha poco a che fare con il vero Chatwin. Nel romanzo appare come un viaggiatore intrepido e coraggioso, che si adatta a qualsiasi situazione, costantemente in cerca di informazioni, una sorta di eroe della conoscenza; chi lo ha conosciuto riconosce che questa immagine che dà di sé corrisponde solo in parte al vero Chatwin. In questo modo Chatwin scrive un libro su di sé, un se stesso che però sfugge continuamente, è indefinibile e indecifrabile. A Bob Brain confessa che «il cuore del libro è la Bestia»¹⁵⁶, e, prendendo in prestito le parole di Salman Rushdie, possiamo dire che «la Bestia è la verità su se stesso. La grande verità che vuole respingere è chi egli sia realmente»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 606.

¹⁵⁵ Ivi, p. 639.

¹⁵⁶ Ivi, p. 632.

¹⁵⁷ Ivi, p. 32.

Capitolo III

Il deserto di J.M.G. Le Clézio

Uno scrittore alla ricerca dell'origine

J.M.G. Le Clézio è l'autore di *Désert* (1980), che è probabilmente il suo romanzo più importante e che offre una rappresentazione del nomadismo, a partire dal racconto delle peregrinazioni di un gruppo di nomadi tuareg del Sahara. *Désert* costituisce il punto di svolta di una carriera molto lunga ed eterogenea; Le Clézio inizia la sua carriera di scrittore avvicinandosi agli ambienti del *nouveau roman* a Parigi, e a testimoniarlo sono i primi romanzi dell'autore, *Le Procès-Verbal* (1963), *Le Déluge* (1964), *La Guerre* (1970) e *Les Géants* (1973), con i loro giochi testuali e le loro tecniche narrative estremamente articolate. In un momento storico, quello degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in cui la letteratura si focalizza sull'introspezione psicoanalitica e sulla decostruzione strutturalista, Le Clézio sceglie una strada personale, finendo per abbracciare quel tipo di narrazione romanzesca che aveva rifiutato negli anni precedenti, lontana dai gusti del tempo; e questa scelta ne rispecchia un'altra, quella di dedicare la sua vita al viaggio. Come Chatwin, anche Le Clézio passa una buona parte della sua vita in altri paesi, alla scoperta di altri mondi e di altre culture, e questo è evidente nelle sue opere; dal *Livres des fuites* (1969) fino a *L'Africain* (2004), i suoi romanzi sono ambientati soprattutto in mondi extra-europei: il Marocco di *Désert* e *Poisson d'or* (1997), la Nigeria di *Onitsha* (1991), il Medio Oriente di *Étoile errante* (1992), le Mauritius di *Le Chercheur d'or* (1985), *La Quarantaine* (1995) e *Révolutions* (2003). Questi ultimi tre romanzi hanno un forte legame con la vita di Le Clézio, a causa delle sue origini mauriziane. Questo ci dice molto della sua scelta di dare voce a popoli lontani e diversi dal paese in cui è nato, la Francia; il suo bisogno di viaggiare nasce dal fatto che, per tutta la vita, non si è mai sentito fino in fondo francese:

Je suis né en France mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là [mauriciennes]. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré come une pièce rapportée.¹⁵⁸

Il tema del viaggio, centrale nelle sue opere¹⁵⁹, si intreccia molto spesso con quello della ricerca di un'origine perduta¹⁶⁰; questo tema è molto presente a partire da *Désert in poi*. In questo senso, è interessante l'analisi di Julien Paradis Dufour¹⁶¹, che individua tre livelli distinti di ricerca dei personaggi lecléziani: sul piano individuale il ritorno alla propria infanzia, sul piano familiare la riscoperta delle proprie radici, e sul piano universale la ricerca delle origini della vita e del mondo. Quello che accomuna i protagonisti di queste quêtes, è che il viaggio di ritorno verso le proprie origini finisce sempre con un ritrovamento delle origini del mondo; il piano individuale confluisce sempre in quello universale. I personaggi dei romanzi scoprono che il segreto che stanno cercando è molto più antico di quello che credevano.

Le Clézio è estremamente affascinato dal pensiero di uno stato originario della vita, di una forza primordiale che, secondo lui, è presente in tutti gli uomini: il contatto con questa realtà primordiale permette all'individuo di integrarsi e sentirsi parte del tempo ciclico. Al contrario, la rottura di questo rapporto, e quindi del legame con la propria origine, provoca lo smarrimento e la frammentazione dell'uomo tipica della società contemporanea. Nei tre romanzi del ciclo mauriziano, i protagonisti partono alla ricerca del loro passato e della loro infanzia, il tempo della perfetta armonia tra l'essere e il mondo, in cui l'individuo vive in una sorta di Eden, vedendo e vivendo tutto per la prima volta; l'ingresso nel mondo adulto e la consapevolezza della morte, coincidono con la perdita di questo paradiso. Alexis, protagonista de *Le Chercheur d'or*, è consapevole dell'impossibilità di un ritorno completo a quel tempo di innocenza:

¹⁵⁸ J.M.G. Le Clézio, *La Langue française est peut-être mon seul véritable pays*, in «Label France», 45 (2001), p. 17.

¹⁵⁹ Sul tema del viaggio nell'opera di Le Clézio, cfr. I. Van Acker, *Carnets de doute, variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 2008; C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, pp. 191-206; J-X, Ridon, A. Rolls, *Between here and There: A Displacement in Memory*, in «World Literature Today», 71, 4 (1997), pp. 717-722.

¹⁶⁰ Sul tema della ricerca dell'origine in Le Clézio, cfr. C. Cavallero, *J.M.G. Le Clézio, le voyage vers l'origine*, in «French studies in Southern Africa», 34 (2005), pp. 31-43.

¹⁶¹ Sull'analisi di J.P. Dufour del tema dell'origine perduta in Le Clézio, cfr. J.P. Dufour, *Les Romans de J.-M. G. Le Clézio: rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire*, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2018, pp. 96-123.

C'est pour retourner là-bas que je suis parti. Mais je ne reviendrai pas le même. Je reviendrai comme un inconnu [...]. Je reviendrai imprégné de l'odeur de la mer, brûlé par le soleil, fort et aguerri comme un soldat, pour reconquérir notre domaine perdu.¹⁶²

L'esperienza del mondo sociale trasforma Alexis, allontanandolo dal punto di partenza; l'unico modo per ripristinare quel mondo perduto è attraverso un "ritorno spostato", cioè un ritorno all'infanzia in un altrove in cui l'individuo entra in una nuova e diretta esperienza del mondo. La vicenda di Alexis ha le stesse caratteristiche di quelle di Léon e di Jean, protagonisti de *La Quarantaine* e de *Révolutions*: entrambi, attraverso un ritorno fisico nelle Mauritius, tentano di ricostruire il legame con il proprio passato e con quello della famiglia, e quindi di riparare questa rottura temporale attraverso la quale l'esistenza è sentita in modo frammentario e caotico. Léon, alla fine del romanzo osserva:

Depuis toujours j'ai su que je portais en moi cette cassure. Elle m'a été donnée à la naissance, comme une marque, comme un goût de vengeance. [...] Un jour je reviendrai, et tout sera à nouveau, comme si le temps n'était pas passé. Je reviendrai, et [...] sera pour réunir ce qui a été séparé.¹⁶³

Questa scissione tra l'individuo e il suo passato viene sanata grazie all'incontro con un personaggio iniziatico, quasi sempre presente nelle opere di Le Clézio, che permette a Léon, Alexis, Jean, ma anche ai due protagonisti di *Désert*, Lalla e Nour, di tornare a sentirsi parte del Tutto. Questi personaggi iniziatici, quasi sempre appartenenti ad un mondo altro, sono legati ad un tempo primordiale, il tempo «où le Chaos devenait Cosmos»¹⁶⁴. Per accedere a questo tempo, i personaggi lecléziani devono compiere una specie di iniziazione, un'esperienza di carattere religioso che consenta loro di riconquistare il proprio tempo perduto; però questa riconquista può avvenire solo all'interno di una forza più alta, in cui ogni uomo può riconoscersi. E questi personaggi iniziatici, Suryavati, Ouma, Mariam, Hartani e Ma el Ainin, sono accomunati dalla "mineralità" dei loro corpi, che simboleggia il loro essere abitati da questa forza

¹⁶² J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 150.

¹⁶³ Id., *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 457.

¹⁶⁴ J.P. Dufour, *Les Romans de J.-M. G. Le Clézio: rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire*, cit., p. 119.

primordiale: la loro pelle e i loro occhi sono sempre del colore di qualche metallo, bronzo, rame o basalto¹⁶⁵.

