

“LA SCIMMIA CALLIGRAFA” DA GALLAND A KILITO

MIRELLA CASSARINO*

Abdelfattah Kilito, known above all for his important contributions to research on Arabic literature, has complemented his work as a scholar with an equally significant output as a writer. His production in this field shows many and interesting relations with the One Thousand and One Nights. The intention behind my paper here is to propose a reflection on the relationship between critical and narrative activity in Kilito's work, tracing some themes and motifs of the One Thousand and One Nights in the story Le Singe calligraphe included in the collection Le Cheval de Nietzsche. The reflection refers specifically to the metanarrative dimension of his writing, considered also in relation to “History” and the autobiographical element.

Abdelfattah Kilito ha accostato alla sua attività di studioso, nota soprattutto in ambito arabistico, per gli importanti contributi di carattere scientifico sulla letteratura araba¹, un'altrettanto significativa produzione di scrittore che presenta numerose, interessanti relazioni con le *Mille e una notte*². L'intento di queste mie pagine è quello di proporre una riflessione sul rapporto fra

* Professore associato di Lingua e letteratura araba presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Catania.

¹ Segnalo, oltre a *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Le Seuil, Paris 1985 (trad. it. di G. Turchetta, *L'autore e i suoi doppi. Saggio sulla cultura araba classica*, Einaudi, Torino 1988), la raccolta di saggi *L'oeil et l'aiguille. Essais sur Les Mille et Une Nuits*, La Découverte, Paris 2010 (*L'occhio e l'ago. Saggio sulle Mille e una notte*, trad. it. di D. Meneghelli, il Melangolo, Genova 1994) e *Lan tatakallama luḡatī*, Dār al-Ṭalī'ah, Bayrūt 2002 (*Non parlerai la mia lingua*, trad. it. di M.E. Paniconi, Mesogea, Messina 2010). Fra i saggi critici non ancora disponibili in traduzione italiana si segnalano *Les Sèances. Récits et codes culturels chez Hamadhānī et Harūrī*, Sindbad, Paris 1983, e *al-Hikāyah wa 'l-ta'wīl*, Dār Tūbqāl li 'l-Našr, al-Dār al-Bayḍā' 1988.

² Ho già avuto modo di studiare tale interessante intreccio in alcuni racconti delle raccolte *La Querelle des Images*, Éditions Eddif, Casablanca 2000, e *En quête*, Fata Morgana, Montpellier 1999 (*Esplorazioni*, trad. it. e *Postfazione* di M. Cassarino, *Presentazione* di I. Camera D'Afflitto, Mesogea, Messina 2006). Mi permetto di rinviare, in proposito, al mio contributo *Les Mille et Une Nuits dans les écrits d'Abdelfattah Kilito*, in Aboubakr Chraïbi (dir.), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Actes Sud, Paris 2004, pp. 365-384, e *Hal yumkin li 'l-mar' kitābat al-ḥikāyāt bi-ibrah 'alā ma'g al-'ayn?*, in AA.VV., *'Abd al-Fattāḥ Kīlīū. Matāhāt al-kiṭābah*, tansīq al-Ḡalīl Nāzim, Dār Tūbqāl li 'l-Našr, al-Ribāṭ 2013, pp. 104-114.

l'attività critica e l'attività narrativa che si realizza nella sua opera, rintracciando alcuni temi e motivi delle *Notti orientali* nel racconto *Le Singe calligraphe*, compreso nella raccolta *Le Cheval de Nietzsche*³.