La mineralità è molto presente nei romanzi di Le Clézio¹⁶⁶, a cominciare da *Désert*, perché l'autore è affascinato dai paesaggi e dagli elementi naturali che richiamano un tempo in cui l'uomo non esisteva ancora, in cui tutto era all'inizio; ci sono numerose descrizioni di questi paesaggi desolati di rocce e di sassi a cui l'essere umano non può accedere, perché non vi sopravvivrebbe. In particolare, è nel gesto d'amore, quindi attraverso il contatto fisico, che i protagonisti dei romanzi possono entrare in comunione con questi corpi metallici e riavvicinarsi così all'origine. In *Désert*, l'apice del racconto è l'unione fisica tra Lalla e Hartani, attraverso cui i due ragazzi ritrovano quell'unione con il Tutto che la distanza temporale con i loro antenati rischiava di cancellare. Allo stesso modo, nel rapporto carnale di Jean con Mariam è racchiuso tutto il significato del viaggio lecléziano, un viaggio che porta l'individuo a sentirsi completamente libero:

Le sexe de l'homme et le sexe de la femme, chargés de lumière, brûlant d'un feu, mais les yeux ne peuvent voir ce feu et cette lumière, l'ombre dans la chambre n'a pas cédé, c'est un feu et une lumière de tous les sens, près de l'origine, si près, venus de si loin, du commencement, de l'ère primaire et de la première division cellulaire, de la première naissance. [...] Alors Jean se sentait plus libre. [...] C'était donc ça. C'était si simple après tout. Un moment, juste un moment dans la vie pour être libre. Pour être vivant, sentir chaque nerf, être rapide comme un animal qui court. Savoir voler. Faire l'amour. Être dans le présent, dans le réel.¹⁶⁷

In questo passaggio è fondamentale anche l'elemento della luce, una luce che viene dall'alto e che inonda i corpi, trasferendoli in un'altra dimensione. Nel deserto sahariano Lalla entra in contatto con le proprie origini attraverso la luce accecante del sole, che porta con sé la voce di un mondo antico, quasi dimenticato.

Oltre al tema della ricerca dell'origine, quello che accomuna i tre romanzi ambientati nelle Mauritius, e che è al centro delle riflessioni e degli scritti di Le Clézio, è la rappresentazione della società coloniale, in questo caso francese. In questi tre

¹⁶⁵ In *Désert*, Hartani ha «gli occhi di metallo scuro», ha un viso liscio «color rame bruciato». (Qui cit. da J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *Deserto*, Rizzoli, Milano, 1985, pp. 106, 113).

¹⁶⁶ Sul tema della fascinazione minerale nella letteratura francese, cfr. B. Tritsmans, *Les livre de pierre: Segalen, Coillois, Le Clézio, Gracq*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.

¹⁶⁷ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 504-505.

romanzi l'autore raffigura una società in forte crisi, che sta perdendo i suoi valori e i motivi della sua stessa esistenza. Alexis e gli altri personaggi sono per lo più discendenti di famiglie di coloni francesi, e attraverso la loro storia Le Clézio fa un'analisi generale del colonialismo europeo e delle sue conseguenze nel presente¹⁶⁸. Essendo legato, per le sue origini, al mondo coloniale francese, ed essendo consapevole dei disastri creati da decenni di politiche di sfruttamento umano ed economico di quelle terre, Le Clézio non può sentirsi del tutto francese. Nelle sue opere non vuole quindi dipingere un mondo pacifico basato sulla convivenza armoniosa tra i popoli, anzi mette in evidenza i problemi e le contraddizioni. Però, al tempo stesso, è guidato da un ideale di interdipendenza e di *métissage* tra le diverse culture; è per questo che vede nella lingua francese lo strumento e l'espressione di un ideale di giustizia e di dialogo tra le culture. Questo pensiero è espresso nell'articolo *Éloge de la langue française*, in cui l'autore non elogia la lingua francese classica, portatrice anche dell'ideologia dell'impero e della presunzione della superiorità della cultura francese, ma un francese di origini miste, più vicino allo stesso creolo parlato nelle Mauritius e che sente suo. L'opera che esemplifica questo suo interesse è *Sirandes* (1990), una raccolta di proverbi mauriziani accompagnata da un glossario di lingua creola. A suo parere, questa lingua francese particolare può essere portatrice di quei valori universali introdotti dalla rivoluzione del 1789 e diventare quindi la lingua delle minoranze: «la langue française [...], doit être le lieu d'asile de tous ceux que l'aliénation de l'ère industrielle menace, et leur servir de mémoire. C'est son devoir, c'est aussi sa chance de survie»¹⁶⁹.

L'opera di Le Clézio vuole rendere giustizia ai popoli emarginati, vittime del colonialismo europeo, attraverso una rappresentazione dell'alterità che vuole essere un'alternativa a secoli di demonizzazione del diverso da sé¹⁷⁰, molto spesso all'origine di un pensiero razzista. Nei suoi romanzi, l'autore cerca di portare alla luce la mentalità coloniale, che in nome del progresso e della fede cristiana annienta le culture indigene, considerandole barbariche e crudeli. Nel saggio *Le Rêve mexicain ou la pensée*

¹⁶⁸ Sul tema del colonialismo nell'opera di Le Clézio, cfr. M. Salles, *Le Clézio: Notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 71-97.

¹⁶⁹ J.M.G. Le Clézio, *Éloge de la langue française*, in «L'Express», 7 Ottobre 1993, web: https://www.lexpress.fr/informations/elog-de-la-langue-francaise_605707.html.

¹⁷⁰ Sulla rappresentazione dell'alterità e sul rapporto con essa, cfr. É. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990; T. Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989; trad. it. *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991.

interrompue (1988), Le Clézio analizza la storia dei popoli amerindi concentrandosi sul massacro degli aztechi da parte degli spagnoli; l'autore, in modo provocatorio, pone la civiltà dalla parte degli indios e fa una forte critica della società moderna:

Au monde fantastique, magique et cruel des Aztèques, des Mayas, des Purepecha, va succéder ce qu'on appelle la civilisation: l'esclavage, l'or, l'exploitation des terres et des hommes, tout ce qui annonce l'ère industrielle.¹⁷¹

L'autore sottolinea due diversi tipi di violenza: quella rituale, quindi legata al sacro, dei popoli indigeni, e quella brutale dei colonizzatori, motivata dalla sete di ricchezze e da logiche di potere. Le Clézio era ben consapevole dei rischi di questa sua rappresentazione della storia e di questi popoli, però non è stato immune dalle critiche di chi, come Hervé Kempf¹⁷², lo ha accusato di indigenismo e di primitivismo, proprio ciò da cui l'autore voleva distanziarsi. Viene accusato di dare un'immagine semplicistica e stereotipata dei popoli del "Terzo Mondo", vittime innocenti del male dell'Occidente e portatori di valori ad esso superiori; gli viene rimproverato di aver sconfinato in quel pensiero che cerca di redimere tutte le colpe dell'Occidente e che vede ogni male solo come conseguenza del colonialismo europeo¹⁷³.

In realtà, l'intento di Le Clézio è molto diverso, e la sua opera riesce a scongiurare questi rischi, anche perché è lui stesso ad ammettere che il colonialismo non è stato un fenomeno solamente negativo: «Cela dit, et aussi étrange que cela puisse vous paraître, je ne condamne pas totalement la société coloniale, qui avait, comment dire? le sens de la beauté et de l'élégance»¹⁷⁴. Per esempio, il colonialismo ha permesso l'incontro e la mescolanza di popoli diversi tra loro, superando le barriere erette dal contesto politico o dal pregiudizio. Solo grazie a questo incontro oggi si può parlare di multiculturalismo e di integrazione, sebbene, come mette in evidenza Le Clézio, ci siano ancora molti passi in avanti da fare. Nei suoi romanzi vengono mostrate tutte le molteplici sfumature di

¹⁷¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 54.

¹⁷² Hervé Kempf fa un'analisi critica dell'articolo *Toutes choses sont liées* di Le Clézio, contenuto in *La Fête chantée* (1997), cfr. H. Kempf, *Les Indiens n'étaient pas de gentils amis de la nature*, in «Monde», 19 Ottobre 2000, web: https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/19/les-indiens-n-eacute-taient-pas-de-gentils-amis-de-la-nature_107887_1819218.html.

¹⁷³ Sulla rappresentazione dell'alterità in Le Clézio, cfr. J. Jarlsbo, *Écriture e alterité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio, Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Lunds, Lunds Universitet, 2003.

¹⁷⁴ J. Garcin, *Les révolutions de Le Clézio*, in «L'Obs», 9 Ottobre 2008, web: <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2166/les-revolutions-de-le-clezio.html>.

queste tematiche, senza rischiare di creare delle antitesi nette. Per esempio, da una parte c'è una forte critica dei sistemi di integrazione e di accoglienza in Francia e di ciò che ne consegue, cioè lo sfruttamento lavorativo e l'emarginazione sociale degli immigrati; dall'altra ci sono anche degli episodi di integrazione riuscita e di dialogo tra le culture¹⁷⁵.

Proprio lo splendido finale di *Désert* sembrerebbe rappresentare una possibilità di apertura all'altro. Infatti, nella nascita del bambino di Lalla avviene uno scambio tra culture: ci sono delle differenze tra il parto della madre, avvenuto quando i tuareg vivevano ancora nel deserto, e quello di Lalla, che, sebbene fuggita dalla Francia per tornare a casa, è portatrice di alcune differenze positive, simbolo di un dialogo tra culture che permette la nascita della vita. A differenza della madre, Lalla non partorisce con il tipico vestito blu degli uomini del deserto, ma nel cappotto marrone comprato a Marsiglia; nel momento del parto si trova sotto un albero rigoglioso di fico, e non sotto un albero morto; infine, al silenzio e alla mancanza di vita del deserto si contrappone l'urlo di vita del bambino. Però, al tempo stesso, Lalla ritrova «i gesti ancestrali, i gesti che vanno al di là della sua comprensione, ma che nessuno le ha mai dovuto insegnare»¹⁷⁶. Non perde il suo passato che è dentro di lei, quel mondo antico che in Le Clézio è intessuto nel presente. Però quel passato dialoga, danza, con un'alterità con cui sembrava inconciliabile, e da questa danza nasce la vita; è un nuovo inizio, e non a caso Lalla, nel quartiere di Marsiglia dove vive, tra i mille odori di morte e di sofferenza, sente lo stesso odore di albero di fico che le ricorda quello del suo amico Naman. E l'albero di fico, come ricorda Teresa di Scanno, è il simbolo della potenza della vita, della fecondità e dell'immortalità¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Sulla questione dell'immigrazione nell'opera di Le Clézio, cfr. B. Thibault, *La Revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de J.M.G. Le Clézio*, in «Nouvelles Études Francophones», 20, 2 (2005), pp. 43-55.

¹⁷⁶ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 368.

¹⁷⁷ T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori; Paris, Nizet, 1983, p. 115.

Due modi di vivere

Il finale di *Désert*, secondo questa lettura, sembrerebbe aprire alla possibilità di una rinascita a partire dall'incontro con l'altro; Lalla, una dei due protagonisti del romanzo, compie un viaggio circolare che la riporta al punto di partenza, al luogo che sente come casa, cioè il deserto. La riconciliazione con il deserto da cui era stata espulsa e in cui sembrava non potesse più vivere, diventa possibile solo attraverso il periodo vissuto in Francia che, sebbene alla fine risulti un'esperienza di alienazione e di marginalità, aiuta Lalla a ritrovare in un altrove quell'esperienza elementare che le permette di reinserirsi nel tempo ciclico delle sue origini, quello dei suoi antenati, celebrato nella storia di Nour. Come negli altri romanzi di Le Clézio, anche in *Désert* c'è la storia di un personaggio, in questo caso Lalla, che intraprende dei viaggi iniziatici che le permettono di ritrovare un legame con le sue origini.

Il romanzo è infatti composto da due linee narrative differenti che non si intersecano mai. Da una parte c'è la storia di Nour, inserita nella narrazione degli avvenimenti storici che, tra il 1909 e il 1912, hanno portato alla sconfitta dei popoli sahariani e all'istituzione del protettorato francese sul Marocco; dall'altra parte c'è la storia di Lalla, ambientata nella contemporaneità e che segue i viaggi della ragazza, che parte dalle coste del Marocco per poi alla fine ritornarci, dopo aver trascorso un periodo a Marsiglia e a Parigi. L'opera è costruita su simmetrie precise, evidenti nella divisione dei capitoli e nel numero di pagine dedicate a ciascuna delle due storie¹⁷⁸; questa costruzione geometrica crea una divisione netta tra i due racconti, che non si intrecciano mai dal punto di vista narrativo, però hanno molti elementi in comune. Quello che sicuramente lega le due narrazioni è che Lalla è una discendente degli «Uomini Blu», cioè il popolo di Nour, anche se non è ben chiaro se ci sia o meno un rapporto di consequenzialità tra le due storie¹⁷⁹.

Oltre a questa dualità presente nella struttura del romanzo, *Désert* è innanzitutto il racconto di due tempi, due luoghi, due società, due modi di vivere totalmente diversi. È

¹⁷⁸ Per un'analisi approfondita della struttura geometrica di *Désert*, cfr. T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, cit., pp. 100-102.

¹⁷⁹ Ci sono opinioni contrastanti sul rapporto tra le due storie: Jacqueline Dutton, nel saggio *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio* (2003), sostiene che il mondo di Lalla sia quello ereditato dalle guerre di colonizzazione, mostrando un legame evidente tra gli eventi del passato e del presente. Per Michelle Labbé, come scrive in *L'Écart romanesque* (1999), è assente qualsiasi rapporto causale tra le due storie.

l'incontro tra due alterità apparentemente inconciliabili, che si escludono e si cancellano a vicenda: la società occidentale e quella nomadica delle tribù tuareg. Secondo Teresa Di Scanno, in quest'opera Le Clézio sostiene una tesi ben visibile che orienta tutta la storia: i nomadi del deserto «portent témoignage d'un idéal de liberté, d'indépendance, de dignité morale e même de sainteté qui ne peut être vaincu, très supérieur à l'idéal matérialiste du monde occidental»¹⁸⁰. L'autore vuole dimostrare che la spiritualità dei nomadi non possa sottomettersi, per la sua stessa natura, al materialismo e al progresso della società occidentale. Dei nove capitoli del romanzo solamente due hanno un titolo, e sono dedicati entrambi alla storia di Lalla: *Le bonheur*, che racconta la vita della giovane nella baraccopoli, chiamata ironicamente «cité», al confine tra il deserto e il mare, e *La vie chez les esclaves*, sulla sua permanenza a Marsiglia. Già da questa antitesi è evidente che Le Clézio vuole «souligner la différence des deux mondes, celui de la liberté, et celui de l'esclavage»¹⁸¹. In entrambe le storie, questi due mondi entrano in contatto in modo diverso e soprattutto in due luoghi differenti: nel deserto sahariano avviene lo scontro armato tra l'esercito coloniale comandato dal generale Moinier e le tribù nomadi, guidate prima dallo sceicco Ma el Ainin e poi dal figlio Mulay Sebaa; a Marsiglia Lalla si immerge nella società francese, che viene rappresentata attraverso i suoi occhi.

Il romanzo si apre con la lunga marcia dei nomadi, che, costretti a scappare dalle loro terre d'origine a causa dell'invasione degli eserciti "cristiani", si spostano a nord verso una meta indefinita, che ricorda molto la Terra Promessa del racconto biblico. Per questi popoli, il deserto è allo stesso tempo la loro casa e un luogo di passaggio, di transizione; attraversano il deserto senza lasciare tracce, come se fossero invisibili, ripetendo ogni giorno gli stessi gesti, gli stessi riti, come se il tempo non scorresse mai. Il racconto di questa odissea assume infatti le caratteristiche dell'epica, a partire dal fatto che la vita dei nomadi sembra avvenire in un tempo diverso rispetto a quello degli uomini, un tempo che non è più lineare, ma ciclico: «Era un paese fuori dal tempo, lontano dalla storia degli uomini, forse, un paese dove più niente poteva apparire o morire, come se fosse già separato dagli altri paesi»¹⁸². È un tempo sospeso, scandito dal ritmo della marcia e dall'alternanza di cammino e riposo, di preghiere e silenzi, in

¹⁸⁰ T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, cit., p. 99.

¹⁸¹ Ivi, p. 102.

¹⁸² J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 8.

cui tutto torna in eterno uguale a se stesso; un tempo che cancella quello dell'uomo: «Ma era una strada che non aveva fine, perché era più lunga della vita umana»¹⁸³. L'uomo è quindi inserito in un tempo più grande, quello cosmico, e l'unico modo per sopravvivere è accettare di far parte di questo flusso interminabile che li trascina via, come fossero fantasmi che spariscono da un momento all'altro senza lasciare traccia: «I piedi nudi delle donne e dei bambini si posavano sulla sabbia, lasciando una traccia leggera che subito il vento copriva. [...] E gli uomini stessi sembravano miraggi, che la fame, la sete e la stanchezza avevano fatto nascere sulla terra».¹⁸⁴

Alla temporalità dei nomadi si contrappone quella degli eserciti coloniali, portatori di un modo diverso di intendere e vivere il tempo; questa diversità è evidente nella battaglia conclusiva che chiude il romanzo, in cui gli uomini di Mulay Sebaa vanno consapevolmente incontro al massacro, ultimi testimoni di una cultura e di valori che difendono a costo della morte. Lo scontro assume un tono epico, che rimanda appunto ad un tempo diverso, anche se i dettagli della battaglia sono realistici; l'epicità del racconto è resa da alcuni elementi: il silenzio di morte che precede e segue il massacro, l'assenza di metafore, il vortice danzante dei cavalieri di Mulay Sebaa, la descrizione del campo di battaglia dopo la guerra. Anche nei momenti che precedono la loro inevitabile fine, i nomadi del deserto continuano a ripetere i gesti di sempre: montano le tende, sistemano l'accampamento, accendono e spengono i fuochi, pregano.