Scrittura e metanarratività

In esergo alla *Prefazione a Le Cheval de Nietzsche*, Kilito rende esplicito il legame inseparabile tra lettura e scrittura: «Dis-moi ce que tu lis, je te dirai ce que tu écris»⁴. Egli rivela così al lettore il tema centrale della sua narrazione, vale a dire la riflessione sulla letteratura e lo stretto legame ch'egli intrattiene con importanti opere classiche e moderne che, scrive, «ont jusqu'à un certain point façonné ma vision du monde»⁵. Ritengo che siamo assai vicini alla concezione borghese della lettura e della scrittura. Borges rappresenta la lettura come un viaggio continuo in seno a una Biblioteca coincidente con il mondo, mentre la scrittura scaturisce dal desiderio di spiegare come questo mondo funziona⁶. Il rapporto di filiazione dall'autore argentino è ribadito da Kilito subito dopo, quando, sempre nella *Préface*, egli indica le relazioni con i generi di scrittura ch'egli adotta: «Comme j'ai publié peu de textes de fiction, l'essai est relativement mieux représenté dans mes écrits, mais en ce qui me concerne je ne vois guère de différence entre les deux genres: en passant de *L'oeil et l'aiguille*, par exemple au *Le Cheval de Nietzsche*, je n'ai pas l'impression d'avoir changé essentiellement de registre»⁷.

Un'affermazione di questo genere, che, non a caso, mette in relazione la sua raccolta di saggi sulle *Mille e una notte* con una raccolta di racconti che contiene, in più punti, temi e motivi della raccolta orientale, può apparire ai più come un rinvio al genere del saggio di finzione di cui Borges fu l'inventore. Borges, in effetti, ha dato vita a un tipo di saggio che è veicolo di comprensione critica, meditazione filosofica e invenzione letteraria⁸. Spetta al lettore interpretarlo e stabilire, di volta in volta, il significato ch'esso assume. L'affermazione di Kilito riguarda anche altri aspetti che mi pare interessante mettere in evidenza, soprattutto in relazione al superamento del conflitto delle interpretazioni che ha caratterizzato la scrittura romanzesca dei primi anni del Ventesimo secolo. Un gran numero di autori che avevano *depuis longtemps tenu compagnie* a Kilito, da Sterne a Diderot,

³ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, Le Fennec, Casablanca 2007, pp. 9-33.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Sullo sperimentalismo in Borges, si veda U. Eco, *Tra la Mancha e Babele*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2003, pp. 114-127.

⁷ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., p. 5.

⁸ Si veda, A.J. Pérez, *Jorge Luis Borges: una poética de la lectura*, in “Insula”, nn. 631-632, julio-agosto, 1999, pp. 27-30.

da Proust a Pirandello, hanno posto al centro delle loro opere la riflessione del narratore sulla scrittura e sui meccanismi della sua elaborazione⁹. Fatto, questo, che li ha indotti ad andare oltre il concetto stesso di trama. Basti pensare, solo per fare un esempio, alla *mémoire involontaire* di Proust. Kilito, che si è nutrito della lezione dei detti autori e ha intrattenuto un dialogo continuo con Borges, mostra una particolare attitudine alla sperimentazione, soprattutto grazie a quelle strategie di dislocazione che riflettono un importante aspetto della specifica disposizione postmoderna dinanzi alla narrazione e alla sua presunta storicità: il mondo può essere rappresentato solo attraverso i discorsi sul mondo¹⁰. D'altra parte, come si evince dalla breve citazione prima riportata sullo sconfinamento che Kilito opera tra i generi, non vi è alcuna differenza tra la creazione poetica e la scrittura di un saggio. Per ragioni che tenterò di spiegare, l'autore perviene a risultati assai interessanti.

Il racconto autobiografico

Sotto forma di racconto autobiografico, volto a mettere in evidenza la vocazione dell'Io narrante/Kilito per la scrittura, *Le Singe calligraphe* si apre con un'allusione esplicita a un racconto delle *Mille e una notte* che, nella versione di Galland, è intitolato *Histoire du second calender*¹¹, ossia *Storia del secondo mendicante*:

Ma vocation de copiste se révéla très tôt, dès le jour où Monsieur Soimet déclara à toute la classe que j'avais une belle écriture. À vrai dire, j'admiraient la sienne, et sans doute n'était-il pas mécontent de l'application que je mettais à reproduire les moindres particularités des signes qu'il traçait sur le tableau. Il m'appelait gentiment Singe Calligraphe, surnom évidemment repris par mes camarades, bien que ni eux ni moi ne sachions le sens du mot calligraphe

⁹ Rinvio a E. Testa, *Stile, discorso, intreccio*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, Einaudi, Torino 2001, pp. 271-299.