Al contrario, dall'altra parte del campo di battaglia tutto avviene con estrema velocità. Rispetto alla vita del deserto, che si ripete uguale da milioni di anni, la tecnologia militare moderna spazza via migliaia di vite in pochi minuti. Il racconto della battaglia, nonostante sia determinante all'interno della storia, avviene in una sola pagina, a testimoniare un accadimento infinitamente piccolo rispetto al respiro più ampio degli eventi del romanzo e della vita nomade stessa. Un evento però così brutale nella sua brevità, che induce il narratore a fare una riflessione sul tempo: «Ma esiste, il tempo, quando bastano pochi minuti per uccidere mille uomini, mille cavalli?»¹⁸⁵. Nonostante questo, gli uomini del deserto riprendono il cammino, scomparendo nel deserto «come in un sogno»¹⁸⁶, così come erano apparsi all'inizio del racconto,

¹⁸³ Ivi, p. 17.

¹⁸⁴ Ivi, p. 17.

¹⁸⁵ Ivi, p. 380.

¹⁸⁶ Ivi, p. 382.

incarnando un ideale estremo di libertà e rappresentando l'ultima alternativa alla velocità schiacciante del progresso.

Il tempo lento dei nomadi è interiorizzato anche da Lalla che, sia nella «cité» marocchina sia nella città francese, rivive le virtù essenziali del suo popolo, a partire dalla ritmicità che scandisce le sue giornate: «la marche, le repos, le réveil, et de nouveau la marche, rythment les jours de l'adolescente, comme ils scandent les temps immémoriaux des tribus nomades»¹⁸⁷. La scansione della marcia di Lalla, come quella del popolo di Nour, è una sinfonia profonda di ritmi; questa ritmicità si inserisce nella musicalità più ampia del romanzo¹⁸⁸. A Marsiglia, Lalla cammina per le strade a modo suo, seguendo il suo tempo interiore, lo stesso del deserto, e fermandosi a contemplare ciò che le sta attorno, come faceva con Hartani sull'altipiano di pietra, come se stesse aspettando qualcuno; e quel qualcuno è «colui che chiama Es Ser, il Segreto»¹⁸⁹, con il suo sguardo incandescente che proviene dall'alto e che mette Lalla in connessione con la realtà cosmica, con il Tutto. A Marsiglia, inizialmente, questo deserto interiore di Lalla rimane soffocato e schiacciato da quello che la circonda, dalla vita alienata delle persone che le passano accanto come fantasmi.

Il tempo di Lalla, dunque, si scontra con la frenesia e la velocità della vita di città, con i suoi boulevard dove la gente cammina in eterno, dove «la folla continua a scorrere, sempre di fretta, sempre verso l'ignoto»¹⁹⁰. Le Clézio descrive una società in cui le persone corrono incessantemente, come per sfuggire al vuoto delle loro vite; una società in cui non esiste il passato perché non c'è memoria, ma solo un eterno presente che scorre via senza che ce se ne possa accorgere: «Ma ricordare è difficile. Bisogna camminare qui, camminare, insieme agli altri, come se sapessi dove vai, ma non c'è una fine del viaggio [...]. Devi camminare per non cadere, per non essere calpestato dagli altri»¹⁹¹. Invece, il cammino dei nomadi è impregnato di passato: in ogni passo c'è la memoria dei passi precedenti, di tutti gli infiniti passi delle carovane nomadi che hanno

¹⁸⁷ T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, cit., p. 112.

¹⁸⁸ Nel romanzo, le lunghe descrizioni della vita quotidiana dei nomadi sono momenti di grande lirismo. La storia dei nomadi è una grande sinfonia in cui si alternano canti e silenzi, marce e riposi, danze e preghiere. La musicalità dell'opera è resa dalle numerose ripetizioni, dei gesti ma anche delle espressioni dei canti e delle invocazioni. Sulla dimensione musicale dell'opera di Le Clézio, cfr. C. Kern-Oudot, *Poétique du chant dans l'œuvre de Le Clézio*, in B. Rey Mimoso-Ruiz (a cura di), *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs et origines: parcours poétiques*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2006, pp. 147-159.

¹⁸⁹ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 95.

¹⁹⁰ Ivi, p. 254.

¹⁹¹ Ivi, p. 270.

attraversato il deserto in ogni tempo. A Marsiglia, l'impossibilità per le persone di fermarsi comporta anche un'indifferenza verso il prossimo, e tutto è avvolto da un anonimato esasperante: Lalla è invisibile agli occhi degli altri, la gente le passa davanti senza fermarsi, «perché c'è tanta sofferenza nei suoi occhi che se ne vanno in fretta, perché hanno paura»¹⁹². Nell'indifferenza totale verso il prossimo si legge una più generale mancanza di amore e di speranza: «Forse non c'è più amore, da nessuna parte, non esiste pietà, né dolcezza. Forse, la federa bianca che separa la terra dal cielo [...] ha fatto morire tutti i loro ricordi, tutti i desideri che avevano, tutta la bellezza?»¹⁹³.

Questi modi differenti di vivere il tempo sono strettamente correlati al modo in cui si intende lo spazio e a come ci si rapporta ad esso; questo in *Désert* è un tema fondamentale. Il deserto è, per definizione, un luogo aperto, perché i suoi confini sembrano invisibili, sono oltre l'orizzonte, e per questo è considerato uno spazio infinito; però questa apertura non è solo orizzontale, ma anche verticale. Non c'è niente che si frappone tra l'uomo e il cielo, e questo contatto diretto, in assenza di elementi umani attorno a sé, apre all'uomo la dimensione del sacro; il deserto è infatti il luogo delle rivelazioni divine, come ci insegnano le religioni monoteiste. Per i nomadi il deserto è uno spazio continuo e omogeneo, principalmente perché non è possedibile dall'uomo, che in esso può solo transitarci. Abitare il deserto vuol dire abitare «una terra che [...] non apparteneva a loro, né ad altri, perché era semplicemente lo spazio libero del loro sguardo, un dono di dio»¹⁹⁴.

È per questo motivo che, all'arrivo dei francesi, gli uomini di Ma el Ainin non comprendono quale sia il loro interesse, perché quest'ultimo deriva da un'idea completamente opposta del territorio, visto come spazio da possedere e da spartirsi. I popoli nomadi non possono comprendere quello che accade perché non conoscono la logica del denaro e del profitto che si nasconde dietro la violenza delle armi: il vecchio sceicco non può capire che non sono state le armi a sconfiggerlo, ma il denaro. È la logica del profitto che muove gli eserciti del generale Moinier, quella logica che secondo l'autore è alla base di ogni tipo di disuguaglianza: Le Clézio «insiste sur les inégalités entre peuples vaincus et peuples vainqueurs, inégalités qui persistent non seulement dans les pays colonisés, mais à l'intérieur de toute société moderne où les

¹⁹² Ivi, p. 261.

¹⁹³ Ivi, p. 275.

¹⁹⁴ Ivi, p. 334.

valeurs de l'argent et du progrès dominant»¹⁹⁵. Gli eserciti conquistatori infatti «volevano la terra intera, e non avrebbero avuto requie prima di averla divorata tutta, questo era sicuro»¹⁹⁶; per loro la terra è qualcosa di conquistabile, qualcosa da sfruttare, che si può dividere a tavolino. Ecco che agli spazi aperti degli «Uomini Blu», si oppongono degli spazi chiusi e frammentati, confinati dentro a delle mura, come «le città fortificate che i cristiani costruivano nel deserto»¹⁹⁷, che i nomadi vedono al loro passaggio e da cui non ricevono alcuna ospitalità.

Allo stesso modo, quando Lalla emigra in Francia, trova un mondo pieno di barriere e ostacoli che limitano il vagare degli uomini. Lalla, ascoltando le storie di Naman, sognava di andare in Europa, un paese libero, terra di infiniti viaggi. Invece, appena arriva, si sente imprigionata, controllata, tanto che da un momento all'altro potrebbero costringerla a tornare indietro nel suo paese. La città, diversamente dal deserto, divide e separa gli spazi e le persone: nel quartiere di Lalla, il Panier, vivono tutti gli emarginati della società: i poveri, gli immigrati, i mendicanti; così che l'emarginazione non è solo sociale ma anche spaziale¹⁹⁸. Agli occhi di Lalla, Marsiglia è un'enorme prigione dove per gli uomini non c'è alcuna possibilità di uscita:

Ils sont prisonniers du Panier. Peut-être qu'ils ne le savent pas vraiment. Peut-être qu'ils croient qu'ils pourront s'en aller, un jour, aller ailleurs [...]. Mais c'est impossible. Les rues étroites aux vieux murs décrépis, les appartements sombres, les chambres humides et froides où l'air gris pèse sur la poitrine, [...] tout les tient, les enferme, les fait prisonniers, et ils ne pourront pas se libérer.¹⁹⁹

Come scrive Michel Labbé, «The recurrence of images of anthropophagy and suction into an abyss hypostasize the city, which becomes an ogre»²⁰⁰; i palazzi fagocitano le persone al loro interno, facendole sparire. Gli uomini vivono imprigionati dentro le loro case, che assomigliano a celle buie: «le finestre rasoterra sono sbarrate da

¹⁹⁵ J. Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs: l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 195.