¹⁰ Si veda P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London 1984.

¹¹ Per la *Storia del secondo mendicante* nella versione di Galland, si veda la ristampa *Les Mille et Une Nuits*, Traduction d'Antoine Galland, présentation par J.-P. Sermain et A. Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par J.-P. Sermain, GF Flammarion, Paris 2004, vol. I, pp. 145-157. In italiano è possibile leggere la storia sia nella classica versione diretta da F. Gabrieli (a cura di), *Le Mille e una notte*, Einaudi, Torino 1948 (con numerose ristampe), vol. I, pp. 70-82, sia in quella condotta sull'edizione di Muhsin Mahdi, a cura di R. Denaro e tradotta da lei e da M. Casari. Cfr. *Le Mille e una notte. Prima traduzione italiana del più antico manoscritto arabo stabilito da Muhsin Mahdi*, a cura di R. Denaro, *Introduzione* di V. Cerami, trad. it. di R. Denaro e M. Casari, Donzelli, Roma 2006, pp. 117-144.

(tout au plus nous demandions-nous s’il avait un lien avec orthographe). Ce n’est que plus tard que j’ai appris que Monsieur Soimet faisait allusion à un conte des *Mille et Une Nuits*, ou il est question d’un singe imbattable au jeu d’échec et fort recherché pour la beauté de sa calligraphie (en réalité, c’était un prince métamorphosé par un génie don’t il avait séduit la femme)¹².

Siamo dinanzi alla storia delle *Notti* che contiene un’immagine cara a Kilito. Egli ha scelto infatti di usarla come titolo della sua raccolta di saggi *al-‘Ayn wa ‘l-ibrah*. Eccone l’incipit: «Poi si fece avanti il secondo mendicante, baciò la terra e disse: - Signora mia, io non sono nato con l’occhio cieco, ma ho una storia meravigliosa che se fosse scritta con gli aghi sugli angoli interni degli occhi sarebbe di esempio a coloro che sanno riflettere»¹³. Il riferimento contenuto nell’incipit del racconto di Kilito mostra l’intenzione dell’autore di manifestare sin da subito il suo legame con le *Notti*, ed è altresì un espediente narrativo utile per avviare una riflessione sulla scrittura. Non è un caso, d’altra parte, che nel racconto delle *Notti* il principe tramutato in scimmia, afferrati calamo e rotolo di carta, scriva, sotto gli occhi colmi di meraviglia degli astanti, versi che hanno a che fare proprio con la scrittura:

Non c’è scrittore che non debba scomparire, e il tempo fa restare ciò che la sua mano ha scritto; perciò non scrivere col tuo pugno se non cose che ti farà piacere rivedere nel dì del Giudizio.

E tracciai sotto, con scrittura a lettere allungate, questi altri due versi:

Se apri il calamaio della potenza e delle grazie fa’ che il tuo inchiostro sia liberalità e generosità;

E scrivi il bene, sempre che ne hai la possibilità, così onorerai dei tuoi meriti il lignaggio della penna¹⁴.

Il riferimento posto in bocca all’Io narrante/Kilito allude, altresì, al viaggio che le *Notti* hanno effettuato nelle letterature europee e, in particolare, all’opera di un altro autore che si è ispirato allo stesso racconto. Mi riferisco a Michel Butor che, nel suo *Portrait de l’artiste en jeune singe*¹⁵, opera una riscrittura, mirabilmente studiata da Dominique Jullien, della *Storia del secondo mendicante*¹⁶. I motivi presenti nella riscrittura di Butor, che

¹² *Les Mille et Une Nuits*, cit., p. 11.

¹³ F. Gabrieli (a cura di), *Le Mille e una notte*, cit., p. 70.

¹⁴ Ivi, p. 77.

¹⁵ M. Butor, *Portrait de l’artiste en jeune singe*, Gallimard, Paris 1967 (*Ritratto dell’artista da scimmietto*, trad. it. di O. Del Buono, Einaudi, Torino 1969).

¹⁶ Per una prima versione di questo studio si veda D. Jullien, *Le singe calligraphe : de Galland à Butor*, in J.-L. Joly et Abdelfattah Kilito (éds.), *Les Mille et Une Nuits. Du texte au Mythe*, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Rabat 2005, pp. 253-264. Da questo contributo, come è evidente, ho tratto ispirazione per la scelta del titolo del presente articolo. L’argomento occupa altresì il quarto capitolo del libro D. Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazad. Variations modernes sur les Mille et Une nuits*, Droz, Genève 2008.

possono altresì essere rintracciati nel racconto di Kilito, sono diversi. Anzitutto, entrambi si presentano sotto forma di racconto autobiografico: Butor evoca il suo soggiorno in Baviera, dove ha trovato un impiego come insegnante di francese da un erudito e collezionista che lo ha ricevuto in un castello in cui si trova un'immensa biblioteca; Kilito, dal canto suo, racconta anche lui un'esperienza di iniziazione, quella che corrisponde agli anni di passaggio dell'Io narrante dalla formazione primaria a quella secondaria. Inoltre, nei due testi, troviamo la citazione di diverse opere: Butor indica le opere che il narratore scopre nella biblioteca del castello, mentre Kilito enumera gli scritti che ricopia di suo pugno o quelli che altri scrittori hanno letto o riprodotto prima di lui. Infine, l'incontro con il racconto delle *Notti* assume un valore generativo: in Butor, esso determina una serie di sogni che continuano ogni notte e che vengono ricomposti dal narratore, mentre in Kilito il riferimento alla scimmia conduce a una riflessione sull'arte calligrafica, per l'appunto, che genera rifrazioni narrative ulteriori. Probabilmente, per i due autori, le *Notti* incarnano quella concezione della letteratura quale vasto repertorio di testi dai quali attingere all'infinito. Non è superfluo ricordare che Marcel Proust racconta un percorso esistenziale determinante per il futuro del suo giovane eroe e che, ne *Le Temps retrouvé*¹⁷, egli si riferisce a l'*Histoire des trois calendres*¹⁸. Inoltre, tanto Butor quanto Kilito producono un rovesciamento della situazione espressa dall'intertestio. La scimmia calligrafa della raccolta orientale incarna una formazione eccellente, tipica di un completo *adib*: il "re figlio di re", poi tramutato in animale, impara il Corano a memoria, è profondo conoscitore di teologia, storia, geografia, grammatica, poesia e, soprattutto, calligrafia: «[...] appresi il Corano da sette maestri, studiai i libri con i loro stessi autori, luminari della scienza, studiai astronomia e poesia e tutte le altre scienze, tanto da superare tutti gli altri del mio tempo, e venni in gran pregio fra gli uomini di lettere, e rinomanza che si diffuse in ogni paese»¹⁹.

In Butor, al contrario, il narratore non vede compiere la sua crescita, proprio come il bambino Kilito, la cui vocazione letteraria non sembra ancora emergere. La scimmia del racconto delle *Notti*, minacciata di morte dall'equipaggio dell'imbarcazione, si salva grazie al suo talento di calligrafa. I protagonisti dei testi narrativi di Butor e Kilito si salvano grazie al fatto ch'essi imitano, esattamente come scimmie, il processo di creazione, poiché sono, ciascuno a proprio modo, degli scrittori.

Il lettore si trova dinanzi a una rappresentazione della narratività che lo obbliga a riflettere su una particolare declinazione del rapporto fra lettura e scrittura, quella tra scrittura e trascrizione, che rinvia alla concezione

¹⁷ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927.

¹⁸ Per le relazioni tra Proust e le *Mille e una notte*, si veda D. Jullien, *Proust et ses modèles*, José Corti, Paris 1989.