¹⁹⁶ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 372.

¹⁹⁷ Ivi, p. 28.

¹⁹⁸ Le Clézio rappresenta la marginalità e i problemi delle periferie delle città francesi anche in *Mondo et autres histoires* (1978), *Poisson d'or* e *La Ronde et autres faits divers* (1982).

¹⁹⁹ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, cit., p. 289; trad. it., p. 250: «Sono prigionieri del Panier. Forse, non lo sanno veramente. Forse, credono che potranno andarsene, un giorno, andarsene altrove [...]. Ma non è possibile. Le strette viuzze dai muri scrostati, gli appartamenti bui, le stanze umide e fredde in cui l'aria grigia ti pesa sul petto, [...] tutto li trattiene, li chiude, li fa prigionieri, e non potranno mai liberarsi».

²⁰⁰ M. Labbé, *Dictionnaire J.M.G. Le Clézio: Désert*, in «Editions Passage(s)», web: <http://www.editions passages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/desert/>.

reti metalliche, inferriate. [...] [Lalla] crede si tratti di una prigione dove un tempo la gente moriva»²⁰¹. Al buio della casa, Lalla cerca di opporre la luce del deserto che si porta dentro, spingendosi fino ai confini della città per vedere il mare, lì dove può sentire il vento e la luce del sole: «eppure ha voglia di camminare ancora, per vedere sempre più luce, per scacciare tutta quell'ombra che le resta dentro, in fondo al cuore»²⁰². Però, dovunque vada, c'è come un telo bianco che la separa dal cielo, che le impedisce di vedere Es Ser e Hartani, le impedisce di entrare in contatto con le sue origini, con quella dimensione in cui riesce a ritrovare se stessa. E questa federa bianca impedisce il rapporto verticale tra l'uomo e il cielo, che invece Lalla sperimenta nei suoi vagabondaggi nel deserto.

A Marsiglia, Lalla scopre una società dominata dalla stessa logica del profitto che, decenni prima, aveva causato la sconfitta definitiva del suo popolo. Lalla, infatti, non rimane sempre ai margini della società francese; c'è un momento in cui sembra potersi integrare, in cui la sua diversità sembra essere accettata e anzi valorizzata dagli altri. Fuggita dal lavoro alienante presso l'albergo, conosce un fotografo che sviluppa un'ossessione per lei, per la sua bellezza orientale. Il fotografo è affascinato dal mistero che si cela dietro alla ragazza, una sorgente profonda in lei di cui non capisce l'origine e il contenuto: «c'è qualcosa di segreto in lei, che va svelandosi a caso sulla carta, qualcosa che si può vedere, ma non possedere, mai, anche se si scattassero fotografie in ogni secondo della sua esistenza»²⁰³. Il fotografo scatta fotografie senza tregua, senza stancarsi mai, e poi passa ore nel buio della camera oscura per cercare di fissare l'interezza di Lalla in un'immagine; per un istante questa immagine rivelatrice sembra apparire, ma quest'impressione «dura solo un attimo»²⁰⁴. Per Bruno Thibault, «le photographe est pour Le Clézio l'Occidental par excellence: c'est-à-dire l'homme qui cherche à saisir le réel sous son aspect extérieur et matériel exclusivement»²⁰⁵. Ma di Lalla il fotografo riesce a cogliere solo la superficie, perché quella profondità che si scorge per un istante, svanisce subito:

²⁰¹ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 262.

²⁰² Ivi, p. 254.

²⁰³ Ivi, p. 310.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ B. Thibault, *Immigration et individuation: l'archétype de l'anima dans "Désert" de J.M.G. Le Clézio*, in «Romance Notes», 40, 3 (2000), p. 366.

Il regarde Lalla Hawa, et c'est comme si, par instants, il apercevait une autre figure, affleurant le visage de la jeune femme, un autre corps derrière son corps; à peine perceptible, léger, passager, l'autre personne apparaît dans la profondeur, puis s'efface, laissant un souvenir qui tremble. Qui est-ce? Celle qu'il appelle Hawa, qui est-elle, quel nom porte-t-elle vraiment?²⁰⁶

Il volto anonimo di Lalla diventa allora una merce, un'attrattiva per il pubblico francese. Il successo che Lalla ottiene attraverso le fotografie è il simbolo di una cultura dominata dall'esotismo: l'interesse per il diverso da sé, anche quando è genuino, viene in poco tempo assoggettato alle logiche del mercato, e Lalla diventa un'immagine che deve essere venduta per trarne profitto.

Il racconto di questi due mondi così lontani e così diversi, ci presenta un'altra differenza fondamentale: il modo diverso di rapportarsi con la morte. Infatti, il buio della casa di Marsiglia ricorda a Lalla quello dei sepolcri: le abitazioni sono descritte come tombe che seppelliscono vivi gli uomini, e ovunque Lalla percepisce un odore di morte: «È un freddo di morte, quello che esce dalla bocca degli sfiatatoi, dalle cantine, dalle finestre nere»²⁰⁷. Eppure, la morte viene nascosta e ignorata come se non esistesse, come se non facesse parte delle loro vite; viene relegata in luoghi appositi, nei negozi di pompe funebri e nei cimiteri, lontana dalla vista degli uomini. È per questo che tutti camminano senza guardarsi indietro, senza memoria, più in fretta possibile, perché «quando si fermano c'è la morte che sale intorno a loro, là, sotto i loro piedi»²⁰⁸.

Rispetto alla vita di città, la morte, sebbene anche nell'eterna marcia del popolo di Nour verso nord è sempre presente, viene accettata come parte dell'esistenza umana: «I maschi imparavano a camminare, a parlare, a cacciare e a combattere, semplicemente per imparare a morire sulla sabbia»²⁰⁹. Non c'è un tentativo di ignorarla o di nascondersela; la maggior parte delle persone intraprende il viaggio sapendo che morirà prima di arrivare alla meta, come la vecchia che Nour incontra sotto la tenda²¹⁰. Proprio Nour, durante il cammino, sul bordo della strada vede accasciarsi qualche suo

²⁰⁶ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, cit., p. 350; trad. it., p. 310: «Guarda Lalla Hawa, ed è come se, a tratti, scorgesse un altro volto, affiorante sul viso della giovane donna, un altro corpo dietro al suo corpo; [...] l'altro qualcuno viene su dal profondo, e svanisce, lasciando un ricordo che trema. Chi è? Quella che chiama Hawa, chi è, come si chiama veramente? Qual è il suo nome?».

²⁰⁷ Id., *Deserto*, cit., p. 262.

²⁰⁸ Ivi, p. 288.

²⁰⁹ Ivi, p. 18.

²¹⁰ Il dialogo tra Nour e la vecchia sotto la tenda rappresenta l'ineluttabilità del destino che li aspetta: «“Tu ci arriverai forse, là dove dicono, al nord. Ma io morirò prima”. E ripeté: “Morirò prima di arrivarci”». (Qui cit. da J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 36).

compagno stremato dalla fatica che si abbandona al deserto, unendosi definitivamente ad esso: «ogni tanto c'era la forma di un corpo, nella polvere, con le gambe e le braccia piegate, come se stesse dormendo»²¹¹. La morte diventa un fatto della vita, che va accettato; rispetto ad una società che nega la morte, Le Clézio la rimette al centro. Come scrive Di Scanno, Le Clézio vuole far capire al lettore che «le sens véritable de la vie n'est pas le bien-etre matériel, mais l'angoisse oubliée dans le sentiment cosmique de l'existence, car la vraie vie est aussi – à coté de l'extase, fut-elle matérielle – douleur»²¹². L'unione dell'uomo alla realtà cosmica lo inserisce in una dimensione metafisica che gli permette di obliare il dolore e la sofferenza; questa elevazione spirituale gli consente di sentirsi in armonia con il mondo e con la natura. Nelle prime pagine del romanzo, i nomadi appaiono come elementi del paesaggio, completamente fusi con esso, formando una cosa sola: «erano nati dal deserto, [...] erano gli uomini e le donne della sabbia, del vento, della luce, della notte»²¹³. Quest'armonia viene infranta dalla presenza dell'esercito coloniale, come fosse un elemento perturbante all'interno di un ciclo vitale eterno. Nella sua marcia, l'esercito infrange il silenzio del deserto con il suo rumore e offusca il cielo alzando la polvere. Nour, quando il pericolo dello scontro armato è sempre più vicino, non riesce più a vedere le stelle e non riconosce il cielo, dando al lettore la sensazione che qualcosa si è irrimediabilmente spezzato:

Nour aimait les étoiles, car son père lui avait appris leur nom depuis qu'il était tout petit; mais cette nuit-là, c'était comme s'il ne parvenait pas à reconnaître le ciel. Tout était immense et froid, noyé dans la lumière blanche de la lune, aveuglé [...]. C'était peut-être la peur qui avait tout changé, qui avait décharné les visages et les mains, et taché d'ombre noire les orbites vides.²¹⁴

²¹¹ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 206.