¹⁹ F. Gabrieli (a cura di), *Mille e una notte*, cit., p. 70.

dell'originalità nella cultura araba. In una sorta di avantesto, intitolato “La punition”, che precede il vero racconto, leggiamo:

Un écrivain qui venait de recevoir un exemplaire de son nouveau livre, un exemplaire tout frais, tout nef, le montra fièrement à sa petite fille. «Regarde, c'est moi qui l'ai écrit», lui dit-il. Pour l'impressionner davantage, il lui indiqua son nom sur la couverture, au-dessus du titre. Fronçant les sourcils, elle s'écria, indignée: «Tu as copié tout ça?»²⁰.

Lo scrittore, inizialmente risentito per una domanda di questo genere che certo limitava la sua creatività al ristretto ambito dell'attività di copista, modifica immediatamente la sua prospettiva. Egli ricorda così l'opera degli autori arabi classici e il processo di denegazione che mettevano in atto, facendo dipendere la loro attività creativa da un passaggio ineludibile: l'autorizzazione o la sollecitazione (reale o fittizia) di un mecenate o di un amico. Basti pensare, solo per fare un esempio, al *Kitāb al-buḥalā'* di al-Ġāhiz, autore particolarmente caro a Kilito, e al *Kitāb al-imtā' wa 'l-mu'ānasah* di al-Tawḥīdī. Il primo dei due testi, ossia il *Libro degli avari*, è scritto sotto forma di una lettera indirizzata a un amico che ha espresso il desiderio di conoscere tutto ciò che può essergli utile per combattere e smascherare l'avarizia. Il *Libro del piacere e della convivialità* di al-Tawḥīdī è un'opera strutturata in *Notti*, animate dalla conversazione/narrazione su argomenti di varia natura, durante le quali il visir pone, dall'“alto”, delle questioni alle quali il filosofo risponde²¹.

Ora, la scimmia calligrafa di Kilito parla proprio della vocazione, sarebbe forse più corretto dire, dell'“ossessione” del narratore che, ultimo della classe, è dotato però di una bella calligrafia e viene per questo promosso al rango di scriba ufficiale della classe. Il protagonista viene infatti invitato dal suo insegnante, Monsieur Soimet, a scrivere sulla lavagna sotto dettatura e viene incaricato di fare «tous les petits travaux en rapport avec l'écriture»²². Ed è ancora lui a ricopiare in segreto, anche per i compagni, le pagine dei libri scolastici assegnati per punizione a tutta la classe dall'insegnante. Siamo dinanzi, ritengo, a una riflessione relativa all'impossibilità, da parte dell'autore, di produrre qualcosa di originale, qualcosa che si discosti da quel che è già stato scritto. Una riflessione, questa, che sembra coniugare le modalità narrative dell'*adab* con l'atteggiamento postmoderno nei confronti della tradizione: tutto è già stato scritto e detto e l'arte non è altro che un lavoro, cui è sotteso l'apporto di diverse culture, di revisione, rilettura,

²⁰ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., pp. 9-33.

²¹ Per il rapporto che Kilito intrattiene con la letteratura araba classica rinvio a H. Mustūr, *Kilīṭū wa 'l-maṭn al-'arabī al-klāsīkī*, in AA.VV., *'Abd al-Fattāh Kilīṭū. Matāhāt al-kitābah*, cit., pp. 115-125.

²² Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., p. 11.

ripetizione²³. Di qui il gusto quasi ossessivo per la citazione che, nel rapporto dialettico fra tradizione e innovazione, finisce per far risuonare nel nuovo testo gli echi provenienti dall'originale. Kilito mette in relazione l'esperienza dell'io narrante con il percorso che altri autori, non a caso arabi ed europei, hanno effettuato per giungere all'atto creativo. Attraverso la voce di insegnanti di lingua araba e francese, rispettivamente Monsieur Talbi e Monsieur Vondez, il nostro autore esprime un concetto al quale aveva dedicato la sua attenzione nel saggio intitolato *L'autore e i suoi doppi*, ossia che la scelta dei testi è più difficile della loro composizione²⁴.