²¹² T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, cit., p. 107.

²¹³ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., pp. 6-7.

²¹⁴ Id., *Désert*, cit., p. 41; trad. it., p. 30: «Nour amava le stelle, perché suo padre gli aveva insegnato i loro nomi fin da quando era piccolo; ma quella notte, era come se non riuscisse a riconoscere il cielo. Tutto era immenso e freddo, inondato dalla bianca luce lunare, cieco [...]. Forse, era la paura che aveva cambiato tutto, che aveva spolpato le facce e le mani, e macchiato d'ombra nera le orbite vuote».

Désert: un «point vibrant» nel vuoto

Nel titolo del romanzo *Désert*, c'è qualcosa che manca: l'articolo determinativo. Claude Cavallero, nel suo commento al romanzo²¹⁵, parte proprio da qui, da ciò che manca. Per lui, il deserto di Le Clézio è innanzitutto assenza, assenza di un determinante che ci mette subito di fronte all'ambiguità della parola in maiuscolo: non indica un luogo geografico specifico o un tema definito, ma ci dà l'idea dell'immensità, di qualcosa di infinito, e, allo stesso tempo, dell'assenza, di qualcosa di incompleto. È insomma «une catégorie d'espace à l'état pur»²¹⁶, come il mare; infatti, spesso il deserto è descritto attraverso metafore marittime. Proprio il mare è l'altro grande protagonista del romanzo, perché si trova sempre al confine con il deserto di Lalla, reale o immaginario che sia. Il mare, come il deserto, è un luogo inaccessibile all'uomo, perché non può essere compreso razionalmente a causa della sua infinità; inoltre, l'uomo non è sempre in armonia con esso, spesso risulta un luogo inospitale e inaccessibile agli uomini.

La prima grande assenza nel deserto rappresentato in *Désert*, è proprio quella dell'uomo. Il deserto non appare mai a Nour e a Lalla come uno spazio accogliente e sicuro, ma come un luogo arido, privo di vita e inadatto alla sopravvivenza: «[La sabbia] respingeva la luce, cacciava via l'acqua, la vita, da un centro che nessuno poteva riconoscere. Gli uomini sapevano bene che il deserto voleva disfarsi di loro»²¹⁷. Anche l'altipiano di pietra, dove Lalla passa le sue giornate con Hartani, si caratterizza per la sua durezza, per le sue rocce aguzze e taglienti; è un perfetto esempio della fascinazione dell'autore per i paesaggi minerali elementari, privi di vegetazione e elementi antropologici, testimoni di un tempo antico in cui l'uomo non abitava ancora la terra. Come sottolinea Bruno Tritsmans, i paesaggi minerali in Le Clézio appartengono sempre ad un mondo mitologico, com'è in questo caso quello dei nomadi del deserto²¹⁸. Il deserto diventa quindi lo spazio della negazione, negazione di tutto ciò che è umano: «il paese dove le leggi degli uomini non avevano più nessuna importanza. Un paese per

²¹⁵ Per l'analisi di Claude Cavallero di *Désert*, cfr. C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., pp. 233-250.

²¹⁶ Ivi, p. 234.

²¹⁷ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 9.

²¹⁸ Sulla figura del pastore nomade nell'opera di Le Clézio, cfr. B. Tritsmans, *Figures du berger chez J.M.G. Le Clézio et A. Dhôtel*, in «Nouvelles Études Francophones», 20, 2 (2005), pp. 57-68.

le pietre e il vento, per gli scorpioni anche e per i gerboa»²¹⁹. Per questo, sono numerose e strazianti le descrizioni di sofferenza estrema e di morte che colpiscono gli uomini durante il cammino.

Per orientarsi, gli «Uomini Blu» non possono affidarsi a sentieri e piste già tracciate o già percorse da altri, semplicemente perché non ci sono, non si vedono. La sabbia del deserto cancella ogni cosa, rimuove qualsiasi riferimento che permette all'uomo di orientarsi: «il deserto lavava tutto nel vento, cancellava tutto. [...] La sabbia copriva tutte le tracce»²²⁰. Gli uomini non possono lasciare tracce nella sabbia che testimoniano il loro passaggio e la loro presenza in quel posto; per questo nel deserto i nomadi sono degli stranieri, sebbene lo abitino da sempre. Sono ospiti indesiderati che tentano di opporre resistenza alla loro scomparsa, ma che lottano anche per entrare in comunione e in sintonia con questo luogo. Per sopravvivere al deserto, l'uomo deve necessariamente predisporre alla ricerca delle tracce e dei segni, che gli permettono di accedere a questo luogo inospitale. È Hartani che insegna a Lalla a seguire le tracce e a leggere il paesaggio, però, nonostante questo, ci sono dei segni che restano incomprensibili, perché il tempo, sotto forma di sabbia, passa su ogni cosa fino a confinarla in una temporalità inaccessibile all'uomo. L'unica alternativa alle piste sulla sabbia, sono le piste celesti che indicano la strada alle carovane.

Come evidenzia Tritsmans, i pastori, sin dai racconti biblici, sono sempre stati associati al sacro, perché portatori di un sapere astrale: «Cette association du berger aux étoiles est devenu un *topos*»²²¹. Anche in *Le Clézio* per i nomadi la sicurezza offerta dalle stelle è fondamentale per orientarsi, ma soprattutto i cieli stellati permettono ai personaggi di entrare in relazione con il cosmo intero. Come succede a Nour, il cielo oscurato o vuoto indica una perdita di riferimenti che rompe l'equilibrio tra l'uomo e il cielo. Questo accade anche in *Les Bergers*, racconto della raccolta *Mondo et autres histoires* (1978), in cui Gaspar, iniziato al deserto da un gruppo di pastori, ha un rapporto ambiguo con le stelle: a situazioni di profonda armonia, si alternano momenti in cui il cielo è distante e incomprensibile. Nonostante questo, le stelle restano il solo modo per non smarrirsi: gli uomini di Ma el Ainin avanzano sulle strade del cielo, unica certezza in un mondo di tracce evanescenti.

²¹⁹ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 10.

²²⁰ Ivi, p. 9.

²²¹ B. Tritsmans, *Figures du berger chez J.M.G. Le Clézio et A. Dhôtel*, cit., p. 57.

Se il deserto fisico non è accessibile all'uomo e le sue strade non sono percorribili, «l'imaginaire du désert ne cesse en revanche de hanter les esprits»²²²; diventa quindi un deserto mentale e immaginario, che si assimila allo spazio onirico o allucinatorio della visione. La terra percorsa dai seguaci di Ma el Ainin appare sotto forma di miraggi e allucinazioni, che tormentano la mente degli uomini; spesso questi miraggi coincidono con i momenti di massima disperazione, quando la speranza di salvezza è sempre più fiavole: «Ogni giorno [...] gli uomini vedevano nuove case, fortezze di fango rosso, circondate da campi e palmeti. Ma le vedevano come si vedono i miraggi, tremolanti nell'aria surriscaldata, lontane, inaccessibili»²²³. Queste visioni avvengono in una specie di trance, di estasi, in cui l'anima sembra uscire dal corpo e viaggiare libera, creando deserti immaginari:

C'était comme s'il [Nour] sortait de lui-même, abandonnant son corps sur la terre brûlée, son corps immobile sur le désert de pierres et de sable, pareil à une tache, à un tas de vieux chiffons jeté sur le sol parmi tous les autres tas de chiffons délaissés, et son âme s'aventurait dans le ciel glacé, au milieu des étoiles. [...] Nour sentait son esprit glisser encore plus loin, au-delà de cette terre, au-delà de ce ciel.²²⁴

In realtà, in *Désert*, ma anche in altre opere di Le Clézio, per i personaggi che tentano la via del ritorno al deserto c'è una possibilità di accedervi, un modo per trasformare il vuoto del deserto in una presenza viva. Questa possibilità è rappresentata da coloro che appartengono pienamente a quel mondo: sono i personaggi iniziatici, sempre presenti nelle opere di Le Clézio. Come Hogan in *Livres des Fuites* e Gaspar in *Les Bergers*, anche Lalla intraprende un percorso di iniziazione, reso possibile da Hartani, giovane pastore tuareg che vive sulle colline di pietra al confine del deserto; vive in una terra di transizione, sospesa tra due realtà. Hartani, che non conosce il linguaggio degli uomini, permette a Lalla di riconnettersi alle radici ancestrali degli «Uomini Blu»; solo attraverso la riscoperta delle proprie origini, il vuoto del deserto assume «un valeur bénéfique [...] qui fait du vide non une lacune ou une absence, mais

²²² C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., p. 244.

²²³ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 320.

²²⁴ Id., *Désert*, cit., p. 234 ; trad. it., p. 208: «Era come se [Nour] uscisse da se stesso, abbandonando il corpo sulla terra bruciata, il suo corpo immobile sul deserto di pietra e di sabbia, simile a una macchia, a un mucchietto di vecchi stracci dimenticati, e la sua anima si avventurava nel cielo di ghiaccio, in mezzo alle stelle. [...] Nour si sentiva scivolare la mente ancora più in là, in un paese lontano, oltre la terra, oltre quel cielo».

au contraire une présence, un point vibrant»²²⁵. L'armonia con il deserto si può raggiungere solo nel legame con le proprie origini e di conseguenza con quelle dell'universo. Questo legame con il passato è un legame mistico, non ci sono nel deserto dei riferimenti concreti, materiali, che permettono a Lalla di ravvivare questo rapporto e di attingere ad una pienezza inedita. L'apogeo di questa pienezza è la fuga nel deserto assieme ad Hartani, che termina con la notte d'amore ai bordi di una sorgente; la fuga assume un valore mitico esplicito, quello di un ritorno verso l'origine. I due ragazzi, unendosi fisicamente tra di loro, si fondono con il cielo stellato e con l'universo intero, obliando tutte le sofferenze patite nel deserto:

Elle ne ressent plus la fatigue, ni la douleur, mais seulement l'ivresse de cette liberté, au milieu du champ de pierres, dans le silence de la nuit. [...] Jamais Lalla n'a vu une nuit aussi belle. [...] La soif, la faim, l'angoisse se sont apaisées par la lumière de la galaxie, et sur sa peau il y a, comme des gouttes, la marque de chaque étoile du ciel. Ils ne voient plus la terre, à présent. Les deux enfants serrés l'un contre l'autre voyagent en plein ciel.²²⁶

Però, questo momento rappresenta anche un punto di non ritorno, perché Lalla viene espulsa dal deserto. Anche Hogan e Gaspar, che provano a entrare nel deserto, vengono respinti da esso, rischiando di morire. Lalla viene portata in ospedale in fin di vita, ed è qui che decide di partire per la Francia. Ancora una volta, il deserto rimane il luogo di un'esperienza interrotta, incompiuta. In realtà, l'iniziazione di Lalla non fallisce, viene semplicemente sospesa. Forse non è ancora pronta per tornare nel deserto dei suoi antenati; in questo caso l'iniziazione passa anche attraverso l'esperienza dell'alterità, in questo caso dell'Occidente.

Nel deserto lecléziano, questo limite imposto alla presenza umana, che diventa qui assenza, comporta anche un ostacolo alla parola; il deserto è «la terre d'achoppement de tous les mots»²²⁷. Nel deserto la parola è impotente, la sua valenza comunicativa viene meno, perché, come gli uomini, anche le parole vengono cancellate dal vento: «scambiavano solo poche parole, qualche nome. Ma erano nomi e parole che si

²²⁵ C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., p. 244.

²²⁶ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, cit., pp. 219-220 ; trad. it., pp. 193-195: «Non sente più la stanchezza, né il dolore, ma solo l'ebbrezza di quella libertà, in mezzo al campo di pietre, nel silenzio della notte. [...] Lalla non ha mai visto una notte più bella. [...] La luce della galassia ha calmato la sete, la fame, l'angoscia, e sulla sua pelle c'è, come fossero gocce, il marchio di tutte le stelle del cielo. Non vedono più la terra, adesso. I due ragazzi stretti uno all'altro camminano nel cuore del cielo».

²²⁷ C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., p. 246.

cancellavano subito, semplici tracce leggere che il vento di sabbia avrebbe presto sepolto»²²⁸. Le parole perdono il loro significato, ma soprattutto gli uomini non ne sentono il bisogno, perché stremati dalla fatica del cammino: «Nour non parlava a nessuno, e nessuno gli parlava. Era come se la stanchezza e l'arsura gli avessero bruciato in gola tutte le parole»²²⁹. Questa impossibilità di esprimersi con parole umane, spinge gli uomini ad altri tipi di comunicazione, che avvengono sempre nel silenzio. Hartani, per esempio, non conosce il linguaggio degli uomini perché è muto; non può parlare con Lalla. Il mutismo di Hartani può essere letto come «un moyen fictionnel habile pour justifier la mise en oeuvre d'une communication extra-langagière»²³⁰. Gli elementi principali di questa comunicazione extra-linguistica, fondata sul silenzio, sono l'importanza degli sguardi e la ricchezza espressiva della gestualità. I due ragazzi comunicano attraverso lo sguardo e il contatto fisico; Lalla, grazie al giovane pastore, apprende che «le parole non contano affatto [...]. Ci sono tante cose che passano attraverso il silenzio»²³¹.

Nell'opera di Le Clézio il silenzio assume un significato inedito: supera l'idea di una semplice assenza di parole e di significato, per esprimere, in occasione delle prostrazioni guidate da Ma el Ainin, l'intima intensità dell'omaggio reso a Dio. Il silenzio diventa il mezzo di comunicazione con il divino, con la realtà trascendente che permea tutto il romanzo. La comunicazione con questa realtà superiore avviene quindi per mezzo di un sopra-linguaggio, come quello di Es Ser. La voce di Es Ser che Lalla sente «è solo la voce del vento, la voce del mare, della sabbia, la voce della luce che abbaglia e ubriaca la volontà degli uomini»²³². È una voce che parla attraverso la luce e che inonda il corpo e l'anima di Lalla, permettendole di entrare in contatto con una realtà metafisica. Questa luce non è altro che lo sguardo luminoso di Es Ser, sguardo che, secondo Cavallero, «est un principe cosmique. Regard éternitaire, [...], mystique, ce rayon invisible abolit les frontières de l'être et de l'univers»²³³. Quando questo sguardo si posa su di lei, Lalla sente di non appartenere più al mondo. Anche Nour percepisce su di lui questo sguardo provenire dall'alto: «Nour sentiva il suo sguardo, là

²²⁸ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 14.

²²⁹ Ivi, p. 197.

²³⁰ C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., p. 248.

²³¹ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 108.

²³² Ivi, p. 95.

²³³ C. Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, cit., p. 239.

nel cielo. Se lo sentiva addosso, come una volta, [...] e un lungo brivido gli passava sul corpo. Lo sguardo entrava in lui, scavandosi una vertigine»²³⁴. Sono interessanti in questo senso le parole di Di Scanno: «Le Désert devient ainsi un mythe ou – mieux – une réalité métaphysique, car il représente, avec ses puissances telluriques et cosmiques, avec ses dimensions infinies, la force ancestrale, surnaturelle»²³⁵.

Désert è quindi il ritratto di un luogo in cui la realtà fisica e quella metafisica sono inscindibili: il deserto è insieme immaginario e reale, onirico e spirituale, una dimensione a metà tra corpo e anima, in cui l'uomo non può obliare l'uno e scegliere l'altra. Il deserto è anche una forza morale vincolante, paese di libertà, di santità, di preghiere, ma anche paese che richiede l'olocausto, la sofferenza, e che richiama a sé, in modo fatale, coloro che se ne sono andati, donando loro una nuova vita, sempre inscritta nel ciclo temporale infinito di questo luogo. Nour riprende la strada che lo riconduce al sud, lì da dove è partito, nel segno di un nuovo inizio; riprende quella pista «così lunga che sembra non avere una fine»²³⁶. Hartani riabbraccia quel deserto a cui era stato strappato subito dopo la nascita, rispondendo a un richiamo interiore che non gli aveva mai permesso di vivere tra gli uomini. E infine Lalla che, dopo essere stata rifiutata dal deserto reale, torna nel deserto della sua infanzia, quello dove si intersecano mondi diversi: il mare, la città e le distese di sabbia. In questo luogo ibrido, di confine, intreccio di storie, tempi e culture, Lalla dà alla luce una vita, una vita fragile, nata a fatica all'ombra dell'albero di fico. Una vita che è un segno di speranza, un'alternativa per un futuro diverso.