Scorrono così sotto gli occhi del lettore una serie di titoli di importanti opere, da *Ṭawq al-ḥamāmah* (Il collare della colomba) a *Eugénie Grandet*, da *Climas* alla *Chartreuse de Parma*, da *Guerre et paix* a *Thibault*, da *Don Quichotte* a *Bouvard et Pécuchet*²⁵, che rinviano alle diverse declinazioni del rapporto tra lettura e scrittura, tra l'autore e i suoi predecessori, tra tradizione e innovazione, nonché all'esperienza attraverso la quale altri autori e personaggi di racconti, ivi incluso l'io narrante, sono pervenuti all'atto creativo o hanno fallito, come nel caso di Monsieur Vondez:

Finalement, j'acquis la conviction que Monsieur Vondez avait nourri, dans un passé plus ou moins lointain, le désir d'écrire. Il avait longtemps recopié, et il avait à un moment ou un autre compris qu'il était incapable d'une création originale. Le renoncement était son secret, un secret qu'il dissimulait soigneusement, mais que ma question avait percé à jour. Il ne voulait pas devenir écrivain! Est-ce à dire que je le voulais, moi?²⁶

Un ricordo "come esso balena nell'istante di un pericolo"

Vi è nel testo di Kilito, infarcito di citazioni, impregnato del gioco combinatorio delle parti e della riscrittura parodica di altre opere, un carattere assai frammentario. Grazie a questa scrittura, il riferimento alla memoria, alla tradizione culturale di appartenenza e alla Storia con la "S"

²³ Per l'atteggiamento postmoderno dinanzi alla narrazione mi limito a segnalare L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*, Routledge, London-New York 1988.

²⁴ Abdelfattah Kilito, *L'autore e i suoi doppi. Saggio sulla cultura araba classica*, cit. Si veda, in particolare, il capitolo VIII.

²⁵ Ho preferito qui lasciare i titoli in francese proprio come li cita Kilito. Ho posto fra parentesi la traduzione del titolo del testo arabo perché sia accessibile ai lettori non specialisti.

²⁶ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., p. 29.

maiuscola²⁷, per dirla con Benjamin, «balena come nell’istante di un pericolo»²⁸.

Così sembra essere quando il protagonista del racconto, che coincide con l’Io narrante, informa il lettore del fatto ch’egli ricopia con attenzione non solo le parti scritte dei testi, ma anche le immagini, contravvenendo alle proscrizioni imposte dalla sua cultura d’origine e asserendo che, «la Langue française était inséparable de l’image»:

[...] je reproduisais aussi parfois les images qui les accompagnaient, par exemple, dans mon livre d’histoire, Vercingétorix sur les remparts d’Alésia, Clovis hissé par les Francs sur le pavois, Roland soufflant du cor à Roncevaux [...], la prise de la Smala d’Abdelkader, l’assaut de la tour Malakoff durant la guerre de Crimée, l’offensive de juillet 1918, l’entrée de la division Leclerc à Paris le 24 août 1944²⁹.

Si noti come tra i tanti eventi citati vi sia anche un episodio doloroso per la storia degli Arabi, quello relativo alla conquista dell’Algeria da parte della Francia, che fa affiorare, per l’appunto, la memoria della presa della Smala di ‘Abd al-Qādir il 16 maggio del 1843³⁰. Inoltre, anche qui, il riferimento al rapporto tra parola e immagine non mi pare casuale. Esso non serve solamente ad alludere, in termini comparativi, alla diversa concezione della rappresentazione delle immagini nella cultura arabo-islamica e nella cultura francese, ma altresì a rafforzare la posizione dell’autore per il quale l’intertestualità può riguardare anche il rapporto tra scrittura e tradizione figurativa. Kilito è anche autore di una raccolta di racconti intitolata *La Querelle des Images*³¹ e un altro suo libro, *En quête*, si configura materialmente, nella sua veste concreta, come un “oggetto”, un “prodotto” particolarmente curato e decorato. Esso è, infatti, corredato dai disegni

²⁷ Per il rapporto di Kilito con la “Storia” rinvio a Abdelhaq Anoun, *Abdelfattah Kilito: les origines culturelles d’un roman maghrébin*, L’Harmattan, Paris 2004.

²⁸ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 77.

²⁹ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval di Nietzsche*, cit., p. 18.

³⁰ Si tratta dell’emiro ‘Abd al-Qādir al-Ġazā’irī, considerato dagli Algerini il padre della loro nazione per essere stato il Leader della resistenza alla colonizzazione francese. La roccaforte dell’emiro, appunto la capitale nomade di circa trentamila persone, cadde per mano del duca d’Aumale, il quarto figlio di Luigi Filippo. Per ulteriori notizie sul personaggio e sull’evento rinvio a B. Étienne, F. Pouillon, *Abd el-Kader le magnanime*, Gallimard, Institut du Monde Arabe, Paris 2003, e Ahmed Bouyerdene, *Abd el-Kader. L’“harmonie des contraires”*, Seuil, Paris 2008.

³¹ Abdelfattah Kilito, *La Querelle des Images*, cit. Su questo romanzo si veda M.B. Vogl, *La Querelle des Images : image, verbe et représentation dans l’oeuvre d’Abdelfattah Kilito*, in “La Revue française”, 11, june 2001, pp. 111-122.

dell'artista marocchino Farid Belkahia³². Siamo dinanzi a una sorta di pastiche postmoderno nel quale il rapporto dialettico parola-immagine non si basa sulla corrispondenza univoca di segni e di significati, ma si realizza a diversi livelli legati agli interessi dell'orizzonte d'attesa: spetta al lettore stabilire, ogni volta, gli strumenti ermeneutici da adottare.

Altri ricordi che pertengono alla Storia con la "S" maiuscola emergono attraverso brevissime, ma significative frasi proferite dal padre dell'Io narrante a proposito del francese e dell'arabo. Questi considera il francese un segno della vergogna e della ferita subita, ma che «ouvrait les portes du savoir et de l'avenir»³³. In arabo erano invece i giornali, che parlavano di politica e di «matière dangereuse», che l'Io narrante aveva avuto la pessima idea di ricopiare, suscitando l'ira del padre e la punizione da parte sua: «Il donna alors libre cours à sa fureur et, non seulement il m'interdit d'écrire, en quelque langue que ce soit, mais il brûla mes cahiers, avec l'approbation de ma mère»³⁴. Una passione, quella della riproduzione, che, trasformatasi in un'ossessione, finisce per nuocere all'Io narrante e a condurlo, nel passaggio delicato verso la creatività, dritto alla malattia. Si dà il caso che, nell'*Autore e i suoi doppi*, Kilito citi e commenti un episodio concernente la formazione del poeta arabo Abū Nuwās e il duro percorso che lui e altri poeti hanno seguito per giungere all'atto creativo: il maestro intima al futuro poeta di isolarsi e di imparare a memoria mille poemi. Solo quando sarà in grado di dimenticarli, quando i testi creati da altri saranno ormai divenuti nella sua mente frammenti, fogli scompaginati, potrà ricevere l'autorizzazione a diventare egli stesso poeta³⁵. Ed ecco il bambino soprannominato la "Scimmia calligrafa" all'opera: «Ce fut en vain que j'essayai de relever le défi. Chaque jour, à mon réveil, j'ouvrais un cahiers vierge et attendais que le miracle se produisît. Tout ce qui se présentait à moi, c'étaient des phrases de livres que j'avais recopiés. J'étais habité par les paroles d'autrui. Incrustées dans ma mémoire, elles constituaient une richesse encombrante don't je n'arrivais pas à me débarasser»³⁶.

Come non pensare a Borges, autore molto caro a Kilito, e alla sua *Biblioteca*³⁷, che è inizialmente pervaso dal piacere della lettura e poi sopraffatto dalla preoccupazione e dall'angoscia della conoscenza. Anche la nostra scimmia calligrafa passa dalla condizione gioiosa che gli procura la

³² Si veda la nota 1.

³³ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., pp. 13-14.

³⁴ Ivi, p. 14.

³⁵ Abdelfattah Kilito, *L'autore e i suoi doppi. Saggio sulla cultura araba classica*, cit., p. 20.

³⁶ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., p. 15.

³⁷ Questo celebre racconto fantastico di Borges venne per la prima volta pubblicato nel 1941 nella raccolta *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e fu poi inserito, nel 1944, nel volume *Finzioni*.

scrittura a una condizione di prostrazione: il contatto con qualsivoglia testo stampato gli è fisicamente intollerabile e gli provoca vertigini e mal di testa. Kilito sposta così la sua attenzione verso i pericoli della parola. Nel suo racconto, proprio come nella *Biblioteca* di Borges, la scrittura scaturisce da uno scopo didattico. Ma, invece di determinare un progresso nella conoscenza del reale, essa può condurre alla perdizione, alla malattia. Il secondo mendicante delle *Notti*, che racconta la sua storia personale, nel momento in cui si appresta a parlare, mette a rischio la sua integrità fisica. In effetti, i tre mendicanti delle *Mille e una notte* sono ciechi. Come sappiamo, la scimmia calligrafa di Butor, nel corso di un viaggio in treno, viene colpita da un’infezione agli occhi. L’Io narrante di Kilito, sul quale i genitori ripongono la speranza che divenga un giorno un medico brillante, viene obbligato dalla madre, a causa dei terribili mal di testa che lo attanagliano, a sottoporsi a una visita oculistica i cui esiti non saranno del tutto chiari. La malattia affliggerà a lungo il giovane paziente fino a quando, un giorno, dinanzi al bugiardino di una medicina da assumere, egli si metterà automaticamente a ricopiarlo. E il sollievo avvertito dinanzi a questo e ad altri foglietti contenuti nelle scatole dei medicinali è immediato. La parola può rappresentare una condanna, ma assumere un valore salvifico, può essere uno strumento di conoscenza e, al tempo stesso, un mezzo di potere che si ritorce contro noi stessi: «Un immense bonheur m’envahissait. Le vertige, les maux de tête avait disparu comme par enchantement, j’étais guéri, complètement guéri. Je me remis alors à copier»³⁸. Se molti lettori e “inquisidores”, in preda all’angoscia, si sono suicidati, e se molti altri, prigionieri del labirinto, hanno cominciato a distruggere i libri, la scimmia calligrafa (di?) Kilito non ha, fortunatamente, rinunciato a riprodurli.

Conclusioni

Le scelte formali sottese al breve racconto metanarrativo si rivelano particolarmente efficaci per rispondere alla volontà ludica dell’autore di riflettere sul proprio rapporto con la tradizione e sulla tensione tra l’impossibilità di allontanarsene e la volontà di esaminare i propri mezzi espressivi. I risultati ai quali egli perviene sono davvero interessanti e originali.

Anzitutto, Kilito riserva alla forma un’attenzione estrema. La sua duplice formazione, radicata nella cultura di appartenenza e aperta alle suggestioni letterarie d’ogni dove, si riflette nelle due lingue in cui egli si esprime e permea in modo determinante i suoi scritti. Il profondo attaccamento alla tradizione letteraria araba e l’intenzione di farla rivivere sono tra gli elementi più interessanti della poetica di Kilito. La produzione narrativa e saggistica dell’autore si caratterizza, a mio avviso, per una trama intertestuale in buona

³⁸ Abdelfattah Kilito, *Le Cheval de Nietzsche*, cit., p. 22.

parte costituita dalla riscrittura dell'*adab*, ossia dall'adozione, in termini nuovi, di quel modo narrativo che ha strutturato la prosa araba sin dalle origini. Si tratta di un modo che oserei definire "moderno" prima ancora dell'avvento della "modernità", caratterizzato da una lettura "dal basso" realizzata attraverso il processo di denegazione dell'autore, un uso particolare della citazione e una commistione variabile di realtà e verosimiglianza, vicissitudini individuali e collettive, cultura popolare e cultura aulica, memoria personale e imitazione, talora parodica, di voci influenti del passato. L'arte di Kilito oscilla continuamente tra mimesi e finzione, tra autoriflessività e desiderio, sempre presente, di pervenire a narrazioni nuove.