Forse è proprio questa la parola giusta: alternativa. Lo ha lontanamente intuito l'osservatore civile francese che accompagna l'esercito coloniale. L'osservatore conosce il racconto che Camille Douls fa di Ma el Ainin, incontrato nel deserto tanto tempo prima, quando era stato fatto prigioniero dalle tribù nomadi; del racconto ricorda il particolare dello sguardo dello sceicco, privo di odio e di qualsiasi desiderio di vendetta: c'era solo silenzio nei suoi occhi, il silenzio di chi guarda l'altro e cerca di capire²³⁷. L'osservatore rabbrivisce di fronte a questo particolare, come di fronte a qualcosa che non capisce: un'alternativa, un modo diverso di rapportarsi e di guardare

²³⁴ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 377.

²³⁵ T. Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, cit., p. 117.

²³⁶ J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 381.

²³⁷ Per l'episodio, cfr. J.M.G. Le Clézio, *Deserto*, cit., p. 329-330.

lo straniero, sicuramente diverso dal massacro finale del romanzo, ma un'alternativa dimenticata, lontana, forse impossibile, ma in cui Le Clézio crede fermamente.

Bibliografia

Aime, Marco. 2006. *Dalle migrazioni al turismo, siamo tutti nomadi*, in «Tutto Libri» («La Stampa»), 1 Ottobre, web: <https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2006/10/01/news/dalle-migrazioni-al-turismo-siamo-tutti-nomadi-1.37596813/>.

Baccarini, Emilio. 1994. *Il pensiero nomade. Per un'antropologia planetaria*, Assisi, Cittadella.

Baccarini, Emilio. 2017. *Nomadismo e ospitalità*, in «P.O.I: Point of Interest», 1, 1, pp. 67-80.

Baudelaire, Charles. 1934. *Petit Poèmes en prose*, Paris, Société Les Belles Lettres.

Baudrillard, Jean. 1986. *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle. Trad. it. *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Cassese, Cristina. 2021. *Identità nomadi con Elena Dak*, in «Nomadismo Professionale» (podcast), 24 Giugno, web: <https://spotify.link/Rr1FT6SUWDb>.

Cavallero, Claude. 2005. *J.M.G. Le Clézio, le voyage vers l'origine*, in «French studies in Southern Africa», 34, pp. 31-43.

Cavallero, Claude. 2009. *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées.

Chatwin, Bruce. 1977. *In Patagonia*, London, Cape. Trad. it. *In Patagonia*, Milano, Adelphi, 1982.

Chatwin, Bruce. 1987. *The Songlines*, London, Picador. Trad. it. *Le vie dei canti*, Milano, Adelphi, 1988.

Chatwin, Bruce. 1993. *Photographs and Notebooks*, London, Cape.

Chatwin, Bruce. 1996. *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, London, Penguin. Trad. it. *Anatomia dell'Irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996.

Chatwin, Jonathan. 2015. *Anywhere out of the world: The work of Bruce Chatwin*, Manchester, Manchester University press.

Clapp, Susannah. 1997. *With Chatwin*, London, Cape. Trad. it. *Con Chatwin*, Milano, Adelphi, 1998.

Dak, Elena. 2013. *La carovana del sale*, Milano, Corbaccio.

Dak, Elena. 2018. *Be Like a Nomad*, in «TEDx Talks», 20 Novembre, web: <https://www.youtube.com/watch?v=KrD6aW6TJUo>.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux. Capitalismo et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit. Trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Castelvecchio, 2006.

Di Scanno, Teresa. 1983. *La vision du monde de Le Clézio, Cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori; Paris, Nizet.

Dufour, Julien Paradis. 2018. *Les Romans de J.-M. G. Le Clézio: rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire*, Paris, Université Sorbonne Paris Cité.

Dutton, Jacqueline. 2003. *Le Chercheur d'or et d'ailleurs: l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan.

Fazioli, Andrea. 2021. *De Foucauld. Verrà ancora la pioggia*, in «Tracce», 10, Novembre, pp. 56-59.

Franceschini, Enrico. 2017. *La vita senza bagaglio del mio amico Bruce Chatwin. Intervista a Susannah Clapp*, in «La Repubblica», 20 Settembre, web: https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/09/20/news/bruce_chatwin_patagonia_susannah_clapp_editor-176006180/.

Garcin, Jérôme. 2008. *Les révolutions de Le Clézio*, in «L'Obs», 9 Ottobre, web: <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2166/les-revolutions-de-le-clezio.html>.

Glissant, Edouard. 1990. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

Jarlsbo, Jeana. 2003. *Ecriture e alterité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio, Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Lunds, Lunds Universitet.

Kempf, Hervé. 2000. *Les Indiens n'étaient pas de gentils amis de la nature*, in «Monde», 19 Ottobre, web: https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/19/les-indiens-n-etaient-pas-de-gentils-amis-de-la-nature_107887_1819218.html.

Kern-Oudot, Catherine. 2006. *Poétique du chant dans l'œuvre de Le Clézio*, in B. Rey Mimoso-Ruiz (a cura di), *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs et origines: parcours poétiques*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud.

Khazanov, Anatoly M. 1984. *Nomads and the Outside World*, Cambridge, Cambridge University Press.

Labbé, Michelle. 2017. *Dictionnaire J.M.G. Le Clézio: Désert*, in «Editions Passage(s)», Gennaio, web: <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/desert/>.

Lawrence, Thomas E. 1991. *Seven Pillars of Wisdom*, New York, Anchor.

- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1980. *Désert*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Deserto*, Rizzoli, Milano, 1985.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1985. *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1988. *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1993. *Éloge de la langue française*, in «L'Express», 7 Ottobre, web: https://www.lexpress.fr/informations/eloge-de-la-langue-francaise_605707.html.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1995. *La Quarantaine*, Paris, Gallimard.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2001. *La Langue française est peut-être mon seul véritable pays*, in «Label France», 45, pp. 15-20.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2003. *Révolutions*, Paris, Gallimard.
- Leed, Eric J. 1991. *The Mind of The Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books. Trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992.
- MacCannel, Dean. 1999. *The Tourist: A new Theory of the Leisure Class*, Riverside, University of California Press.
- MacCannel, Dean. 2001. *The Ethics of Sightseeing*, Riverside, University of California Press.
- Magris, Claudio. 1982. *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti.
- Mastrogiacomo, Daniele. 2023. *Colombia, il tour operator tedesco che organizza viaggi sulla strada di morte dei migranti*, in «La Repubblica», 16 Giugno, web: https://www.repubblica.it/esteri/2023/06/16/news/panama_pacchetti_viaggio_tedeschi_rotta_clandestini-404688848/.
- Murray, Nicholas. 1993. *Bruce Chatwin*, Bridgend, Seren Books.
- Nuvolati, Giampaolo. 2013. *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press.
- Omero. 1968. *Odissea*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Payot, Marianne. 1996. *Entretien avec Michel Tournier*, in «Lire», 249, Ottobre, pp. 32-40.
- Plante, David. 1995. *The Restlessness of Bruce Chatwin*, in A. Grassi, N. Torrigiani (a cura di), *Bruce Chatwin: Searching for the Miraculous*, Firenze, Koinè, pp. 28-31.
- Renan, Ernst. 1855. *Historie générale et système comparé des langues sémitiques*, Paris, Imprimerie impériale.
- Ridon, Jean-Xavier. Rolls, Alistair. 1997. *Between here and There: A Displacement in Memory*, in «World Literature Today», 71, 4, pp. 717-722.

- Rojek, Chris. Urry, John. 1997. *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London, Psychology Press.
- Salles, Marina. 2006. *Le Clézio: Notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Shakespeare, Nicholas. 1999. *Bruce Chatwin*, Londra, Harvill. Trad. it. *Bruce Chatwin*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.
- Strehlow, Theodor George H. 1970. *Geografy and the Totemic Landscape in Central Australia: a Functional Approach*, in Ronald M. Brendt (a cura di), *Australian Aboriginal Anthropology*, Nedlands, University of Western Australia Press, pp. 92-140.
- Thibalut, Bruno. 2000. *Immigration et individuation: l'archétype de l'anima dans "Désert" de J.M.G. Le Clézio*, in «Romance Notes», 40, 3, pp. 361-371.
- Thibault, Bruno. 2005. *La Revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre recente de J.M.G. Le Clézio*, in «Nouvelles Études Francophones», 20, 2, pp. 43-55.
- Todorov, Cvetan. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil. Trad. it. *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991.
- Tritsmans, Bruno. 1992. *Les livre de pierre: Segalen, Coillois, Le Clézio, Gracq*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Tritsmans, Bruno. 2005. *Figures du berger chez J.M.G. Le Clézio et A. Dhôtel*, in «Nouvelles Études Francophones», 20, 2, pp. 57-68.
- Urbain, Jean-Didier. 2002. *L'idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris, Payot.
- Ure, John. 2004. *In Search of Nomads: An English Obsession from Hester Stanhope to Bruce Chatwin*, London, Constable & Robinson.
- Van Acker, Isa. 2008. *Carnets de doute, variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi.