

Giovanna Callegari

**La doppia subalternità della donna postcoloniale.
L'immaginazione come risorsa per una nuova politica culturale.**

© CIRSDe (Centro Interdisciplinare Ricerche e Studi delle Donne)

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011/6703129, fax 011/6709699

www.cirsde.unito.it

cirsde@unito.it

Prefazione

Questa ricerca si iscrive nel contesto più ampio di una riflessione politica femminista sui temi dell'alterità nel tempo della globalizzazione e sull'emergenza di un problema etico-politico nel rapporto fra una visione occidentale e la critica femminista postcoloniale portata avanti da grandi pensatrici come Gayatri Chakravorty Spivak e da scrittrici politicamente impegnate come Assia Djebar.

Nella tradizione filosofica classica l'alterità è una proiezione del soggetto, una sua rappresentazione e come tale ne subisce il dominio simbolico nonché la misura, il soggetto autoreferenziale che istituisce in un unico gesto se stesso e l'altro da sé, quel tu che gli sta di fronte e con cui ingaggia la lotta per il riconoscimento.

La relazione etica non può che istituirsi, in questi termini, come una conciliazione tra individuale e universale assorbendo in questa duplicità tutto ciò che è radicalmente altro. In sostanza è la logica del medesimo governata dal principio di somiglianza.

La filosofia del '900 fa naufragare questo schema concettuale, laddove non sarà più possibile ridurre l'alterità a sé, e in questo processo decostruttivo si inserisce a pieno titolo la riflessione femminista postmoderna.

La domanda dell'etica si rinnova nei termini di una domanda che assume come proprio punto di partenza la molteplicità del soggetto in divenire. Un soggetto che conosce come esperienza di sé l'alterità.

Quale relazione etica potrà allora istaurarsi a partire dalla consumazione di un paradigma universalistico su cui non sarà più possibile fondare alcuna categoria normativa e da un processo di soggettivazione che valorizza la differenza singolare di ciascuno/ciascuna?

Questo lavoro si muove in modo originale e critico all'interno di questo contesto sommariamente delineato, centrando l'attenzione sulle riflessioni di due figure particolarmente significative nel panorama culturale a cavallo tra il XX e il XXI secolo, entrambe donne della diaspora, che hanno lasciato l'una l'India e l'altra l'Algeria, e che si interrogano su un modo nuovo di pensare la relazione all'Altro/a al di là del riconoscimento e di una illusoria reciprocità.

Si tratta di pensare un mondo dove il potere di dominio si trasformi in potenza di essere e dove popoli che hanno vissuto una situazione di subalternità per secoli possano simultaneamente ritrovare la propria appartenenza, tradizione e cultura senza tuttavia cadere in una logica di rivendicazioni che faccia di quella appartenenza un' arma di selezione razziale o di guerra etnica. Un'etica della complessità, dunque, a cui il vissuto e la riflessione delle donne può contribuire in modo rilevante proprio perché da loro è iniziata la decostruzione del primato fallocentrico della cultura patriarcale e l'affermazione della molteplicità costitutiva della struttura soggettiva nonché dell'importanza del corpo come un *campo politico* su cui si gioca il destino di un mondo.

Mai come in questi ultimi anni le guerre fatte in nome dei diritti e della libertà da esportare hanno mostrato come il potere maschile si eserciti sui corpi delle donne, in nome dei quali, paradossalmente si è legittimato un intervento armato. Un potere che si esercita anche attraverso l'imposizione di regole e di modelli di vita fittiziamente ispirati a motivi religiosi e che manifestano invece il perpetrarsi del dominio maschile sui corpi e sulla vita delle donne.

La soluzione proposta dalla Spivak, presentata in questa ricerca, è duplice: da un lato sostituire, con un lavoro continuo di critica e di decostruzione della propria posizione di intellettuale, al primato della conoscenza dell'altro, che si configura come una sorta di cannibalismo epistemico, il primato dell'immaginazione, come un modo di farsi altro, *alterarsi*, in una relazione non più pregiudicata dal circolo della precomprensione e del giudizio, ma che sia piuttosto accoglimento dell'altro e trasformazione di sé in un movimento simultaneo, che anteponga il sentire al sapere; dall'altro rivendicare il valore etico delle *humanities*, riscoprendo, in un tempo che sembra averlo dimenticato, l'importanza dell'educazione, che la Spivak considera l'impegno etico necessario per affrontare le grandi questioni della mondializzazione. Educare i giovani a sentirsi partecipi di un processo di trasformazione, che coinvolge tutti i popoli della terra e risvegliare in loro quella qualità del sentire per cui tutto ciò che avviene anche a distanze lontane li riguarda e li chiama ad un impegno per una giustizia a venire.

Diversamente dalla Spivak, Assia Djébar non utilizza la filosofia come uno strumento di decostruzione e di analisi, ma attraverso la letteratura, il cinema, il teatro, contribuisce allo stesso progetto di ripensamento della relazione etica.

La Djébar, che ha scelto l'esilio da una terra che non era più in grado di ascoltarla e da quelle donne che l'avevano rifiutata quel giorno alla cineteca di Algeri, durante la proiezione del suo splendido *La Nouba des femmes du Mont Chenua* e per le quali lei continua a scrivere e a lavorare, riscopre la responsabilità della memoria come quella possibilità infinita di dare voce al silenzio e al sacrificio di tante donne che hanno subito nel corso dei secoli la cancellazione reale e simbolica dal patrimonio culturale della sua terra.

La responsabilità della memoria nella sua scrittura si trasforma in un impegno politico per il quale non si tratta di aggiungere alla tradizione maschile quella femminile, quanto di disvelare e denunciare le pratiche di dominio e di assoggettamento che le donne hanno subito e continuano a subire in una cultura che le consegna ad un destino biologico e che le priva di ogni diritto.

Il lavoro che qui si presenta raccoglie in un modo filosoficamente rigoroso e politicamente impegnato l'esperienza di queste due grandi pensatrici, nell'intento di diffonderne la conoscenza e di sollecitare allo stesso impegno etico le donne e gli uomini che condividono la passione per un mondo più giusto, non più ispirato dallo sfruttamento dell'altro e dall'economia dello scambio, ma dall'assunzione del valore della differenza singolare di ciascuno e di ciascuna.

Simonetta Marino

Indice

Premessa	p. 1
1. La donna subalterna come punto di dissolvenza delle narrazioni dominanti: decostruire per immaginare.	p. 4
1.1 Come l'Occidente ha rappresentato il "suo" Altro: differenza sessuale/differenza razziale	p. 4
1.1.1 Decostruzione come relazione e strategia politica	p. 4
1.1.2 La pratica della decostruzione applicata al contesto postcoloniale	p. 8
1.1.3 Differenziazione di sesso e di razza: un confronto tra il femminismo occidentale e il femminismo postcoloniale	p. 10
1.2 L'immaginazione come de-trascendentalizzazione dell'Altro/a e alterazione di sé	p. 15
1.2.1 Kant e Arendt: dall'Estetico al Politico	p. 16
1.2.2 Wordsworth: identità e Alterità	p. 20
2. La donna subalterna come vuoto della memoria: immaginare per ricostruire.	p. 25
2.1 Come il dominatore ha rappresentato la memoria: la Storia/le storie	p. 25
2.1.1 Ricostruzioni o i linguaggi della memoria	p. 26
2.1.2 La memoria condivisa delle donne: una genealogia al femminile	p. 29
a) imparare a guardare	p. 32
b) il silenzio dello sguardo, lo sguardo sul silenzio	p. 35
c) lo spazio della memoria, le parole nello spazio	p. 38
2.2 L'immaginazione come creazione e libertà	p. 39
2.2.1 Immaginazione e Memoria	p. 39
2.2.2 Mettere in immagini	p. 41
3. Politica dell'immaginazione: l'(immagine come) archivio <i>Echo</i> -Grafico.	p. 43
3.1 La rappresentazione della subalterna in Gayatri Spivak e Assia Djebar	p. 45
3.2 L'Archivio <i>Echo</i> -Grafico	p. 49
Bibliografia	p. 51
Abstract	p. 56

Premessa

La colonizzazione ha lasciato un segno indelebile non solo in termini politici, economici e culturali sui popoli “dominati”, ma anche sulle loro identità. L’Occidente nel rapportarsi al/alla colonizzato/a, ha generato immagini speculari a se stesso, stereotipi persistenti nel tempo, oggetti creati dalla cultura dominante che si sono sostituiti ai soggetti reali, divenuti perciò silenziosi e invisibili. Sulle donne l’influenza è stata ed è ancora più profonda, tanto da assumere i caratteri dell’irreversibilità, in virtù di quella doppia subalternità – razziale e sessuale – che rende il soggetto femminile, e in particolare la donna nativa, oggetto di una duplice esclusione rispetto ai discorsi e, quindi, ad ogni (auto)rappresentazione. In ciò, anche il femminismo occidentale ha mostrato i suoi limiti nella relazione all’Altra: spesso considerata come sorella sfortunata da salvare ed a cui dar voce, perpetuando, in tal senso, un rapporto di subordinazione in cui lo sguardo privilegiato resta quello dell’occidente sui “suoi” e, in questo caso specifico, sulle “sue” Altri/e.

In questo lavoro, partendo dagli studi e dalla critica postcoloniale – che hanno da sempre considerato l’immaginazione come un elemento significativo nella relazione tra rappresentazione e violenza – ed in particolare dai lavori di Gayatri Chakravorty Spivak e Assia Djebar – che si soffermano, in modi e forme diverse, sul silenzio e l’irrappresentabilità della donna subalterna – si individua nell’immaginazione una risorsa fondamentale che, se opportunamente esercitata, può dare nuove possibilità non solo per il recupero, almeno parziale, della/e storia/e e delle identità delle donne, ma anche per la creazione di uno spazio condiviso, dato appunto dall’opera o dalla rappresentazione in cui ci sia possibilità di incontro con l’Altro/a.

L’ipotesi è che pensando ad un uso dell’immaginazione che non sia solo estetico, ma anche etico-politico, sia possibile accedere ad un nuovo orizzonte culturale collocato tra passato e futuro – e che per questo definisco postcoloniale – in cui è lo stesso concetto di rappresentazione ad essere modificato e, con esso, l’immagine del pensiero dominante. L’immaginazione può rendere allora possibile una nuova politica culturale con al centro questa volta *la nativa* e non *la dominata*: soggetto che parla e produce segni, a volte semplici echi, uniche possibilità verso una nuova rappresentazione di sé.

Individuando come nucleo teorico fondamentale di questo discorso la relazione tra immaginazione e rappresentazione ho scelto di utilizzare per lo sviluppo della mia tesi una metodologia trasversale

con cui poter operare una comparazione tra le argomentazioni teoriche di Gayatri Chakravorty Spivak – intellettuale indiana, femminista marxista decostruzionista,¹ traduttrice di testi di lingue e generi diversi, insegnante di letteratura comparata presso la Columbia University di New York – e l’opera artistica e la posizione intellettuale di Assia Djebar – scrittrice, regista teatrale e cineasta algerina, insegnante di storia e letteratura francese.

Gli elementi che, ritengo, consentano di mettere in relazione figure intellettuali e ambiti disciplinari così diversi, quali quelli a cui richiamano i lavori di Spivak e di Djebar, sono da ricercare in due tipi diversi di argomentazioni. Il primo, più generale, deriva non solo dal carattere pluridisciplinare degli studi e della critica postcoloniale – soprattutto quando in questi emerge l’attenzione al genere –, ma anche dalla natura stessa dell’immaginazione, che appena diventa oggetto di riflessione, richiede un oltrepassamento dei confini imposti dalla specializzazione dei saperi. Il secondo, più specifico, nasce dall’aver individuato nei lavori di Spivak e di Djebar, alcuni elementi che mi sembrano costituire il terreno comune a cui poter ricondurre la propensione – che assume i caratteri della necessità – ad un uso politico, relazionale dell’immaginazione: il modo con cui entrambe concepiscono il lavoro intellettuale e la pratica della letteratura.

Rispetto al primo punto Spivak e Djebar testimoniano l’incidenza che può avere l’assunzione di una posizione critica e consapevole nella trasmissione – attraverso la produzione di discorsi ed opere votate a superare i confini della singolarità o attraverso l’impegno nella pratica dell’insegnamento – di un’esperienza sempre singolare e mai completamente decifrabile, né, paradossalmente, realmente trasmettibile. Ne deriva l’assunzione di una posizione teorica che non punti solo a valorizzare l’esperienza del dominato, ma che critichi anche il ruolo “storico” dell’intellettuale. La conseguenza non è negare la possibilità del racconto degli eventi della storia, né rinunciare a parlare per il futuro. Si tratta di tener conto della posizione di chi narra. Decostruire per moltiplicare, non solo per delegittimare.

Per Spivak ciò si traduce, per un verso, in un serrato confronto con i testi della tradizione occidentale, nei quali rintraccia quella “violenza epistemica”² che rispecchia la modalità con cui i Paesi colonizzatori si sono rapportati sia ai sistemi geopolitici che a quelli simbolico-culturali dei Paesi colonizzati; dall’altro con una costante attenzione alle posizioni degli intellettuali nelle istituzioni odierne e alle derive del multiculturalismo contemporaneo; e ancora, con la continua decostruzione della sua stessa posizione di intellettuale, di insegnante, di donna migrante.

¹ Definizione in realtà rifiutata dalla Spivak, ma che ci è utile, in questo contesto per indicare sinteticamente i parametri teorici di riferimento più significativi per sua “collocazione di genere”.

² Per Spivak la violenza epistemica è la rottura violenta nel sistema dei segni provocata dai Paesi colonizzatori su quelli colonizzati.

Per la Djébar si tratta, invece, prevalentemente del recupero della memoria delle donne algerine all'indomani della guerra di liberazione nazionale, dell'incessante riflessione sulle lingue utilizzate, di un recupero della sua storia personale di donna e intellettuale all'interno del doppio sistema di dominio coloniale e patriarcale.

In entrambe è messa fuori gioco l'ipocrisia della neutralità. La ricerca si colora di sfumature di soggettività e trova nella letteratura – e siamo al secondo punto – il luogo adatto all'esercizio di un'interrogazione costante e alla pratica dell'alterità attraverso l'uso dell'immaginazione. Dal momento che corpo e margini del testo si tengono su legami invisibili e silenziosi tra i poteri costituiti e le forme di subalternità che questi hanno generato, sia la scrittura che la lettura necessitano di un'operazione di attraversamento dell'invisibile che le sostiene e richiedono la creazione – da parte di chi scrive – e l'ascolto – da parte di chi legge – di nuovi linguaggi e di echi di *altri* provenienti da luoghi immaginabili o che si devono immaginare.

Si tratta, da un lato di mettere in discussione le figure su cui si costruisce la narrazione della Storia come disciplina, ma anche come storia del pensiero, codificata dalle culture dominanti; dall'altro di sperimentare nuovi modi di espressione. Non esiste, rispetto a questo duplice movimento, un fine preconstituito. È un agire politico che elabora strategie di espressione, moltiplicando le prospettive di lettura degli eventi. È anche un'esperienza di sé, della propria molteplicità.

L'immaginazione diventa allora una *pratica*, che, adeguatamente “esercitata” nel campo della letteratura e più in generale delle arti, sconvolge i sensi della rappresentazione.

È a partire da questa modalità, che ritengo sorprendentemente innovativa, di rapportarsi alla rappresentazione attraverso l'immaginazione – argomento di cui mi occuperò nel I e nel II Capitolo di questo lavoro, rispettivamente rispetto alle posizioni di Spivak e a quelle di Djébar – che mi sono chiesta come sia possibile intendere in maniera nuova e da una prospettiva attenta alla differenza di genere e quindi necessariamente politica, la rappresentazione, che, per quanto oggetto di continue “decostruzioni” e “ricostruzioni” resta un fattore imprescindibile nell'attivazione di ogni possibile tipo di comunicazione. Da qui la mia idea di ripensarla nei termini di quello che ho *immaginato* come Archivio *Echo-Grafico*, neologismo concettuale di cui parlerò nel Capitolo finale di questo lavoro.

1. La donna subalterna come punto di dissolvenza delle narrazioni dominanti: decostruire per immaginare.

1.1 Come l'Occidente ha rappresentato il "suo" Altro: differenza sessuale/differenza razziale

L' Altro è sempre posto rispetto a qualcosa che si pensa come soggettività di riferimento. Se questo vale nel caso di una singolarità che produce segni, nel discorso postcoloniale la prospettiva si allarga al rapporto tra l'Occidente, inteso come soggettività dominante, e l'Altro/a oggetto del dominio.

Il pensiero filosofico occidentale ha sempre pensato l'Alterità subordinandola ai principi della logica formale aristotelica e facendo del principio di identità il cardine su cui far ruotare i modi in cui pensare la relazione con l'Altro/a.

Nella postmodernità, sulla scia dell'opera di quelli che Paul Ricoeur ha suggestivamente definito i "maestri del sospetto",³ ovvero Marx, Nietzsche e Freud, i termini della relazione tra Soggetto e Alterità sono stati problematizzati in maniera sempre più approfondita, fino a trovare nell'opera di Jacques Derrida, a cui si deve la nascita del termine "decostruzione", la loro messa in discussione più radicale.⁴

Le ricadute teoriche ed etiche del discorso del filosofo francese hanno inciso sia sulle elaborazioni del pensiero femminista della differenza sessuale, sia successivamente sulla critica postcoloniale, caratterizzando, rispetto a quest'ultima, un vero e proprio filone di pensiero, a cui Spivak appartiene come la più autorevole rappresentante.

Femminismo della differenza e critica postcoloniale, pur non mancando di contestare o di introdurre modifiche significative alle assunzioni di partenza del decostruzionismo, non hanno potuto fare a meno di farvi riferimento.

1.1.1 Decostruzione come relazione e strategia politica

Le "decostruzioni" sono ibridazioni relazionali, disarticolazioni di prospettive, trasformazioni che si inseriscono laddove sia già implicita la possibilità di una crisi ed esista lo spazio sufficiente a

³ RICOEUR, 1967.

⁴ Derrida utilizza per la prima volta il termine "decostruzione" nella II edizione di *De la grammatologie* (1967). Alla prima comparsa dell'opera, avvenuta nel 1965 nella rivista «Critique» il termine utilizzato era "distruzione".

consentirne l'esplosione o l'effusione. L'ambito in cui accadono o possono accadere "decostruzioni" è quello relativo allo spazio simbolico della rappresentazione dove si producono formazioni discorsive che dicono il mondo. Spivak opera decostruzioni. Attraverso un corpo a corpo costante con i testi o, meglio, con quella testualità diffusa del sapere contemporaneo neo-colonialista, e richiamandosi e confrontandosi allo stesso tempo con le produzioni culturali della tradizione occidentale – con quei "precursori discorsivi" come sono definiti ad esempio Kant, Marx ed Hegel di cui mette in discussione il loro essere innocenti "depositari di idee"⁵ – Spivak mette in scena il movimento di relazione con l'Alterità.

Si potrebbe dire che le sue decostruzioni sono modi di relazione con (l') Altro/a, per questo motivo mi sembra più pertinente riferirsi alla singolarità a cui richiama il termine "decostruzione", piuttosto che dire in modo più generico dell'attività del "decostruire".

Ma come si realizza la relazione? Attraverso il confronto con l'opera ovvero con un prodotto culturale ad alto valore simbolico: un testo, un Nome, una singola parola, ma anche una struttura come l'Università o un'associazione come quelle umanitarie che difendono la causa dei più deboli. Decostruirle vuol dire avviare una relazione che passa attraverso il riconoscimento delle differenze che si strutturano a più livelli a secondo delle prospettive assunte. La modalità di applicazione non è ovunque la stessa. Non sempre Spivak porta fino in fondo "il metodo della decostruzione". Ne abbiamo un esempio nella seconda parte della sua *Critica della ragione postcoloniale*, intitolata "Letteratura", dove, analizzando un "celeberrimo testo del femminismo", *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë scrive:

Non occorre specificare che l'oggetto della mia indagine è il libro, non la sua "autrice". È chiaro che operare una simile distinzione significa ignorare la lezione della decostruzione.⁶

Lezione che se applicata fino in fondo

[...] scioglierebbe la rilegatura del libro, disfarebbe l'opposizione tra il testo verbale e la bio-grafia del soggetto chiamato "Charlotte Brontë", e vedrebbe l'uno come "scena di scrittura" dell'altra.⁷

Il motivo della scelta di un approccio relativamente più tradizionale del solito è strategico: serve a non "perdere gli importanti benefici conseguiti dal femminismo statunitense".⁸ Separando testo e

⁵ SPIVAK, 2004, p. 29.

⁶ *Ivi*, p. 132

⁷ *Ibidem*.

autrice, Spivak può, da un lato, preservare la figura della scrittrice come espressione di una singolarità artistica capace di emergere all'interno di una produzione imperialista quasi totalmente maschile; dall'altro, può mettere in luce il carattere individualista borghese di Jane, che, pur presentata come soggetto dotato di forza e capacità di autodeterminazione, resta comunque marginale rispetto alla società che la circonda e continua a partecipare alla riproduzione dell' "idioma indiscusso dei presupposti imperialisti",⁹ realizzando un rapporto non definito e precario con le "soggettività subalterne", rappresentate in *Jane Eyre* dalla figura di Bertha Mason, la creola giamaicana bianca pazza. La critica letteraria ha mostrato come quest'ultima sia una sorta di *alter ego* di Jane, di cui rappresenta le passioni nascoste e il lato animale proprio in virtù della sua subalternità, segnata sia dalla sua origine coloniale, che dalla sua pazzia. Applicando la decostruzione alla lettura femminista del romanzo della Brontë, Spivak vuole evidenziare come il percorso sia materiale che spirituale di Jane non sia leggibile come un esempio di "psicobiografia del soggetto femminista militante, ed emergente",¹⁰ essendo il campo discorsivo fortemente connotato in termini imperialisti, da cui anche la lettura femminista novecentesca non riesce evidentemente a liberarsi. Lavorando solo sul testo, Spivak mostra la possibilità di accesso a letture di genere della rappresentazione dell'Altro/a capaci di destabilizzare prospettive consolidate come quelle della tradizione femminista. L'aspetto parzialmente autobiografico del romanzo della Brontë non è qui preso in considerazione perché la critica non è rivolta agli intenti dell'autrice, ma alla parzialità di un certo tipo di lettura femminista contemporanea, che sembra perpetuare l'invisibilità dell'Altra diversa per razza e/o etnia.

Altre volte invece, le decostruzioni sono radicali, come quando Spivak considera il lavoro dei *Subaltern Studies*, filone degli studi postcoloniali sviluppatosi negli anni '60 dello scorso secolo a partire dalle ricerche di Ranajit Guha sulle forme di dominazione coloniali britanniche in India. Spivak, che, come ricorda Sandro Mezzadra nell' *Introduzione* al testo *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, ha notevolmente contribuito al lavoro del gruppo introducendo nelle ricerche una prospettiva di genere precedentemente trascurata,¹¹ non solo mostra di applicare nell'analisi del lavoro del gruppo la decostruzione per rilevare insieme a meriti e progressi compiuti nel tempo, anche innegabili fallimenti e pericolose contraddizioni, ma dichiara anche la sua intenzione di rendere la decostruzione, con i suoi caratteri di analisi critica radicale e permanente, parte integrante delle metodologie applicate dal gruppo.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 140.

¹⁰ SERKOWSKA, 2004, p. 12.

¹¹ MEZZADRA, 2002, p. 14.

L'assunzione di un punto di vista critico consente al lettore di distanziarsi dal testo analizzato, in modo tale da far emergere le complicità esistenti tra le parti che entrano in gioco, "decostruzionista" compreso. Quest'ultimo, infatti, non può pensarsi come neutrale rispetto all'analisi che produce, ma deve, al contrario, esplicitare la sua posizione. Spivak dichiara più volte il suo coinvolgimento rispetto alle rappresentazioni analizzate, mostrando quel movimento di partecipazione e di distanziamento che rientra in una relazione consapevole con l'Alterità. Quest'ultima è parte di quella pratica della *différance*, che a Derrida era sembrata "strategicamente ciò che è più proprio per pensare, se non per dominare [...] ciò che nella nostra «epoca» è più irriducibile",¹² cioè la presentazione di quell'essente presente continuamente differito. Spivak, che, come si vedrà più avanti, non esita a criticare il discorso derridiano sulla decostruzione fin quando esso resta confinato ad una prospettiva di controversie teoriche, mostra invece di far sua la visione del filosofo francese relativa al gioco "di forze differenti e di differenze di forze" di memoria nietzschiana a cui richiama il discorso sulla *différance* che nelle "coppie di opposti sulle quali è costruita la filosofia e di cui vive il nostro discorso" vede "non cancellarsi l'opposizione ma annunciarsi una necessità siffatta che uno dei termini appaia come la *différance* dell'altro, come l'altro differito nell'economia del medesimo".¹³

Analizzare le rappresentazioni prodotte in un contesto culturale non è quindi solo un movimento del pensiero, ma un atto politico privo di innocenza, indicativo di una scelta prospettica rispetto all'"oggetto" del discorso. Sia nel momento di creazione di una rappresentazione che in quello della sua interpretazione, si realizzano discorsi che segnano le direzioni di un campo visivo, si producono sguardi sull'Altro/a, privi di neutralità, poiché generati da una fonte ben precisa: il soggetto. L'assunzione di questa consapevolezza mette in discussione la pretesa universalità e neutralità delle teorie prodotte dai saperi e definisce la decostruzione sia come metodo necessario e infinitamente applicabile capace di leggere le complicità che sottendono le produzioni culturali, sia una pratica altrettanto inesauribile dell'Alterità.

In quanto sapere situato all'incrocio di più modi in cui si dice la subalternità, il discorso di Spivak ci richiama ad una riflessione di genere non astratta, ma radicata nell'esperienza della singolarità, di cui si da conto nella propria produzione teorica, di cui diventa manifesta la connotazione politica.

Decostruzioni quindi che preparano nuove costruzioni, o meglio, nuove decostruzioni in un agire singolare e soggettivo mai differito che si proietta in uno spazio etico condiviso a venire.

¹² DERRIDA, 1997, p. 34.

¹³ Ivi, p. 46.

1.1.2 La pratica della decostruzione applicata al contesto postcoloniale

Nell'ambito della cultura femminista occidentale la decostruzione ha agito, come modalità critica in grado di decentrare il soggetto maschile nelle sue pretese di universalità rispetto al soggetto femminile: lavorando al recupero delle fratture e gerarchie tra le coppie oppostive su cui il pensiero si era andato a strutturare nel tempo (soggetto/oggetto, cultura/natura, forma/materia...); ponendo la differenza sessuale come uno degli assi portanti del soggetto di conoscenza contro le pretese della cultura patriarcale di farsi portavoce di uno pensiero originariamente neutro; individuando nel linguaggio logocentrico o fallogocentrico la fonte della discriminazione sessuale.

Nel pensiero postcoloniale, invece, essa, ampliando il suo raggio di applicazione, agisce sulle strutture di più relazioni: culture dominanti/culture subalterne, maschio/femmina, subalterna/donna occidentale.

Spivak, in un breve saggio inserito come *Appendice* nella sua *Critica della ragione postcoloniale*, dal titolo *La messa all'opera della decostruzione*,¹⁴ “interpreta la decostruzione specificatamente nel lavoro di Derrida”,¹⁵ fornendoci importanti indicazioni sulla sua applicazione nel contesto della critica postcoloniale, così come lei la interpreta.

Il suo lavoro, ripercorrendo le tappe principali del percorso teorico del filosofo francese, ne evidenzia un punto di svolta, collocabile temporalmente nel 1982, in occasione della conferenza *I fini dell'uomo*, tenutasi a Cerisy-la-Salle, a cui Derrida aveva partecipato. Qui si definisce una diversa attribuzione di priorità per la decostruzione: il persistente interesse per la formalità filosofica cede il passo all'azione sul piano etico-politico, ciò comporta rispondere alla chiamata del “completamente altro” attraverso una negoziazione continua con una (la) domanda cui non è possibile rispondere, costituita dalla questione della *différance*.

Spivak traduce ciò nei termini di “messa all'opera della decostruzione” al di fuori dell'istituzione accademica e, nel suo caso specifico, nella sua applicazione all'interno dei testi prodotti dalla cultura, in cui si fa esperienza dell'impossibile, ovvero del completamente altro, che non può essere calcolato teoricamente, anche perché

[...] l'incontro con il completamente altro, come si può immaginare, ha un'imprevedibile relazione con le nostre regole etiche.¹⁶

¹⁴ SPIVAK, 2004, pp. 429-437. Ricordiamo che la frequentazione della Spivak con i testi del filosofo francese, risale al 1976, data di pubblicazione negli Stati Uniti de *La Grammatologie* di Derrida, opera per la quale Spivak curò la traduzione e scrisse la *Prefazione*. Cfr. SPIVAK, 1976.

¹⁵ *Ivi*, p. 429.

¹⁶ *Ivi*, p. 188.

Ciò vuol dire che essa riconduce all'esperienza della singolarità e non può essere generalizzata senza cadere in forme di dominio che obliterino le differenze esistenti, così come sta accadendo nell'attuale processo di globalizzazione.

È quindi l'aver ravvisato la portata etico-politica della decostruzione che porta Spivak a dire in relazione al lavoro di Derrida che

[...] la decostruzione successiva alla svolta, nella sua modalità di "messa all'opera", *potrebbe* essere di un certo interesse per molti sistemi culturali marginalizzati¹⁷

Esistono, tuttavia, almeno due condizioni perché ciò possa verificarsi: l'interesse per l'"opera" come esempio in sé decostruttivo rispetto ai sistemi di formalizzazione dell'esperienza; lo svelamento o dichiarazione delle complicità che esistono tra chi opera la decostruzione e il testo (o la rappresentazione) oggetto d'analisi. In relazione al secondo punto Spivak scrive:

Le decostruzioni, nella misura in cui sia possibile intraprenderle, sono sempre asimmetriche per via dell'"interesse" di chi le opera¹⁸

Ciò specifica ulteriormente i sensi in cui prima si parlava di limiti della decostruzione. Non basta, infatti, contestualizzare lo spazio della sua applicazione, ma bisogna esplicitarne anche l'interesse che la anima, la prospettiva da cui la si intraprende, per operare quel decentramento del soggetto che è parte dell'opera della decostruzione ed evitare forme diverse di colonialismo culturale. Esse, partendo dall'assunzione di un punto di vista dato come generico, non sono che, come dice Derrida, un'intensificazione o colonialità della (propria) cultura,¹⁹ o, come osserva Spivak, "una legittimazione dell'atteggiamento coloniale stesso, operata per mezzo di un capovolgimento",²⁰ con cui ad un soggetto normativo se ne sostituisce un altro, attraverso il perpetuarsi di quel principio di identità che non riconosce ciò che è diverso.

¹⁷ *Ivi*, p. 435 (corsivo mio).

¹⁸ SPIVAK, 2004, p. 61.

¹⁹ DERRIDA, 2004, p. 31.

²⁰ SPIVAK, 2004, p. 61.

1.1.3 Differenziazione di sesso e di razza: un confronto tra il femminismo occidentale e il femminismo postcoloniale

Una delle tesi portanti della *Critica della ragione postcoloniale* di Spivak è quella della discontinuità tra la differenziazione di sesso e di razza:

Quando la Donna viene estromessa dalla Filosofia dal Soggetto Padrone, viene condotta per argomentazioni a questa esclusione, non forclusa²¹ come gesto retorico casuale. Gli stratagemmi verso l'altro razziale sono differenti²²

Spivak arriva a queste conclusioni attraverso l'analisi decostruttiva di alcuni testi della tradizione filosofica occidentale in cui emerge la differenza tra le modalità di esclusione adottate dal soggetto normativo – il maschio bianco occidentale – rispetto all'Altro sessuale (la donna occidentale) o razziale (il maschio e la donna subalterni).

Considerando la relazione che la decostruzione evidenzia tra piano simbolico e materiale, vogliamo provare ad articolare l'argomento di Spivak sulla discontinuità tra differenza razziale e sessuale con l'idea di inclusione/esclusione da una comunità.

Nella cultura occidentale, il pensiero della differenza sessuale ha evidenziato come il processo di simbolizzazione sia stato a lungo prerogativa esclusiva del maschile che, attraverso la posizione di una soggettività neutra a cui far riferimento come concetto universale valido per tutti, ha dominato e gestito questo spazio relazionale e quindi anche inevitabilmente politico, nel quale di fatto si registrava l'inesistenza di un linguaggio simbolico femminile. Il femminismo della differenza ha insistito molto sulla profonda interconnessione e inscindibilità dell'aspetto simbolico e di quello materiale: l'assenza storica delle donne dalla sfera pubblica, dagli ambiti culturalmente privilegiati, dalla produzione del sapere alla politica, la condizione di oppressione sociale della donna va considerata insieme all'impossibilità di creare modelli simbolici alternativi. Nel pensiero filosofico postmoderno Rosi Braidotti è tra le pensatrici che ha meglio sottolineato questo aspetto:

²¹ La forclusione è un termine che Spivak mutua dalla psicanalisi lacaniana e consiste in un meccanismo di difesa, in un processo primario, che porta il soggetto a rifiutare una rappresentazione (piano simbolico) di qualcosa che esiste nel mondo reale, facendo come se essa non fosse mai giunta all'io. In tal modo il soggetto non deve neppure motivarne l'assenza. La forclusione scava un vuoto funzionale al mantenimento di una struttura come quella che può essere definita il discorso coloniale, che avrebbe prodotto l'altro/a del soggetto occidentale, attraverso la sua esclusione e/o nascondimento dalle/nelle grandi narrazioni.

²² SPIVAK, 2004, p. 53.

Il tratto più comune della riappropriazione femminista radicale della differenza è la critica al valore trascendentale e universale accordato al soggetto maschile, la controparte del quale è il sacrificio simbolico del femminile, la sua messa tra parentesi. Questa squalifica simbolica è coestensiva all'oppressione materiale, socio-economica delle donne reali. La radicalità di questa posizione consiste proprio nel rifiutare di separare il simbolico dal materiale, indicando così che il sacrificio del soggetto femminile si confonde con gli stessi fondamenti del vincolo omosociale e dell'ordine culturale.²³

Il rifiuto di separare il piano simbolico da quello materiale introduce un importante cambiamento rispetto al paradigma del femminismo dell'uguaglianza, che si era sviluppato all'inizio degli anni '60: l'oppressione della donna non è più associata esclusivamente a fattori socio-economici; la sua condizione di subalternità investe la strutturazione stessa del soggetto donna, la dimensione dell'inconscio, il problema dell'immaginario, delle identificazioni simboliche, del linguaggio. L'attenzione è posta su questi aspetti in quanto essi costituiscono il frutto delle strategie e dei rapporti di potere che presiedono alla formazione del soggetto. L'obiettivo della lotta non può essere l'ingresso in un linguaggio che non è mai appartenuto alle donne, e che, anzi, proprio grazie alla loro soppressione simbolica è stato costituito; serve, invece, condurre una riflessione critica che lo metta in discussione.

Per Irigaray è l'atto stesso del prendere la parola che sconvolge, di fatto, l'ordine maschile, fondato sul silenzio e sulla assenza delle donne:

Quando le donne vogliono uscire dallo sfruttamento, non distruggono soltanto dei 'pregiudizi', esse sconvolgono tutto l'ordine dei valori dominanti: economici, sociali, morali, sessuali. Esse mettono in questione ogni teoria, pensiero, linguaggio esistenti, in quanto monopolizzati da soli uomini. Esse interpellano il fondamento stesso del nostro ordine sociale e culturale la cui organizzazione è stata prescritta dal sistema patriarcale.²⁴

Far parte della comunità vuol dire, nella riflessione del femminismo della differenza degli anni '70 e '80 dello scorso secolo, affermare l'irriducibile discontinuità dal maschile che contraddistingue l'essere donna, lavorare alla creazione di un simbolico femminile e allo stesso tempo conquistare potere di azione sul piano materiale. L'affermazione della donna occidentale nell'ambito della sua stessa società vuol dire opposizione nei confronti del patriarcato.

²³ BRAIDOTTI, 1994, p. 192.

²⁴ IRIGARAY, 1990.

Spostando lo sguardo dall'interno della società occidentale alla relazione in cui essa si pone rispetto ai "suoi" altri, i Paesi prima colonizzati e poi divenuti ex-colonie, il problema dell'ammissione del soggetto subalterno all'interno di uno spazio comunitario si complica notevolmente, articolandosi in modo duplice rispetto a quella discontinuità tra differenza razziale e sessuale di cui parla Spivak, per la quale "la categoria di subalternità, come quella di esilio, funziona in maniera differente per le donne."²⁵

Rispetto all'Occidente il soggetto subalterno è costituito dall'Altro razziale, uomo o donna, la cui rappresentazione è funzionale al mantenimento del potere del dominatore. La sua assenza-presenza all'interno sia dei discorsi che delle comunità occidentali è determinato dalla variazione delle strategie di potere che essa adotta in modo funzionale al mantenimento del suo dominio.

Sul piano della rappresentazione simbolica, Spivak individua un itinerario verso il postcoloniale dell'informante nativo, ovvero del/la subalterno/a che vive nelle ex-colonie e di cui riprenderemo la figurazione che ne fornisce Spivak più avanti.

Nel secolo che separa la produzione di Kant da quella di Marx, anche la relazione tra produzione discorsiva europea e l'assiomatica dell'imperialismo cambia, sebbene quest'ultima conservi il ruolo di far apparire limpido il *mainstream* discorsivo, e di farsi passare come unica via negoziabile. Nel corso di questa incessante operazione e in un modo o nell'altro, un momento irricognoscibile (*unacknowledgeable*), che chiamerò informante nativo, è crucialmente necessario per i grandi testi; ed è forcluso.²⁶

Rey Chow, analizzando a partire dai testi dello psichiatra nero Frantz Fanon le politiche di ammissione all'interno della società postcoloniale, sottolinea le relazioni esistenti tra possibilità di ingresso, convalida e accettazione dell'Altro all'interno delle comunità occidentali e razza, individuando quest'ultima come "limite per l'ammissione".²⁷

Sia sul piano simbolico che su quello materiale l'Altro razziale è quindi soggetto ad una politica di esclusione o di ammissione condizionata dalla società occidentale nel suo complesso.

Ma cosa succede quando l'Altro razziale è donna? La critica postcoloniale femminista concorda nell'attribuire alla donna subalterna uno statuto assolutamente unico relativamente alle politiche di ammissione societarie, dovuto alla sua condizione di doppia esclusione rispetto al patriarcato e all'imperialismo.

²⁵ SPIVAK, 2004. p. 133 (nota).

²⁶ *Ivi*, p. 29.

²⁷ CHOW, 2004, p. 63.

Tra il patriarcato e l'imperialismo, tra costituzione del soggetto e la formazione dell'oggetto, la figura della donna scompare non in una pristina nullità, bensì in un violento andirivieni che è la figurazione dislocata della "donna del Terzo Mondo", intrappolata tra il culturalismo e lo sviluppo.²⁸

La donna subalterna pare esclusa da qualsiasi possibile discorso comunitario. Nel discorso postcoloniale, anche femminista, se non diventa oggetto di stereotipi legati alla condizione di donna svantaggiata da salvare, la subalterna, dice Spivak, è un "punto di dissolvenza" della narrazione, un margine silenzioso.

Rispetto al patriarcato l'ammissione in società implica per la donna il controllo della sua "capacità di azione sessuale"²⁹ e quindi il rispetto di una serie di regole su cui la sua stessa comunità di appartenenza si struttura. Anche nella lettura di molti intellettuali postcoloniali la figura femminile resta l'oggetto di discorsi tendenzialmente maschilisti, che, considerando esclusivamente la capacità di azione come prerogativa del maschile, riproducono quella discontinuità tra differenza razziale e sessuale, già incontrata relativamente al tema della produzione di discorsi da parte della comunità degli intellettuali occidentali. Non dimentichiamo che un altro elemento di differenziazione all'interno della comunità patriarcale è costituito dall'appartenenza ad un determinato gruppo sociale. La donna subalterna delle classi più povere anche da questo punto di vista vive una condizione di ulteriore cancellazione ed invisibilità rispetto alla società allargata postcoloniale.

A questo punto è possibile chiedersi che tipo di ammissione e in quale comunità sia possibile situarsi per la donna subalterna. Confrontiamo le due considerazioni che a riguardo fanno Chow e Spivak, a cui mi sono qui prevalentemente richiamata per portare avanti il mio discorso.

Secondo Rey Chow l'agentività delle donne, che la società patriarcale tenta di tenere sotto controllo, rappresenta un'enorme potenzialità per "una potente (ri)concettualizzazione della comunità, di una comunità basata sulla differenza, sull'eterogeneità, sulla creolizzazione".³⁰

Spivak collega invece la possibilità della subalterna di far parte di una comunità ad una specifica accezione del concetto di agentività intesa come possibilità di parlare, di dire di sé, di autorappresentarsi. Agire per Spivak vuol dire poter parlare, svincolarsi dalle rappresentazioni

²⁸ SPIVAK, 2004, p. 315.

²⁹ CHOW, 2004, p. 74. Rey Chow, per indicare questa capacità di azione sessuale della donna di colore, utilizza in modo più specifico il termine *agency* o "agentività" spiegandoci che essa "è una denominazione per ciò che è *equivalente* potenzialmente alla forza intellettuale maschile, e che per quanto riguarda quest'ultima deve pertanto respingere l'*ambivalenza*, come i popoli primitivi respingevano dei poteri particolari attraverso dei tabù appositamente istituiti.", p. 83.

³⁰ *Ivi*, p. 80.

prodotte da altri, vuol dire diventare un soggetto attivo non “ventriloquizzato” e quindi capace di essere parte attiva di una comunità. Questa capacità è tuttavia negata alla subalterna che, come Spivak argomenta in un suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak ?*,³¹ non può parlare, poiché oggetto di una duplice cancellazione all’interno della storia. Se al subalterno in generale è negata la possibilità di poter ricostruire un proprio itinerario all’interno della storia delle colonizzazioni a causa della sua cancellazione da parte della storiografia ufficiale, “la subalterna è calata in un’ombra ancora più fitta”³² a causa della sua differenza di genere:

La questione non è quella della partecipazione femminile alla rivolta (*insurgency*), o quella delle regole basilari della divisione sessuale del lavoro per le quali sussistono le “prove”. È piuttosto che, sia come oggetto della storiografia colonialista sia come soggetto di rivolta (*of insurgency*) la costruzione ideologica del genere conserva la dominante maschile.³³

La subalterna, quindi, da un lato fa parte di quello che Spivak chiama il “vero” gruppo subalterno”³⁴ costituito da tutti quei soggetti che possono solo riconoscersi in base alla loro differenza rispetto alle rappresentazioni culturali prodotte su di loro; dall’altro è destinata ad un’irriducibile e silenziosa solitudine:

Nemmeno la posizione secondo cui solo la subalterna può conoscere la subalterna, solo le donne possono conoscere le donne e così via, può essere adottato come presupposto teorico, perché declina sull’identità la possibilità della conoscenza. [...] la conoscenza è resa possibile e si regge sulla irriducibile differenza, non sull’identità.³⁵

Da ciò, per lo studioso emerge un evidente paradosso legato ancora una volta alla stessa accezione di agentività di cui si è specificato prima il senso:

Il paradosso del conoscere i limiti della conoscenza è che l’asserzione più forte di agentività , non possa essere un esempio di se stessa³⁶

³¹ SPIVAK, 1988.

³² SPIVAK, 2004, p. 286.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 284.

³⁵ SPIVAK, 2005, p. 117.

³⁶ SPIVAK, 2004, p. 330.

Ancora una volta, sembra proprio che l'unica posizione teorica possibile non possa essere che la pratica costante e ripetuta della decostruzione, con cui, lavorando sulla/e differenza/a, sulle fratture, sulle discontinuità, destabilizzare quelle “costruzioni ideologiche di genere” prodotte dalle culture dominanti.

1.2 L'immaginazione come de-trascendentalizzazione dell'Altro/a e alterazione di sé

L'immaginazione intrattiene un rapporto necessario e imprescindibile con la rappresentazione, partecipando quindi, per sua natura, a quella dialettica tra visibilità e invisibilità attraverso la quale, non solo si struttura ogni rappresentazione possibile, ma si definisce anche il gioco di forze che istaura relazioni di dominio e subalternità.

Come in ogni relazione duale ognuno dei due elementi in gioco – in questo caso ognuna delle due condizioni di relazione con il mondo – definisce l'altro ed esiste in virtù dell'altro. Se la visibilità è condizione del dominio, l'invisibilità è condizione di subalternità. In entrambe le coppie i termini si possono invertire. Da una parte si tratta della costruzione di un campo di assoluta evidenza – il cui modello è la “realtà integrale” di cui parla Baudrillard³⁷ – su cui esercitare un dominio totale e oggettivante –; dall'altra si tratta di resistenza. In termini storici da un lato c'è l'Impero che allarga i suoi confini e perpetua la sua struttura, imponendo i propri modelli politici, sociali e culturali; dall'altro c'è la colonia, luogo di interruzione nella trasmissione di memoria e conoscenza, spazio decostruito e violato. Impero è anche il patriarcato. Colonia è anche la casa, il luogo di confinamento e di reclusione della donna.

All'invisibilità, alla subalternità, alla resistenza, alla colonia, all'interruzione della trasmissione si associa l'immaginazione, che Spivak, in un recente intervento a Cerisy-La-Salle (Normandia) in occasione del Colloque International, dedicato all'opera di Assia Djébar, sul tema “*Littérature et Transmission*”,³⁸ colloca direttamente “nel cuore della subalternità”.

L'immaginazione, nel lavoro di Spivak, assume un importante ruolo politico in termini di relazione all'Altro/a. Di seguito considero i caratteri fondamentali che ho individuato nel rapporto tra immaginazione e alterità assoluta – de-trascendentalizzazione – e in quello tra immaginazione e identità individuale – alterazione di sé.

³⁷ BAUDRILLARD, 2005.

³⁸ Si fa qui riferimento al Colloque International «Assia Djébar, littérature et transmission», diretto da W. Asholt, M. Calle-Gruber, D. Combe e organizzato dall'Association des Amis de Pontigny – Cerisy presso Centre Culturel International de Cerisy - la - Salle (France). Incontro con la partecipazione di Assia Djébar e tra gli altri di G. C. Spivak, tenutosi presso le CCIC, Le Château F di Cerisy - la - Salle, dal 23 al 30 giugno 2008.

1.2.1 Kant e Arendt: dall'Estetico al Politico

Nella filosofia occidentale è con Kant che, per la prima volta, il discorso sull'immaginazione è posto in termini di conoscenza, di relazione, di limite. Nelle pagine del filosofo del criticismo non si incontra ancora una riflessione politica sull'immaginazione, ma la crisi di un pensiero che cerca di assegnare a questa facoltà, che a volte è detta dell'anima, altre volte dell'intelletto, una collocazione definitiva, senza riuscirci. Nelle tre critiche kantiane, l'immaginazione entra in gioco con le altre facoltà conoscitive – la sensibilità, l'intelletto, il giudizio e la ragione – nei diversi momenti della conoscenza, stabilendo con ciascuna rapporti funzionali al mantenimento di quell'armonia tra facoltà che Gilles Deleuze nel suo *La filosofia critica di Kant*,³⁹ pone come fondamento dell'intero sistema delle Critiche.

Mentre nella *Critica della ragion pura*⁴⁰ l'immaginazione opera per la costituzione di quello schematismo trascendentale che serve a Kant per collegare sensibilità e intelletto, essa non ha alcun ruolo nella *Critica della ragion pratica*,⁴¹ dal momento che la legge morale – che è l'oggetto della seconda trattazione kantiana – risulta essere indipendente da qualsiasi intuizione sensibile e non ha quindi bisogno di alcun ausilio da parte di una facoltà il cui ruolo è proprio quello di fare da tramite tra facoltà razionali e intuizioni sensibili. L'immaginazione torna ad assumere un ruolo fondamentale nella *Critica della facoltà di giudizio*⁴² in cui contribuisce alla produzione dei giudizi sul bello e sul sublime ed è parte costitutiva nella teoria del genio. In questo contesto l'immaginazione entra in relazione con la ragione e contribuisce alla produzione di quei giudizi con cui Kant cerca di ricomporre la duplice esperienza del soggetto, allo stesso tempo necessitato in quanto fenomeno e libero in quanto noumeno.

Hannah Arendt ha individuato nei termini con cui Kant discute della facoltà di giudizio in relazione all'immaginazione la possibilità di trasporre la riflessione estetica della terza *Critica* sul piano della teoria politica.⁴³ Il giudizio è uno degli elementi cardine della riflessione arendtiana, che lo collega all'assunzione di responsabilità dell'individuo nei confronti della storia. Il presupposto della capacità di formulare un giudizio giusto risiede prima di tutto nella reale comprensione dei fatti accaduti. Questa a sua volta dipende necessariamente da alcune capacità fondamentali: dal situarsi alla giusta distanza dai fatti accaduti (capacità prospettica), dal confrontarsi con il maggior numero

³⁹ DELEUZE, 1997.

⁴⁰ KANT, 2005.

⁴¹ KANT, 1997.

⁴² KANT, 1999

⁴³ ARENDT, 2005.

possibile di giudizi altrui (capacità critica) ed infine dal saper far riferimento a casi esemplari che, seppur relativi alla cultura in cui si vive, costituiscono il sostrato culturale condiviso per una comunità (capacità valutativa). Arendt attribuisce tutte queste capacità, essenziali per la formulazione dei giudizi e per la comunicazione politica, all'immaginazione, derivandole proprio dal modo in cui Kant la mette all'opera nella terza *Critica* per la formulazione dei giudizi di gusto. Certamente le valutazioni della Arendt derivano anche dalla lettura degli scritti più esplicitamente politici di Kant, nei quali ritrova prima di tutto la conferma di quell'interesse per l'argomento politico manifestato dal filosofo tedesco soprattutto negli anni della vecchiaia. Tuttavia, è nella sua interpretazione dei meccanismi di funzionamento della facoltà di giudizio analizzati nella terza *Critica*, che traspare la possibilità del pensiero di potersi avvicinare, pur restando sul piano della riflessione teorica, alla vita materiale attraverso l'assunzione di una prospettiva etica.

Proprio questo è l'aspetto della riflessione di Arendt a cui si richiama Spivak che, più che soffermarsi sulle acquisizioni finali del pensiero della filosofa tedesca, ne valuta le modalità di applicazione, a partire dalla quali ritorna sull'opera kantiana sia delle *Critiche* che degli scritti politici.

Se l'immaginazione nella *Teoria del giudizio politico* mostra le sue possibilità di applicazione in un campo che non sia solo quello estetico, ciò è dovuto alla sua capacità di operare quella "de-trascendentalizzazione" dell'assolutamente altro, ovvero di quell'alterità radicale "di cui la ragione ha bisogno, ma che la ragione non può afferrare"⁴⁴ e a cui la cultura attribuisce nomi diversi – Dio, uomo, altri, nazione, natura, cultura⁴⁵ – costruendo un immaginario intriso di credenze spesso sotterranee, non laico o falsamente laico e per questo non etico.

Su questa capacità individuata di Spivak nell'immaginazione di operare la "de-trascondalizzazione" dell'assolutamente altro, voglio qui soffermarmi, facendo in particolare riferimento ad un suo saggio del 2004, *Terrore, un discorso dopo l'11 settembre*. In queste pagine Spivak propone un esercizio di de-trascondalizzazione del "terrore" a partire dagli avvenimenti dell'11 settembre e mostra come una pratica attenta delle competenze linguistiche e dell'immaginazione possano far emergere la portata trascendentale delle analisi e delle attribuzioni di genere di un evento.

Il trascendentale, secondo Spivak, opera surrettiziamente in campi diversi dell'esperienza: quello della cultura religiosa e quello della cultura laica. In entrambi i casi parliamo di credenze feticizzate dalla ragione al fine di renderle istituzionali all'interno di un culto. Mentre in campo religioso il

⁴⁴ SPIVAK, 2006, p. 34.

⁴⁵ *Ivi*, p. 34.

tentativo della ragione è quello di creare “un luogo che cattura e controlla la possibilità del trascendente ascrivendolo come ciò che è oggetto di culto”,⁴⁶ nel campo della cultura laica è la ragione stessa ad essere feticizzata:

Il nostro mondo ci mostra che la laicità non è un *episteme*. È una fede nella ragione in sé e per sé, protetta da strutture esterne astratte, la più inconsistente delle sistemazioni possibili per riflettere la condizione umana⁴⁷

La riflessione sul trascendente nasce per Spivak in relazione alla costituzione dell’etico che bisogna preparare e curare attraverso “la responsabilità pubblica delle materie umanistiche”,⁴⁸ il cui compito è quello di allenare l’immaginazione “a fare esperienza dell’impossibile – a muovere qualche passo nello spazio dell’altro/a”.⁴⁹

È a proposito del ruolo dell’intellettuale all’interno dell’Università e del ruolo dell’immaginazione nel processo di de-trascondimentalizzazione che Spivak si richiama a Kant. I due argomenti sono interconnessi. Inizio dal secondo.

Spivak mostra in che modo eventi come quello dell’attacco alle torri gemelle mostrino i limiti dell’immaginazione nel dare una spiegazione ad eventi fortemente connotati in senso trascendentale, sia da un punto di vista religioso che culturale-laico. Nel senso del sublime kantiano:

La cosa è troppo grande perché io possa afferrarla; rimango turbata; attraverso il sistema immunitario della mente mi viene in soccorso la Ragione e mi mostra, per implicazione, che quella cosa troppo grande non richiede intelligenza, è “stupida” nel senso in cui sono stupidi una pietra o il corpo.⁵⁰

Laddove cessa l’opera della ragione, per Spivak, subentrano lo sforzo dell’immaginazione nel superamento dei suoi limiti e la pratica delle competenze linguistiche nel senso di cui si è detto in precedenza. Pratica che è chiaramente di tipo decostruttivo. Il passaggio è dall’epistemologico all’etico. L’uso dell’immaginazione non è, tuttavia, destinato all’evento in sé, ma è “il tentativo di raffigurarci l’altro/a come un attante dotato di immaginazione”.⁵¹

⁴⁶ *Ivi*, p. 36.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁴⁸ *Ivi*, p. 9.

⁴⁹ *Ivi*, p. 24.

⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

⁵¹ *Ivi*, p. 23-34.

Questo esercizio – secondo argomento – è richiesto all'intellettuale laico, in particolare a quello che lavora all'interno dell'istituzione universitaria. È qui che Spivak si richiama nuovamente a Kant “perché è stato il filosofo che ha fornito l'articolazione migliore all'intellettuale universale laico in quanto prodotto dall'università”.⁵² Kant basa il suo concetto di laicità sull'idea dell'universalità della ragione, il che determina il fatto che l'umanità debba avere uno scopo comune. Adesso, la ragione per poter operare in campo morale deve comunque essere sollecitata da un'intuizione del trascendente nell'ambito della ragione pura. Tale intuizione è possibile a partire da quelli che Kant, nell'ultima parte della terza *Critica*, chiama “effetti di grazia”. Qui Spivak, rifacendosi all'operazione di trasposizione dall'estetico al politico della Arendt e alla lettura derridariana delle differenze presenti nel sistema delle lingue in termini di “effetti” della *différance*,⁵³ cerca di leggere “l'effetto di Grazia” di cui parla Kant trasponendolo dal teologico all'estetico e quindi al politico. Spivak fa riferimento al saggio kantiano *La religione entro i limiti della semplice ragione*⁵⁴ in cui l'immaginazione, non sottoposta più al controllo della ragione come nella terza *Critica*, produce figurazioni che, al contrario, stimolano la ragione ad agire in campo morale. È questo un modo per de-trascentalizzare l'assolutamente Altro attraverso la produzione di metalepsi o quasi metalepsi⁵⁵ prodotte dall'immaginazione. È immediato pensare che un “effetto” richiami in linea di principio ad una causa. Nel caso di Kant, commenta Spivak, il riferimento costante e sotterraneo e sempre a Dio come principio trascendente. Per poter interrompere la relazione tra effetto e causa e ricondurre il discorso al piano materiale della produzione dei segni, Spivak deve a questo punto rifarsi a Derrida. Questi ne *La différence*, considerando la problematica semiologica e linguistica e rifacendosi al lavoro di Saussure che è “colui che ha posto l'arbitrarietà del segno e il carattere differenziale del segno”⁵⁶ come caratteri costitutivi delle produzioni linguistiche in quanto produzioni materiali non calate dal cielo”, pone gli “effetti della *différance*” come non riconducibili ad una causa prima. La *différance* non corrisponde ad alcuna presenza piena, ma è un movimento senza origine, la traccia, che produce storicamente le differenze presenti nei sistemi linguistici. Da qui Spivak può giungere alla conclusione che, attraverso il linguaggio, è possibile operare quella de-trascentalizzazione dell'assolutamente altro.

⁵² Ivi, p. 41.

⁵³ DERRIDA, 1997, p. 39.

⁵⁴ KANT, 1996.

⁵⁵ La metalepsi è una figura retorica, un tipo di metonimia in cui il termine proprio è sostituito non con un suo traslato immediato, ma attraverso una o più metafore intermedie. Spivak la definisce in più momenti come “effetto di un effetto”.

⁵⁶ DERRIDA, 1997.

Da qui, il compito fondamentale delle materie umanistiche all'esercizio dell'immaginazione nel contesto educativo e formativo e quindi alla preparazione dell'etico.

1.2.2 Wordsworth: identità e Alterità

Immaginare è prima di tutto una pratica di sé, un'esperienza della propria alterità. Ogni atto immaginativo implica una trasformazione, un'alterazione dello stato in cui ci si trova in un certo momento della propria esistenza.

Quando pensiamo all'uso politico dell'immaginazione, è facile richiamarsi prima di tutto all'atto di una produzione di immagini che, pure se hanno a che fare con la nostra soggettività, in quanto prodotte dalla nostra coscienza o facoltà immaginativa, riguardano l'Altro/a, ne richiamano la presenza in sua assenza. Tuttavia, immaginare non è un atto semplice, o meglio, semplicemente riducibile ad un'attività produttiva, poiché riguarda prima di tutto la nostra esistenza.

Gayatri Spivak in una nota di *Raddrizzare i torti* si richiama all'immaginazione in questi termini:

[L'immaginazione è la] pericolosa «illusione» che rinuncia al sé un rischioso farsi altro da sé, che è necessario attenuare a beneficio del lettore, illusione che resta il mio modello wordsworthiano⁵⁷

Voglio qui soffermarmi su due questioni a cui riportano le parole di questa nota.

Prima di tutto il riferimento di Spivak al modello wordsworthiano. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, com'è noto, sono stati gli iniziatori di quella nuova stagione della poesia romantica di cui le *Lyrical Ballads*,⁵⁸ opera nata dal sodalizio artistico dei due poeti, è considerato il manifesto programmatico.

Per Spivak il Romanticismo è stato nel complesso un “grande passo avanti verso un'immaginazione forte”,⁵⁹ non considerata come “semplice sragione”, ma come capacità di rapportarsi all'Altro/a “come un altro essere umano invece che solo come un nemico da intimidire”.⁶⁰

In particolare, dell'opera di Wordsworth, Spivak coglie da un lato, il modo di intendere l'immaginazione come modalità di alterazione di sé, dall'altro l'intento pedagogico. Entrambi questi elementi sono ravvisabili nella *Prefazione* del 1800 alla *Lyrical Ballads*. L'idea che negli

⁵⁷ SPIVAK, 2002, p. 264.

⁵⁸ WORDSWORTH, COLERIDGE, 2008.

⁵⁹ SPIVAK, 2006, p. 32.

⁶⁰ *Ibidem*.

intenti di Wordsworth vi fosse un fine pedagogico è ricavabile dalle stesse parole del poeta quando, riferendosi alle poesie che compongono l'opera scritta con Coleridge, scrive:

[...] se le intenzioni con le quali esse furono composte dovessero essere effettivamente messe in pratica, ne risulterebbe la nascita di un genere di poesia certamente in grado di interessare permanentemente l'umanità e perfino di influenzarne la molteplicità e la qualità dei vincoli morali.⁶¹

Nella sua opera sperimentale, Wordsworth, aspirando a produrre una visione poetica del mondo come realtà non frammentaria, ma globale in quanto manifestazione dell'intimità del poeta stesso, lavora sia sul contenuto delle immagini poetiche che sul linguaggio, privilegiando il racconto in versi della "vita umile e rurale"⁶² e il *sermo* ad essa corrispondente, seppure in parte "purificato".

Da ciò il racconto di passioni legate agli avvenimenti di tutti i giorni e la formazione di una galleria di figure tratte dalla vita quotidiana in cui il poeta, con la sua immaginazione, "si altera" nel processo di versificazione.

Ma come avviene quest'alterazione di sé? Da quali presupposti parte? È lo stesso Wordsworth a dirci che essa risponde ad un piacere della mente nel percepire "il simile nel dissimile, e il diverso nell'uguale"⁶³ ed aggiunge che, dalla "precisione" con cui si riesce a cogliere questo che è un gioco allo stesso tempo di identità e differenza, dipendono il gusto e i sentimenti morali.

Spivak può quindi ritrovare nel "modello wordsworthiano" quella interconnessione tra immaginazione, pratica dell'alterità ed eticità con la quale sempre si confronta, ma in una prospettiva centrata sull'individuo immaginante.

L'alterazione di sé, tuttavia, è "un'illusione", ci dice Spivak, e non è certamente un caso che il riferimento sia fatto in considerazione al discorso poetico. Il poeta nella sua attività creatrice produce immagini e questa attività dell'immaginazione è in realtà senza fine.

Scrivono Foucault che l'espressione poetica è una ricerca continua di metafore, analogie e similitudini di una realtà che si cerca continuamente di afferrare, ma che sfugge sempre nella sua pienezza. Ogni immagine prodotta non è altro che "uno stratagemma della coscienza per non immaginare più; è il momento di scoraggiamento durante il duro lavoro dell'immaginazione."⁶⁴ Il poeta *si illude* ogni volta di aver trovato un'espressione corrispondente a ciò che vorrebbe rappresentare, ma le

⁶¹ WORDSWORTH, COLERIDGE, 2008 p. 266.

⁶² *Ivi*, p. 267.

⁶³ *Ivi*, p. 276.

⁶⁴ FOUCAULT, 2003, p. 87.

immagini che crea non riescono mai a soddisfarlo pienamente perché “la libertà dell’immaginazione gli si impone come un compito di rifiuto”⁶⁵ e lo costringe a continuare ancora nella sua ricerca. Ma cos’è che cerca l’immaginazione? Per Foucault

[...] l’immaginazione nella sua vera e propria funzione poetica medita sull’identità.⁶⁶

Per il Wordsworth delle *Lyrical Ballads* la poesia è il mezzo da lui prescelto per la rappresentazione delle passioni che muovono la mente dell’uomo e che egli considera comuni a tutti. La riflessione del poeta è finalizzata alla ricerca di questa identità tra immagini e passioni, da rendere sia nel contenuto che nella forma delle poesie. Il movimento si attua a più livelli: se ogni componimento ricerca una determinata passione, l’universo dell’opera del poeta cerca l’identificazione con il mondo delle passioni umane e quindi anche con il suo stesso mondo, con la sua intimità.

Torniamo a Spivak:

Ciò che viene proposto come identità del soggetto è qualcosa a cui bisogna accedere nell’immaginazione quando ogni altro impulso ci porterebbe a ripudiarlo.⁶⁷

Il discorso si colloca all’interno di una riflessione di tipo politico, ma non tralascia l’aspetto individuale di una pratica, quella dell’immaginazione, che richiede all’individuo lo sforzo, che a questo punto potremmo definire poetico, di mettere in gioco il suo universo interiore.

Il compito più arduo è immaginare me stessa come un indù quando ogni cosa in me resiste, per comprendere cosa in noi possa rispondere in modo così brutale, piuttosto che limitarsi ad additare le cause o ad imporre regole che falliranno in ogni ordinamento che non sia uno stato di polizia, se non saranno state preparate da una risistemazione prolungata e non coercitiva dei desideri con mosse apprese dalla cultura che ci ha offeso.⁶⁸

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ SPIVAK, 2006, p. 29.

⁶⁸ *Ibidem.*

Anche Foucault ci dice che

Immaginare non è tanto un atteggiamento che riguarda l'altro e che lo guarda come una quasi-presenza su un fondo essenziale di assenza. È piuttosto guardare se stessi come senso assoluto del proprio mondo, guardarsi come movimento di libertà che si fa mondo e alla fine si radica in esso come nel proprio destino.⁶⁹

Da qui il senso di quella pericolosa illusione dell'immaginazione, che è sempre alla ricerca di quell'identità che in realtà non può mai essere afferrata e che, al contrario, è continuamente messa in discussione.

Come per il poeta la ricerca di immagini, rivelandosi senza fine, gli richiede uno sforzo continuo di alterazione attraverso l'immaginazione, così anche per Spivak il compito dell'individuo, soprattutto in campo politico, è quello di re-immaginare continuamente l'Altro, di frammentare la rappresentazione prodotta da un sapere assunto come definitivo, di Alterarsi attraverso una pratica costante che richiede esercizio.

Questa possibilità risiede per Spivak in un'accezione ben precisa della parola identità che, invece di essere intesa come unità statica del soggetto indiviso, è posta come risultato, continuamente mutevole, del rapporto dell'individuo con il mondo. Se l'identità è il senso che ognuno cerca e dà a se stesso, essa non si può pensare se non come naturalmente plurale, molteplice. Scrive Spivak:

Se si percepisce che la produzione di identità come significato di sé – e non solo come significato – è pluralizzata tanto quanto una goccia d'acqua sotto il microscopio, non si è sempre convinti, fuori dall'arena etico politica in quanto tale, di “generare” da soli i propri pensieri.⁷⁰

L'identità si realizza quindi attraverso la relazione con il mondo, con gli altri, non si può considerare come un nucleo dell'interiorità attingibile attraverso una ricerca di sé in sé. Anche l'identità è il frutto mai maturo della relazione che si stabilisce con il mondo. Per questo “Alterarsi” non è un avvenimento passeggero, uno stato appunto di alterazione che cessa nel momento in cui il contatto con l'Altro/a viene a mancare. Ogni alterazione lascia delle tracce dentro di sé che modificano continuamente il soggetto.

Per questo l'immaginazione è un'illusione pericolosa, perché lascia i segni del suo essere stata messa in atto. Il pericolo risiede nel mancato riconoscimento di questa forza o nel suo rifiuto.

⁶⁹ FOUCAULT, 2003 p. 81.

⁷⁰ SPIVAK, 2007, p. 123.

A differenza di Foucault, per il quale l'immaginazione riguarda la felicità e l'infelicità del soggetto e non il dovere e la virtù,⁷¹ per Spivak, per quanto abbiamo appena detto, immaginare mette l'individuo in un rapporto costante con l'Altro/a e si pone come un compito necessario alla convivenza globale.

È chiaro che ci troviamo su due piani diversi del discorso. La riflessione esistenziale di Foucault, nel testo a cui ho fatto riferimento, non ha i caratteri dell'urgenza etica e politica di quella di Spivak. Tuttavia è possibile pensare che, in definitiva, l'esperienza dell'individuo non può essere parcellizzata in relazione al campo di applicazione, e non è privo di significato che, in entrambi i casi, si faccia riferimento all'attività poetica, luogo allo stesso tempo di riflessione e produzione, di libertà ed impegno.

Probabilmente è proprio un'approfondita riflessione su questa interconnessione tra esperienza ed esistenza, o meglio, sull'esperienza della propria esistenza che potrebbe aprire lo spazio a nuove proposte politiche.

⁷¹ FOUCAULT, 2003 p. 82.

2. La donna subalterna come vuoto della memoria: immaginare per ricostruire

2.1 Come il dominatore ha rappresentato la memoria: la Storia/le storia

Isabella Camera d'Afflitto nella *Nota Critica* ad un libro di racconti di Assia Djebar scrive:

Gli imperi coloniali, che hanno colonizzato anche la storia, oltre a buona parte del nostro pianeta, hanno cercato di cancellare le tracce di tutto ciò che era successo nei territori dominati prima del loro inserimento nell'orbita europea; com'è noto, per scoperta di un paese si intende il momento in cui il viaggiatore europeo vi arriva per la prima volta e ne prende possesso in nome del suo sovrano.⁷²

Così Spivak parla del/la nativo/a come di una prospettiva immaginata e (im)possibile, poiché “storicamente e discorsivamente discontinua”,⁷³ per il/la quale si verifica

[...] la negazione all'accesso all'autobiografia così come riconosciuta dalla tradizione euro teleologica; “autobiografie” mediate dal dominante che compie l'indagine o da chi lavora sul campo, usate come “prova oggettiva” per le “scienze” dell'antropologia e dell'etnolinguistica; seguite dalla curiosa posizione di soggetto “oggettivato”, di questo altro all'interno della “storia orale”, politicizzata della “testimonianza” resa eccezionale.⁷⁴

Ne segue che, per il/la nativa/o, così come è preclusa la possibilità dell'autobiografia, allo stesso modo non esiste una Storia normativa, sul modello Europeo e Nord Americano, rispetto a cui si possa definire una variazione, a meno che non si consideri la storia delle ex-colonie come un blocco omogeneo, da contrapporre all'Occidente colonizzatore.

Il pensiero postcoloniale ha espresso posizioni diverse rispetto a quest'ultima questione, basti pensare alle critiche che Homi K. Bhabha muove ad Edward Said, relativamente al rigido dualismo con cui Said rappresenterebbe la relazione tra Occidente ed Oriente, attraverso la creazione della categoria di “Orientalismo”.⁷⁵ Bhabha, contrapponendosi ad una visione che considera sia

⁷² DJEBAR, 1988, p. 183.

⁷³ SPIVAK, 2004, p. 56.

⁷⁴ Ivi, p. 168.

⁷⁵ SAID, 1991.

storicamente che teoricamente eccessivamente semplificatrice, da conto dell'ambivalenza implicita non solo nel rapporto tra colonizzatori e colonizzati, ma anche all'interno dei soggetti che entrano in relazione tra loro.⁷⁶ Tuttavia, sia Said che Bhabha – ma gli esempi potrebbero essere molti – danno per scontato, come fa notare Jounq, “la possibilità stessa di una teoria generale del discorso coloniale”.⁷⁷ Già solo la dialettica tra le posizioni dei due mette in discussione un simile presupposto.

La relazione con la Storia, con i modi in cui è stata rappresentata o raccontata dal colonizzatore, resta quindi un elemento problematico all'interno dello stesso discorso postcoloniale e lo diventa ancor di più se si assume una prospettiva di genere, da cui emerge l'assenza, pressoché totale della donna dalle grandi narrazioni che alimentano la memoria dei popoli. Anche nella cultura occidentale, l'assenza della donna dalla Storia ufficiale ha rappresentato una costante delle produzioni teoriche ed ha motivato i tentativi di costruzione di quella che viene chiamata “storia delle donne”. Tuttavia, nel discorso postcoloniale, la colonia, in quanto luogo di interruzione della memoria, ha agito ancora più profondamente sul processo di trasmissione della memoria femminile in virtù di quella doppia subalternità – sessuale e razziale – di ho già avuto modo di parlare in precedenza.

È qui, che ritengo si inserisca il lavoro della Djebbar, che, nel tentativo di rispondere ad una posizione singolare e di dar voce ad una narrazione che scalfisce l'inganno della generalizzazione, tenta di “recuperare” la storia delle donne algerine all'indomani della guerra di liberazione nazionale e, attraverso questa, cerca di ricostruire la propria storia di donna e intellettuale all'interno del doppio sistema di dominio coloniale e patriarcale.

La Djebbar, lavorando in modo sperimentale sulle rappresentazioni esistenti, che costituiscono la memoria comune condivisa, va alla ricerca di quei “buchi della memoria” costituiti dalla donne e costruisce per loro e con loro degli spazi in cui la loro immagine, la loro voce, la loro storia non sia più interdetta, ma possa diventare storia comune, parte di una genealogia al femminile.

2.1.1 Ricostruzioni o i linguaggi della memoria

Le “ricostruzioni” sono riappropriazioni di spazi, di tempi, di immagini, di voci e silenzi, di ricordi, di racconti, di storie, della Storia. Ricostruire vuol dire recuperare frammenti e ridisporli secondo una logica che, con Deleuze, potremmo chiamare “logica della sensazione”,⁷⁸ intendendo con

⁷⁶ BHABHA, 1997.

⁷⁷ JOUNG, 2005 p. 278.

⁷⁸ DELEUZE, 1995.

questa espressione la forza creativa, e quindi compositiva, che agisce sotto la spinta della necessità di una legge interna che vuole liberare il corpo nello spazio, restituendogli il suo potere espressivo, la sua libertà di movimento, la sua consistenza materiale, ovvero, la capacità di vedere e di vedersi, di attraversare luoghi, di parlare raccontando e raccontandosi, di varcare, in definitiva, i confini, non solo simbolici, imposti da poteri esterni. Per poter “ricostruire” è necessario dar vita ad un movimento di rivoluzione teso alla liberazione e sostenuto dalla ricerca.

L’opera di “ricostruzione” della Djébar trova la sua manifestazione nella produzione di opere letterarie, poetiche, cinematografiche e teatrali in cui i linguaggi utilizzabili diventano luogo di sperimentazione artistica, territorio di scontro e rimodulazione dei modi in cui intendere e produrre rappresentazioni, strumenti di ricerca con cui provare a mettersi in relazione con l’Altro *da sé*, ma anche con l’Altro *di sé*, facendo esperienza dei sensi possibili in cui si può parlare di ricerca e lasciando spazio alla possibile interazione tra luoghi fisici e mentali dell’esperienza, che, seppur distinti tra loro, in alcune zone si sovrappongono, definendo territori più o meno transitori di ibridità. Homi Bhaba parlerebbe a tal proposito di *in-between spaces*, intendendo con questa espressione quegli spazi che stanno tra altri spazi, come, ad esempio, le frontiere che separano due territori e che, allo stesso tempo, appartengono ad entrambi.⁷⁹

La Djébar non considera questo lavoro di ricomposizione come un lavoro politico:

*Mon travail n’est pas politique, je fais des livres et un écrivain se pose avant tout des problèmes de langue. [Il mio lavoro non è politico, io faccio dei libri e una scrittrice si pone prima di tutto problemi legati alla lingua]*⁸⁰

Tuttavia il problema della lingua, la riflessione relativa al suo utilizzo e alla sua incidenza nella formazione dell’identità individuale, così come il suo valore nell’opera di trasmissione rispetto sia ai significati che veicola che alla storia a cui si richiama è, nel contesto di una riflessione attenta ai modi di rappresentazione culturale, motivo di discussione anche di tipo politico. La lingua infatti, proprio in quanto mezzo di relazione con sé stessi e col mondo, può diventare ed essere intesa come strumento di dominio e violenza e per questo richiede un’analisi attenta dei modi in cui definisce tali relazioni. Se nelle intenzioni della scrittrice questo tipo di riflessione attiene al campo della creazione artistica, ai caratteri dell’espressione, al movimento del pensiero che cerca strade con cui riuscire a far assumere le forme che avverte come le più appropriate alle voci dell’interiorità e, allo stesso tempo, si profila come un tentativo di dar voce ai racconti di donne rimaste inascoltate e

⁷⁹ BHABHA, 2001.

⁸⁰ LEGOUPIL, 1996, p. 52 (traduzione mia).

tagliate fuori dalle produzioni del sapere, la riflessione sulla lingua diventa comunque e inevitabilmente anche interrogazione costante sulla relazione all'Altro e, eccedendo i confini della creazione artistica, si fa interrogazione sul modo in cui si sta al mondo.

Il senso politico delle “ricostruzioni” o “riappropriazioni” della Djébar si definisce allora dall'incontro tra le prospettive della ricerca storica e della narrazione autobiografica con le questioni aperte dalla riflessione sulla lingua o più in generale sui linguaggi, ed ha come centro di interesse sia il recupero e il racconto della memoria, delle immagini e delle voci delle donne algerine all'indomani della guerra di liberazione nazionale (1954-1962), sia l'individuazione dei modi di funzionamento del duplice meccanismo di potere, definito dal sistema patriarcale e dalla dominazione coloniale, agenti sul genere femminile.

Nel contesto della produzione artistica postcoloniale, e in modo più specifico della produzione maghrebina di lingua francofona, Assia Djébar lavora quindi ad una duplice ricostruzione: quella di una genealogia al femminile e quella della propria autobiografia, attraverso la persistente riflessione sui modi d'uso della lingua. In entrambi i casi si tratta di individuare i luoghi d'assenza della donna nell'ambito delle narrazioni e delle rappresentazioni della Storia algerina già esistenti, e di ricercare il linguaggio più adatto ad esprimere questa voce negata.

L'opera diventa allora il luogo stesso della possibilità delle ricostruzioni poiché definisce un territorio in cui per la donna è possibile agire e quindi muoversi, parlare, guardare.

Materialmente ciò che la Djébar ricostruisce – sia nelle opere letterarie e poetiche, che in quelle in cui il lavoro è fatto con le immagini – sono dialoghi e racconti ascoltati nel tempo e di cui lei stessa conserva memoria nella forma di frammenti, sia orali che scritti, e di bisbiglii, quelli delle donne che convivono negli *harem* o quelli delle donne che si incontrano negli *hammam*. La loro evocazione costituisce il punto di partenza per la trasposizione creativa di storie più o meno passate e per la narrazione della Storia così come è stata vissuta e raccontata dalla parte delle donne. Queste narrazioni, queste voci raccolte nel tempo si articolano originariamente in quello che la Djébar chiama il triangolo linguistico esistente “nell'aurora dell'Africa settentrionale” che definisce l'identità maghrebina e che risulta composto dal “millenario libico-berbero”, la “lingua della roccia e dello zoccolo”; dal greco prima e dall'arabo poi, le lingue del “fuori prestigioso”; infine dal latino, “lingua del potere: lingua degli oratori e degli eletti dal popolo, delle arringhe, ma anche lingua scritta di legulei, scribi e notai.”⁸¹ A questa originaria tradizione linguistica bisogna aggiungere altre influenze linguistiche sopraggiunte nel tempo: l'arabo classico, il turco e, dal 1830 – data che segna

⁸¹ DJEBAR, 2004, p. 55.

l'inizio della dominazione coloniale francese in Algeria – la lingua francese.⁸² Questa polifonia definisce la ricchezza delle tonalità e dei suoni del ricordo e dell'oblio.

Come specifica la stessa Djébar in un'intervista rilasciata a Renate Siebert,⁸³ ogni ricostruzione ha il valore di una rielaborazione consapevole e critica di ciò che nel tempo è stato acquisito passivamente dalle narrazioni fatte dall'Altro; Altro che, rispetto alla donna, è sia il maschio algerino partecipe della struttura patriarcale tradizionale, sia il colonizzatore, che ha imposto il suo dominio sia materiale che simbolico sul popolo colonizzato.

Per produrre narrazioni differenti è tuttavia necessario interrogare, a partire da sé, la memoria, che nell'opera di Djébar è relazione del corpo col tempo, o meglio, relazione tra i sensi del corpo – lo sguardo, l'udito, la voce – il ritmo e i silenzi della lingua nel tempo della Storia. Nella storia delle donne questa relazione si deve ricostruire attraverso la lingua e lo sguardo dell'Altro, attraverso i silenzi, gli interdetti e i velamenti. Ecco quindi che la memoria, che è relazione tra la propria storia e la Storia, diventa necessità di relazione tra donne, ricerca di una memoria condivisa, capacità di condividere la memoria.

2.1.2 La memoria condivisa delle donne: una genealogia al femminile

Nel saggio *Il corpo a corpo con la madre*, scritto nel 1980 e contenuto in *Sessi e Genealogie* Luce Irigaray scrive:

E' necessario [...], se non vogliamo essere complici dell'uccisione della madre, che esista una genealogia di donne. C'è una genealogia di donne nella nostra famiglia: abbiamo una madre, una nonna, una bisnonna materne e delle figlie. Di questa genealogia di donne, dato il nostro esilio nella famiglia del padre-marito, tendiamo a dimenticarne la singolarità e perfino a rinnegarla. Cerchiamo di situarci in questa genealogia femminile per conquistare e custodire la nostra identità. Non dimentichiamo nemmeno che abbiamo già una storia, che certe donne, anche se era culturalmente difficile, hanno segnato la storia, e che troppo spesso noi non né abbiamo conoscenza.⁸⁴

La ricerca di una genealogia femminile è parte della storia del femminismo occidentale. Accanto all'idea di sorellanza – termine con il quale si fa riferimento a quella solidarietà tra donne in grado di allacciare rapporti di condivisione orizzontali che superino separazioni culturali, sociali e razziali

⁸² *Ivi*, p. 56.

⁸³ SIEBERT, 1997.

⁸⁴ IRIGARAY, 1989, p. 30.

– l’idea della ricostruzione di una genesi femminile, che proceda in senso verticale ad una ricerca dell’origine della propria storia di donna, è avvertita come una pratica essenziale alla formazione dell’identità singolare. In questo senso la ricerca non riguarda solo la conoscenza storica della propria genealogia familiare dal lato materno, ma coinvolge anche la propria tradizione culturale, procedendo alla ricerca delle tracce, del passaggio delle donne nella Storia e nella lingua. Questo percorso a ritroso, che definisce un movimento di risalita verso un’origine della generazione femminile, attraversando gli strati successivi della sua creazione, le sue derivazioni e concatenamenti, seppur mosso da un’esigenza di costruzione identitaria, procede in realtà attraverso il riconoscimento della differenziazione contenuta implicitamente nello stesso processo generativo ed in ciascuna delle realtà generazionali che si attraversano.

Richiamando la riflessione di Jacques Derrida in *La scrittura e la differenza* a proposito della relazione esistente tra la coppia concettuale “struttura-genesi”,⁸⁵ è possibile evidenziare come la costruzione di una genealogia femminile, in quanto discorso (*logos*) sulla generazione o progenie (*genèa*), che richiama alla mente l’immagine della struttura ad albero utilizzata per mostrare i diversi rami in cui si articolano le discendenze familiari, contenga in sé, a vari livelli, la possibilità del movimento e della genesi, intendendo quest’ultima nel suo significato originario di *gènesis*, ovvero nascita, origine, derivazione, creazione.

Questa considerazione, evidenziando la compresenza di genesi e struttura all’interno del percorso di ricostruzione di ogni genealogia, e in questo caso specifico di una genealogia femminile, definisce i caratteri di un percorso che non si pone solo come ricerca storica, ma anche come ricerca sul linguaggio: qual è il linguaggio della genesi? Jacques Derrida avanza il dubbio sull’esistenza di un linguaggio proprio della genesi e, nell’ipotesi in cui esso sia rintracciabile, che possa in realtà essere unico.⁸⁶ Certo Derrida, nelle pagine a cui si fa riferimento, si muove nella prospettiva della ricerca trascendentale della fenomenologia husserliana, ma la sua riflessione, richiamando il carattere creativo della genesi, introduce al problema della ricerca di un linguaggio che possa dire della genesi stessa, non solo all’interno della cultura e della tradizione occidentale, ma anche relativamente al problema di traduzione linguistica e culturale che si pone per il colonizzato o ex-colonizzato che parla la lingua dell’Altro. Di ciò Derrida si occupa in modo specifico ne *Il monolinguisma dell’altro*,⁸⁷ in cui si affronta il problema della ricerca dell’identità culturale attraverso il rapporto tra la lingua materna e la lingua dell’Altro, tra la memoria e la creazione.

⁸⁵ Facciamo qui riferimento al saggio «*Genesi e struttura*» e *la fenomenologia* contenuto in DERRIDA, 2002, pp. 199-218.

⁸⁶ *Ivi*, p. 200.

⁸⁷ DERRIDA, 2004

Sono queste le questioni che ritroviamo anche nell'opera della Djébar, in cui la travagliata ricerca di una propria identità culturale attraverso la ricostruzione di una genealogia femminile si pone prima di tutto come riflessione sulla possibilità di accedere alla scrittura e di narrare le storie di donne tramandate oralmente nel dialetto d'origine, utilizzando la lingua dell'Altro.

Il problema della ricerca di una lingua che possa dire di una genealogia femminile, questione quindi che attiene alle modalità di una sua possibile narrazione, è preceduta, tuttavia, da una domanda ancor più radicale e, se si vuole, perturbante: è possibile individuare realmente una genealogia femminile, o meglio, un sentire genealogico femminile, in una realtà culturale in cui la donna è stata per secoli rinchiusa in uno spazio confinato e separato dall'esterno? Anne, una delle protagoniste del racconto *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, la francese tornata ad Algeri, la sua città natale, per trovarvi la morte, dice:

[...] in questa strana città, ebbra di sole ma piena di prigioni che chiudono dall'alto ogni strada, ogni donna vive per sé oppure, prima di tutto, per la lunga catena di donne che sono state rinchiusi in passato, generazione dopo generazione, mentre fuori si riversava la stessa luce di un azzurro immutabile, raramente offuscato?⁸⁸

Nelle parole di Anne, ritroviamo le difficoltà incontrata dalla Djébar nel rintracciare una linea di trasmissione in cui sia possibile ritrovare la voce autentica delle donne, oltre ogni silenzio e separazione. Per questo motivo, "l'impulso genealogico" che spinge la scrittrice alla composizione dell'opera, in cui, come lei stessa dichiara, si vuole far convivere in una stessa struttura sia un'esigenza di architettura che un'aspirazione alla musica,⁸⁹ diventa sfida all'interdetto e pericolo di tradimento.

A mia volta, dinanzi a voi, scrivendo e parlando nella lingua degli altri – certo lingua del padre mediatore – non mi comprometto forse, da vicino o da lontano, in un'oggettiva alleanza con gli assassini della prima madre?⁹⁰

Il tentativo diventa allora non quello di "parlare per conto di" o "parlare di", ma "vicino a" e "contro di",⁹¹ in un gesto di solidarietà a cui la Djébar invita tutte le donne arabe e che porta la

⁸⁸ DJEBAR, 2000, p. 66.

⁸⁹ DJEBAR, 2004, p. 139.

⁹⁰ *Ivi*, p. 136.

⁹¹ DJEBAR, 2000, p. 14.

stessa scrittrice a muoversi sempre, “*sul bordo del cedimento*”, ad oscillare tra “possibilità minacciose”,⁹² legate ad un uso pericoloso della memoria e alla sua trascrizione attraverso la lingua. Tuttavia, il rischio di un gesto intellettuale che si configura come necessario, non è solo quello del tradimento insito nell’atto della trasmissione, ma è anche quello dell’esposizione di sé allo sguardo dell’Altro. La conquista di uno spazio pubblico attraverso la possibilità della scrittura è insieme conquista di libertà di parola e movimento, ma anche svelamento di sé, della propria interiorità, riappropriazione della propria immagine e del proprio sguardo sul mondo. Conquiste dolorose, che richiedono un’indagine incessante di sé, un monitoraggio attento, si potrebbe dire, dei cambiamenti che avvengono dentro di sé in relazione a ciò e che si scrive e si racconta dell’Altro. Per questo motivo, rispetto alla ricostruzione di una genealogia femminile e quindi della propria genealogia, ciò che mi propongo di evidenziare di seguito è proprio il rilievo che, nell’opera di Djébar, assume lo spazio e il rapporto che esso intrattiene col corpo e con lo sguardo rispetto alla narrazione femminile.

a) imparare a guardare

Per quanto detto finora, risulta evidente l’importanza che, anche rispetto alla ricostruzione di una genealogia femminile, riveste la ricostruzione della Storia narrata dalle donne. Le vicende storiche più prossime all’inizio dell’esperienza artistica della Djébar – che nasce a Cherchell nel 1936 – sono quelle legate agli ultimi anni della dominazione coloniale francese in Algeria e alla successiva e sanguinosa guerra di liberazione nazionale.

È al 1978 che risale la realizzazione de *La Nouba des femmes du mont Chenoua*,⁹³ il primo dei due film realizzati dalla scrittrice e cineasta maghrebina,⁹⁴ opera che si inserisce nel progetto complessivo di ricostruzione della voce e della memoria delle donne algerine all’indomani della colonizzazione.

In molte interviste, saggi e dichiarazioni rilasciate, Djébar si richiama a questa esperienza di cineasta come ad un momento essenziale nella sua produzione artistica, che segna il passaggio dalle

⁹² DERRIDA, 2004, p. 82.

⁹³ DJEBAR, 1978. Per un’analisi più dettagliata della struttura e dei contenuti del film vedi CALLEGARI, 2008.

⁹⁴ Il secondo film-documentario realizzato da Djébar è *La Zerda et les chants de l’oubli* (1981). Il film nasce dal tentativo di ricostruire la storia del Maghreb tra il 1912 e il 1942, attraverso il montaggio di immagini d’archivio, sia filmiche che cinematografiche, realizzate in epoca coloniale da cineasti e fotografi francesi. Attraverso questo film la Djébar conduce una vera e propria indagine sullo sguardo dell’Altro, attraverso il quale tenta di rintracciare ciò che resta della Storia coloniale e della memoria maghrebina relativamente al periodo della dominazione francese.

opere della giovinezza a quelle della maturità, in cui inizia l'esperienza della ricerca e della narrazione autobiografica, un avvicinamento alle vicende che avevano segnato la Storia algerina e all'attualità politica, e si assiste ad un evidente cambiamento stilistico nella modalità di scrittura dei testi. Lo sguardo della scrittrice sul mondo cambia in maniera radicale: dalla ricerca di classicismo dei primi romanzi – che Djébar scrive tenendo ben presente e cercando di rispettare l'unità di tempo, luogo ed azione caratteristica dei romanzi del XVII secolo – alla ricerca di una modalità di scrittura che risponda al ritmo della propria interiorità, che richieda un coinvolgimento maggiore nelle storie narrate, che implichi l'esposizione del proprio sguardo di donna e intellettuale sulla società contemporanea. La scrittura si proietta, in questa seconda fase, in uno spazio fatto di musica e immagini, simile a quello generato attraverso l'uso di quelle "immagini-suono"⁹⁵ che Djébar aveva sperimentato durante la realizzazione dei suoi due film.

La Noubia segna l'inizio di quell'interrogazione costante sullo sguardo e di quella ricerca incessante dell'immagine interdotta della donna che accompagneranno la scrittrice in tutto il suo lavoro successivo.

Il film inserisce all'interno di una cornice narrativa di finzione un'indagine documentaristica sulle donne appartenenti alla tribù materna della cineasta, che abitano nella zona di Cherchell, piccola città costiera ad ovest di Algeri in cui la stessa Djébar è nata. Protagonista della *Noubia* è Leila o Lila – personaggio in cui la cineasta in parte si identifica – giovane architetto algerino che ritorna al suo Paese natale dopo quindici anni di assenza, per ricostruire la storia della sparizione del fratello, partigiano durante la guerra di liberazione nazionale. Leila procede nella sua ricerca intervistando le donne della campagna di Cherchell, di cui ascolta il racconto dei ricordi della guerra di liberazione. La sua ricerca è in realtà il pretesto con cui Djébar ci introduce in uno spazio geografico e mentale ricco di conflittualità e silenzi, in cui ogni tentativo di recupero e ricostruzione della memoria, necessita di una trasgressione, di un movimento di una riappropriazione dello sguardo, dei luoghi, delle voci. Il desiderio è quello di approdare ad un risveglio dalla notte in cui è immersa la protagonista e si risolverà, paradossalmente, nell'ultima scena, in un ritorno consapevole all'oscurità, quella della grotta in cui Djébar ci mostra delle donne algerine che danzano e intonano insieme un canto di liberazione, composto dalla stessa regista.

Nell'opera di messa in scena della *Noubia*, il lavoro sullo sguardo rappresenta il tentativo di operare quel passaggio dall'interno all'esterno, necessario per la riappropriazione di quello spazio

⁹⁵ Le immagini-suono sono unità narrative il cui "il suono è indipendente dall'immagine e le fa da contrappunto" (SIEBERT, 1997, p. 76). La banda sonora che scorre sotto le immagini crea un vero e proprio spazio sonoro che fa assumere all'immagine ripresa i caratteri dell'irrealtà e della mistificazione. Lo spettatore è così coinvolto in una strana e perturbante dissociazione che lo porta ad avvertire il proprio senso di cecità rispetto all'immagine che vede.

originariamente negato alle donne e richiede il superamento dell'iniziale difficoltà legata al pudore ed alle proibizioni proprie della società coloniale e, prima ancora, dell'ordine culturale imposto dalla società patriarcale e dai divieti della religione islamica con le sue prescrizioni anti-iconiche. Come scrive Mireille Calle-Gruber "faire la scène c'est faire la différence" [realizzare la scena vuol dire fare la differenza],⁹⁶ ovvero, generare uno spazio in cui sia possibile per la donna esprimere il proprio sguardo sul mondo, renderlo effettivo nello spazio dell'opera.

La ricerca di Djébar, come nota Tamzali, è ricerca di un *premier regard*⁹⁷, di uno sguardo originario ed in qualche modo sconosciuto, inizialmente vissuto come sguardo androgino di chi, collocandosi "sul ciglio della strada, nella polvere", può guardare in maniera anonima, senza essere visto, ciò che prima non era concesso guardare. Raccontando della fase realizzativa del suo film, del momento del sopralluogo delle zone in cui iniziare le sue interviste, Djébar scrive:

Così, a quarant'anni, ritrovo il mondo contadino della prima infanzia. Non da voyeur, ma da androgino che credeva (o si illudeva) di essersi collocato per miracolo sulla linea invisibile che qui separava i sessi, in questo paese segregato⁹⁸

L'androginità è un elemento su cui la scrittrice ritorna più volte nel corso della ricostruzione della sua biografia, facendovi riferimento come ad una condizione in qualche modo privilegiata a cui aveva avuto accesso sia per il suo aspetto fisico – alta, magra, con i capelli corti – che per la sua formazione culturale occidentale, di cui aveva assunto la lingua e i costumi. Collocarsi in una zona franca, su quella che chiama la "linea invisibile che separava i sessi" nel suo Paese d'origine, consente a Djébar di guardare dall'interno la realtà sociale di coloro a cui è negato il diritto all'immagine, la possibilità di guardare e di guardarsi. La camera da presa, in questo senso, si fa *medium* tra il corpo e lo sguardo della cineasta e quello delle altre donne, a cui vuole restituire la possibilità dell'immagine attraverso la ripresa dei loro racconti. La condizione androgina di cui si sente portatrice Djébar è tuttavia, come lei stessa racconta, solo un'illusione, un modo per sentirsi partecipe di una realtà sociale e culturale che, tuttavia, non può realmente appartenerele, ma che può solo tentare di riprendere, di guardare, in un movimento di entrata ed uscita dal confine di separazione, altrimenti impensabile. L'invisibilità che la cineasta pensa di possedere nel suo intento di ricostruzione documentaristica, mostra comunque i suoi limiti: la possibilità di intervistare le donne della tribù materna le è data proprio dall'appartenenza ad una famiglia importante originaria

⁹⁶ CALLE-GRUBER, 2001, p. 200 (traduzione mia).

⁹⁷ TAMZALI, 1979.

⁹⁸ DJEBAR, 2004, p. 21.

della zona; inoltre, salvo eccezioni, le donne tra i dodici e quarantacinque anni restano irraggiungibili, invisibili, mute e nascoste dal velo. Anche le donne che raccontano e si mostrano alla camera non dicono di sé, ma raccontano dei loro uomini che hanno partecipato alla guerra. La loro memoria è memoria dell'Altro.

Nella messa in scena del film, attraverso l'utilizzo delle "immagini-suono", dei continui *flashback* e *flashforward*, Djébar tenta allora di operare sullo spazio in due sensi diversi: da un lato, ricostruendo attraverso le immagini un luogo in cui per la donna, in questo caso per la protagonista, sia possibile, agire, muoversi, guardare; dall'altro destrutturando l'unità spazio-temporale attraverso la tecnica del *decoupage*, la cineasta dà vita ad una rappresentazione che ha in sé i caratteri dell'insufficienza e della frammentarietà. L'occhio della camera da presa non spiega, non ricostruisce, non indaga, mostra solo ciò che è possibile vedere da una certa prospettiva, lasciando nell'ombra, o fuori scena, tutto ciò che si nega allo sguardo, che resta assente, invisibile, inspiegabile. Anche la ricostruzione della trama resta lacunosa. Djébar non racconta gli antefatti delle vicende narrate, le voci, i suoni, la musica sono, come nota Roy Armes, giustapposti più che sincronizzati.⁹⁹ L'immagine non è sostenuta, resa chiara e leggibile, ma destrutturata.

La Nouba, con il suo carattere di opera sperimentale o, come preferisce definirla la regista, "d'esperienza",¹⁰⁰ costituisce quindi, prima di tutto, la possibilità di una riflessione sul movimento dello sguardo, la sua liberazione nello spazio, liberazione che non corrisponde ad alcuna riappropriazione definitiva, ma che segna i limiti stessi del dicibile e del visibile.

b) il silenzio dello sguardo, lo sguardo sul silenzio

Ricostruire una genealogia femminile, non vuol dire solo, come avviene ne *La Nouba*, ricercare l'immagine interdetta, mai realizzata, né tantomeno restituita della e alla donna, ma anche rileggere le rappresentazioni che della donna sono state prodotte dallo sguardo dell'Altro, generalmente destinate ad un pubblico non appartenente alla stessa realtà sociale, lontano e quindi non avvertito come minaccioso. Come per la *Zerda*, Djébar lavora allora sulle raffigurazioni prodotte nel tempo da artisti giunti in Algeria dall'Occidente, per ritrovare, attraverso il loro sguardo, l'immagine perduta o negata dalla Storia.

Qui, in particolare, mi riferisco al saggio di Djébar intitolato *Sguardo vietato, suono tronco*, contenuto nella raccolta di racconti *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*.¹⁰¹

⁹⁹ ARMES, 2005, p. 120.

¹⁰⁰ DJEBAR, 2004, p. 162.

¹⁰¹ DJEBAR, 2000.

A differenza del lavoro fatto sulle immagini cinematografiche d'archivio nella *Zerda*, attraverso le quali lo sguardo dell'Altro è colto nello spazio esterno, pubblico, in cui la donna compare velata o vestita con gli abiti tradizionali della festa, restando comunque una presenza marginale rispetto a quella dell'uomo, nelle pagine del saggio citato, Djébar ci introduce ad una riflessione sullo sguardo dell'Altro nell'intimità della casa in cui la donna è rinchiusa nell'*harem*. L'analisi diventa allora, in modo più specifico, analisi dell'approccio dello sguardo occidentale all'Oriente al femminile, sguardo spesso voyeristico o indagatorio, interrogandosi sul quale è possibile una riflessione sul modo in cui la società si era andata a strutturare, anche in relazione all'esperienza della colonizzazione, intorno al silenziamento ed alla reclusione della donna.

In *Sguardo vietato, suono tronco*, Djébar racconta dell'arrivo del pittore francese Delacroix ad Algeri nel 1832, dove ha l'opportunità di vedere ed entrare, per la prima volta nella sua vita, in un *harem*, in cui trova riuniti donne e bambini "sdraiati in mezzo ad un ammasso di seta ed oro".¹⁰² Questa esperienza visiva, inattesa e sconvolgente, farà sì che, dopo il suo ritorno a Parigi, il pittore lavori per alcuni anni "sull'immagine del suo ricordo",¹⁰³ supportato da alcuni schizzi fatti al momento della sua visita dell'*harem*, su appunti e notazioni riportate sui particolari della scena osservata. Da ciò seguirà la realizzazione dell'opera pittorica *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, di cui Delacroix realizzerà due versioni successive: la prima nel 1834 e la seconda nel 1849.

Djébar analizza le due opere e le raffronta con le quindici tele successive realizzate da Picasso tra il 1954 e il 1955.

Nei suoi quadri Delacroix raffigura l'immagine di tre donne semisdraiate, distanti, prive di sguardo, avvolte in un'aura di mistero e sensualità. Sorprese dallo sguardo dello spettatore e sorvegliate da quello di una serva nera, che compare nel quadro in un gesto quasi di protezione o di nascondimento – solleva infatti una tenda pesante simile a quelle teatrali – le donne sono come sospese o "gelate" in un silenzio irreale.

L'enigmatico silenzio del loro sguardo, riportato sulle tele del pittore francese, diventa l'indice di quel dominio maschile perpetrato nei secoli sul corpo della donna, ed accentuatosi durante il periodo di dominazione coloniale, come forma di difesa e di preservazione "del proprio", rispetto all'arrivo dello straniero.

In Algeria, dal 1830, da quando cioè comincia l'intrusione straniera [...] all'aumentare dell'occupazione dello spazio esterno corrisponde un proporzionale e sempre più profondo

¹⁰² DJEBAR, 2000, p. 160.

¹⁰³ *Ivi*, p. 161.

raggelamento della comunicazione interna fra le generazioni successive e, in misura ancora maggiore, fra i sessi.¹⁰⁴

Rispetto ad un passato lontano, avvertito come irrimediabilmente perduto, in cui alla donna non solo era permesso guardare ed incoraggiare con le sue urla gli uomini in battaglia, ma anche partecipare alla lotta in maniera eroica, la storia della lotta anticoloniale, relega la donna ad un silenzio e ad una invisibilità sempre maggiori. Gli *harem* diventano prigionieri rispetto alle quali, non solo, per lo sguardo orientalizzante, il mistero femminile si infittisce sempre di più, ma anche i rapporti parentali subiscono una contrazione. L'unica relazione tra sessi che si rafforza è quella tra madre e figlio.

Malek Alloula ne *Le harem colonial*¹⁰⁵ analizza lo stesso orientalismo dello sguardo occidentale sulla donna, commentando una raccolta di cartoline postali, raffiguranti donne algerine tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Le foto mostrano, nota Alloula, come il fascino esercitato dall'Oriente sull'Europa si sia strutturato intorno ad una figura centrale: quella dell'*harem*, immagine di un'ossessione sessuale che si alimenta di miraggi e fantasmi e dietro la quale “s'equisse à gros traits l'une des figures de la vision coloniale de l'indigène. [si tratteggia per grandi linee una delle figure della visione coloniale dell'indigeno]”¹⁰⁶

Al di fuori dell'*harem*, il velo rappresenta allo stesso tempo una possibilità per la donna di circolare liberamente nello spazio pubblico attraverso la sottrazione del corpo allo sguardo altrui ed una forma di controllo, un segno di appartenenza e di dominio.

Reclusa o velata la donna sembra di fatto costituire un pericolo, “una possibile ladra nello spazio maschile”¹⁰⁷ e, allo stesso tempo, un oggetto di contesa intorno a cui si giocano l'onore e la dignità dell'uomo.

Ecco quindi perché, in *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, il silenzio dello sguardo raffigurato sulla tela corrisponde, per Djébar, a quello della maggior parte delle donne algerine durante il periodo della colonizzazione e, d'altra parte, lo sguardo del pittore, sguardo rubato come quello di ogni spettatore della scena dipinta, richiama la proibizione dello sguardo dell'Altro, che non sia un membro della famiglia, sul corpo della donna. Il quadro, spazio dello sguardo, diventa allora immagine di reclusione, che Picasso nelle sue tele, farà poi esplodere, creando linee di fuga nella

¹⁰⁴ Ivi, p. 168.

¹⁰⁵ ALLOULA, 1986.

¹⁰⁶ Ivi, p. 10.

¹⁰⁷ DJEBAR, 2000, p. 165.

rappresentazione, dipingendo la porta dell'*harem* aperta, illuminando la stanza di luce e denudando il corpo in movimento delle donne sulla scena.

La liberazione dalla condizione di reclusione, non passa, tuttavia, solo attraverso la conquista dello spazio e la possibilità del movimento, ma necessita del recupero della parola e del dialogo tra donne.

Nuove donne d'Algeri che, a partire da questi ultimi anni, possono liberamente circolare [...] queste donne sono (siamo) del tutto libere dal rapporto umbratile mantenuto per secoli con il loro corpo? Parlano davvero, danzando, o pensano di dovere sempre sussurrare a causa dell'occhio che le spia?¹⁰⁸

c) lo spazio della memoria, le parole nello spazio

Far spazio alla parola delle donne, creare spazi in cui sia possibile ascoltare i loro racconti, la loro voce, il ritmo delle loro parole, il modo in cui narrano della loro memoria. È questo il progetto che sostiene la scrittura di Assia Djébar dopo l'esperienza della *Nouba*, dopo il contatto diretto avuto con le voci di donne incontrate nelle campagne di Cherchell. Nasce il progetto de *Le Quatuor algèrien*, il quartetto algerino, la quadrilogia di racconti, tutt'oggi non ancora conclusa, pensata per dar vita ad una costruzione romanzesca di ampio respiro che desse voce ai racconti delle donne algerine e allo stesso tempo contenesse parti dell'autobiografia della scrittrice.¹⁰⁹

I primi tre libri della quadrilogia sono *L'amore, la fantasia*,¹¹⁰ *Ombra sultana*¹¹¹ e *Vasta è la prigione*.¹¹² Ognuno di loro è strutturato in tre parti ed intreccia la narrazione della Storia, ripresa attraverso storie o testimonianze di alcuni personaggi, autobiografia e finzione.

Ciò che mi interessa qui evidenziare è il progetto che sostiene la composizione di questi racconti e che mostra come la ricerca della ricostruzione di una genealogia femminile, passi attraverso una relazione necessaria con lo spazio e, laddove questo sia assente o negato, attraverso la sua creazione.

Djébar immagina il suo *Quatuor* come un insieme di testi corrispondenti ad alcune delle stanze di "una casa dall'architettura musulmana antica".¹¹³ Dal vestibolo, al patio, dalle camere segrete alla

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁹ DJEBAR, 2000 (traduzione mia).

¹¹⁰ DJEBAR, 1995.

¹¹¹ DJEBAR, 1999.

¹¹² DJEBAR 2001.

¹¹³ SIEBERT, 1997 p. 117.

terrazza si costruisce in tal modo un percorso che consente al lettore di avvicinarsi per gradi alle zone più intime della casa, per ritrovare, alla fine della sua visita l'apertura sull'esterno, lo spazio della libertà, la relazione con il fuori. Questo passaggio tra le mura del *Quatuor* è, tuttavia, anche immagine di un processo simbolico di liberazione e di emancipazione della donna dalla relazione familiare. Il vestibolo, il luogo del ricevimento degli ospiti è rappresentato da *L'amore, la fantasia*, romanzo in cui predomina la figura del padre; il patio è invece il luogo delle donne, come lo è *Ombra sultana*, in cui si alternano racconti e storie di donne del passato, del presente, della mitologia; le camere invece, luoghi segreti, sono quelle di *Vasta è la prigione* in cui, c'è un approfondimento sia delle questioni sociali algerine più dolorose da affrontare per le donne, sia una ricerca della figura e della storia materna; infine la terrazza, o meglio il progetto di una terrazza sulla quale, alla fine di un lungo percorso di ricerca e di condivisione, la donna si affaccia finalmente sul mondo.

2.2 L'immaginazione come creazione e libertà

Nel lavoro di Djébar l'immaginazione ha due valenze diverse: da un lato essa si pone come facoltà creativa di appoggio alla memoria, come un mezzo per consentire la ricostruzione e la messa in scena anche laddove sia assente il ricordo, manchi la trasmissione, prevalga il silenzio; dall'altro essa è intesa come quel movimento di composizione delle immagini in cui far spazio alla donna, in cui la donna possa "aver luogo".

In entrambi i casi l'immaginazione si pone come quel movimento di libertà del pensiero che consente di riappropriarsi dello sguardo, della fantasia, del sogno. Immaginazione quindi come creazione della libertà, ma anche come libertà di creazione.

2.2.1 Immaginazione e memoria

Le opere di Djébar, nonostante il rapporto che esse intrattengono con la Storia, non sono rappresentazioni del reale. Gli eventi narrati, le voci e le immagini raccolte nello spazio della scrittura, subendo l'intermediazione della memoria, non costituiscono una presa diretta sul mondo, ma ne costituiscono l'evocazione, la trasposizione, la trasfigurazione.

L'immaginazione interviene laddove si presentino quei "buchi della memoria", incolmabili attraverso ricostruzioni che si avvalgano solo dell'insieme dei ricordi che si possiedono.

L'insufficienza della memoria, la sua impossibile attingibilità assoluta, da un lato attiva l'immaginazione, ne richiede l'intervento, il movimento, la partecipazione; dall'altro la impegna in una relazione con la Storia, con il tempo passato e presente, sottoposto in tal modo, ad un costante processo di trasformazione. L'immaginazione si colloca così tra gli interstizi della memoria e ne modifica i confini, ne allarga i limiti.

La memoria, tuttavia, si avvale dell'immaginazione anche in un altro senso: mettendola in relazione alla molteplicità delle lingue che compongono l'opera, caratteristica, quest'ultima, fondamentale nel lavoro di Djébar. In questo senso, la memoria fa riferimento alle grandi costruzioni immaginarie a cui è associata ogni lingua, attinge dall'immaginazione che sottende alla loro formazione e collabora alla costruzione di uno spazio letterario che assume i caratteri di una camera di echi in cui si perdono e allo stesso tempo si moltiplicano i confini identitari.

Per questo l'immaginazione si relaziona con la ricerca e la scrittura e con la ricerca di scrittura autobiografica e si differenzia dalla fantasia, dalla costruzione fantastica, che, sottolinea più volte Djébar, ha il carattere del disimpegno, della fuga dal reale, del rifugio, del nascondimento, della maschera.

Al contrario del testo di fantasia, che può essere ripreso, corretto, avere una prima, una seconda stesura, l'iscrizione su di sé, e a proposito di sé, nella misura in cui rimanda ad un doppio (una forma originale, di fatto inafferrabile), può presentarsi solo tutta d'un colpo. La natura di un simile testo non sopporta ulteriori aggiunte, se non su altri episodi da illustrare, da mettere di nuovo all'incanto.¹¹⁴

L'immaginazione impegna laddove invece la fantasia disimpegna. Questa considerazione si richiama d'altra parte allo stesso percorso artistico di Djébar, che, ricorda più volte, di aver scritto i suoi primi romanzi nel segno della leggerezza, con "febbre allegria". Solo successivamente, con la nascita del progetto autobiografico, la scrittura inizia a richiedere impegno, serietà, poiché, ponendosi in relazione con la Storia, incontra l'aspetto tragico della memoria, che, d'altra parte è un aspetto caratteristico degli eventi che hanno segnato il XX secolo. La dimensione politica, si iscrive così nella trama dell'arte, richiama l'idea dell'esilio interiore e richiede all'immaginazione di intervenire per comprendere e resuscitare. Riferendosi ad esempio agli anni della violenza nazionalista in Algeria, Djébar scrive:

¹¹⁴ DJEBAR, 2004, p. 103.

La tragedia non si commenta, si recita di nuovo, si rivive tramite la rappresentazione, la riproposizione, in una parola: il teatro. La tragedia per cercare un senso? Allora, ci si immerge con l'immaginazione.¹¹⁵

Allo stesso modo Djebbar in *Bianco di Algeria*, parlerà della possibilità di immaginare la rinascita degli amici e degli intellettuali morti attraverso la parola letteraria.¹¹⁶

Solo nel momento in cui la scrittura inizia ad essere impegno nei confronti della Storia, la fantasia potrà rientrare nel processo creativo di formazione dell'opera, contribuendo alla sua realizzazione:

Testo autobiografico o testo di fantasia, penso che, quando comincio uno scritto, l'essenziale è il movimento, la messa in moto del testo.¹¹⁷

2.2.2 Mettere in immagini

In un senso diverso l'immaginazione è l'attività di mettere in immagini ciò che si vuole rappresentare. Djebbar associa, in questo senso, l'immaginazione alla libertà dello sguardo, alla possibilità dello sguardo di riappropriarsi dello spazio e di restituire alla donna l'immagine negata. L'immaginazione mette in immagini attraverso una previsione, attraverso la costruzione mentale di una visione d'insieme che si propone di generare la messa in scena. Djebbar ne parla a proposito della realizzazione della *Nouba*:

Il mio desiderio di cinema mi portava a pre-vedere, a anticipare visivamente, in una specie di a priori mentale, a immaginare inquadrature fatte di scansioni precise, colori, corpi.¹¹⁸

Poter immaginare, in questo senso, diventa possibilità di impadronirsi del proprio sguardo, di poterlo indirizzare liberamente nello spazio corrispondendo al proprio desiderio di liberazione e creazione. La libertà dello sguardo corrisponde alla liberazione del corpo e del pensiero, sia da prigioni interne che esterne, diventa capacità di immaginare la libertà e, allo stesso tempo, libertà di immaginazione.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 29.

¹¹⁶ DJEBBAR, 1998 p. 178.

¹¹⁷ DJEBBAR, 2004, p. 107.

¹¹⁸ SIEBERT, 1997, p. 71.

Mettere in immagini non vuol dire, tuttavia, creare nuovi limiti e domini dello sguardo. La sperimentazione artistica di Djébar attraverso l'utilizzo delle "immagini-suono" nei film e di un linguaggio che richiami il movimento della musica all'interno dei testi letterari, corrisponde proprio al tentativo di destabilizzare lo statuto della rappresentazione ed è quindi un modo per restituire all'immagine il suo carattere fluttuante, il suo rapporto con l'elemento fantasmatico, con quella originarietà inattingibile che diventa la cifra di una ricerca che si muove e gioca con il limite esistente tra visibile e invisibile, tra dicibile e indicibile, in definitiva tra realtà e immaginazione.

3. Politica dell'immaginazione: l'(immagine come) Archivio *Echo*-Grafico

Accostare due termini come “immaginazione” e “politica” non è un gesto scontato. È necessario pensare a quale possa essere il loro punto di incontro e a quali vantaggi si possano trarre da una riflessione che consideri i modi e le possibilità di una loro relazione.

In virtù del carattere di mobilità dell'immaginazione che si è cercato di evidenziare nei capitoli precedenti, è possibile affermare che la sua potenzialità espressiva richiama l'esistenza di uno spazio comune, condiviso e quindi politico: l'immaginazione si può quindi considerare una facoltà pubblica, aperta alla comunicazione con l'Altro. È chiaro che in questo passaggio essa non perde il suo carattere creativo, la sua innata irrequietezza, la sua necessaria relazione con l'idea di libertà, la sua origine radicata nella soggettività. Chi immagina è sempre un individuo che si relaziona con il mondo.

Diverso è pensare ai “prodotti” dell'immaginazione che, in quanto realizzazioni del suo movimento, diventano anch'essi pubblici, andando ad alimentare quello spazio comune condiviso dell'immaginario collettivo. Le opere diventano, per chi si relaziona a loro, il luogo in cui l'immaginazione continua il suo esercizio di relazione con l'Altro/a.

“Uso politico dell'immaginazione”, non vuol dire necessariamente applicare l'immaginazione ai discorsi specifici della politica, ma pensare, come scrive Spivak, che “noi siamo *nella* politica.”¹¹⁹

L'associazione dei termini immaginazione e politica è, al contrario, un tentativo di “depoliticizzare” la stessa politica, ovvero di aprire i suoi confini, il suo linguaggio tecnico, la sua logica di potere alla “vita”.

Ma che cos'è d'altra parte la politica? Qual è il carattere che consente di pensare che l'immaginazione debba in qualche modo rapportarsi ad essa nella sua relazione con l'alterità? Hannah Arendt scrive che:

La politica si fonda sul dato di fatto della pluralità degli uomini [...] tratta della convivenza e della comunanza dei *diversi*.¹²⁰

¹¹⁹ SPIVAK, 2006, p. 30.

¹²⁰ ARENDT, 1995, p. 5.

La politica ha senso se considera la necessità e i benefici che derivano all'uomo dalla sua convivenza con altri uomini all'interno delle comunità. La politica è *tra* gli uomini – nell'*infra*, scrive Hannah Arendt – non all'interno di essi. Pensare all'immaginazione come strumento dell'alterità non vuol dire assimilare l'Altro/a, ma entrare in quello spazio comune dell'agire che è lo spazio politico.

L'azione è un altro importante elemento da tenere in considerazione. Ancora Arendt, ne *La lingua materna*, ci dice che non è scontato che il filosofo si interessi alla politica. Il soggetto di conoscenza può restare chiuso nella costruzione di sistemi teorici fini a se stessi o comunque distanti dalla vita materiale, anche nel caso in cui si renda la politica l'oggetto del discorso. Ciò che differenzia il filosofo e il politico è proprio la capacità di agire e ciò che distingue “il filosofo della natura” dal “filosofo politico” è l'assunzione di una posizione rispetto all'argomento di cui parla.¹²¹

Se generalizziamo la figura del filosofo, pensando a quello che dovrebbe essere il ruolo dell'intellettuale nella società, possiamo rileggere il discorso di Arendt in termini di responsabilità etica ed avvicinarci con maggiore agevolezza a quell'uso politico dell'immaginazione, ritrovato nei lavori di Spivak e di Djebbar.

Fino a quando penseremo l'immaginazione solo come un bene privato che serve a sviluppare compassione, non saremo in grado di affrontare questo compito come un compito collettivo. Quando ci alleniamo, dobbiamo invece, tutte le volte che è necessario, allenarci alla domanda: “Quanti siamo?”¹²²

L'immaginazione, in quanto facoltà creativa radicata nella soggettività, non entra in scena nello spazio della comunità in maniera neutrale, poiché ha a che fare con la sfera privata dell'individuo, con i suoi sentimenti e stati d'animo. Non si tratta solo di pensare l'immaginazione come qualcosa che superi i confini dell'interiorità per relazionarsi all'Altro/a, ma anche che il modo in cui essa opera questo oltrepassamento dei confini, determina i caratteri della relazione tra pubblico e privato. Le collettività, scrive Spivak, prima di diventare quella “memoria comune indiscussa”¹²³ descritta dalla narrazione storica, sono il frutto degli stati – non necessariamente positivi – dell'individuo, che l'immaginazione, che è sempre “all'opera”, è portata a rappresentare anche se spesso lo si dimentica.

¹²¹ ARENDT, 1993, pp. 23-56.

¹²² SPIVAK, 2006, p. 70.

¹²³ *Ivi*, p. 65.

3.1 La rappresentazione della subalterna in Gayatri Spivak e Assia Djébar

Il modo in cui Gayatri Spivak ed Assia Djébar lavorano sulla rappresentazione attraverso l'immaginazione è determinato dalla constatazione dell'assenza della subalterna dalle narrazioni ufficiali. "Punto di dissolvenza" del discorso o "buco della memoria" della Storia, la donna subalterna di cui parla Spivak e quella algerina, o, più in generale, maghrebina di cui parla Djébar, diventano il centro di una riflessione che si propone di indagare i sistemi con cui il potere patriarcale e quello coloniale occidentale antico e moderno hanno agito ed agiscono tutt'ora, seppure con modalità diverse, nello spazio delle relazioni tra i sessi, le generazioni e le culture, sia sul piano politico-economico che su quello culturale.

Rispetto a quest'ultimo, il problema della lingua e più in generale del linguaggio, costituisce un elemento centrale, in virtù sia della funzione che esso assolve relativamente alla costruzione di quello spazio simbolico della rappresentazione all'interno del quale si gioca la relazione con l'Altro/a, sia in virtù del rapporto che essa intrattiene con la costruzione o decostruzione identitaria del soggetto.

L'immaginazione intervenendo nello spazio di potere della parola e dello sguardo, che quindi è uno spazio politico situato tra soggettività diverse, è in grado di alimentare la produzione di immagini fantasmatiche e strumentali dell'Altro/a – si pensi alle riflessioni di Spivak sul subalterno o a quelle di Djébar sull'esotismo dello sguardo occidentale – oppure può aprire spazi di libertà, cercare vie di fuga, proporre prospettive alternative a quelle esistenti, agendo sulle forme della rappresentazione e richiamandosi alla responsabilità etica che sottende l'atto della loro produzione.

Questo lavoro dell'immaginazione, sia nel caso di Spivak, che in quello di Djébar, è ricondotto alla relazione singolare con l'Altro/a, relazione d'amore – nel senso più ampio del termine – che si regge su un interesse reale in grado di mettere in gioco prima di tutto se stessi: Spivak, nelle sue analisi critiche, decostruisce prima di tutto la sua posizione di intellettuale e si impegna in un'opera costante di traduzione e comparazione letteraria per decentrare la sua posizione di soggetto di conoscenza; Djébar, nelle sue ricerche storiche e nella creazione delle sue opere, parte dal tentativo di ricostruire la sua biografia e interroga il suo rapporto con la lingua e la cultura.

Tutto ciò determina in modo decisivo i caratteri e i modi della rappresentazione, quelli della lingua, dello stile di scrittura e della messa in scena realizzate – ci riferiamo qui a Djébar – producendo, in forme diverse, immagini di cui la sinestesia diventa la cifra costitutiva.

Spivak critica le forme di rappresentazione teoriche dell'Altro, prodotte dagli intellettuali occidentali e non, che, sottolinea più volte, nella maggior parte dei casi, sono modalità con cui, chi

parla o scrive riproduce se stesso, la propria immagine in trasparenza. I sistemi di rappresentazione, infatti, si rendono disponibili quando la cultura che li produce è in grado di esercitare forme di potere sull'Altro, a partire ed attraverso il rafforzamento di se stessa. Chi possiede diritto e potere di rappresentazione decide di ciò che è rappresentabile e di ciò che non lo è; sceglie come rappresentare e cosa comunicare attraverso la rappresentazione.

Come rapportarsi, allora, a partire da queste considerazioni, alla produzione teorica attraverso l'uso del linguaggio e la scelta delle parole? Come decidere della rappresentazione nel momento stesso in cui la si produce? Cosa vuol dire, in definitiva, decostruire sapendo di stare avviando allo stesso tempo un processo di costruzione di qualcosa che è altro, ma che comunque mantiene un inevitabile e necessario rapporto con l'esistente?

Spivak, introduce, attraverso il suo impegno intellettuale, una prospettiva di produzione del discorso che si avvale di una riflessione etica rivolta alla comunità, a partire dall'esercizio di un rapporto personale, che definisce "erotico",¹²⁴ con i testi con cui entra in contatto. Attraverso esso Spivak da un lato si relaziona con i soggetti invisibili di cui cerca le tracce nelle rappresentazioni prodotte dalle culture dominanti; dall'altro si rapporta direttamente con il testo che traduce, con la lingua in cui esso è scritto e, indirettamente, con l'autrice o l'autore che, attraverso essi, rappresenta e si rappresenta. In questo secondo caso Spivak può parlare allora di risonanza, di abbandono, di restituzione attraverso la lingua.

Da ciò, la rappresentazione viene profondamente modificata: il linguaggio "si complica" ed allo stesso tempo si arricchisce, attraverso l'invenzione di neologismi, la commistione di terminologie appartenenti a campi discorsivi differenti, l'uso di una prosa serrata e soggetta a continui cambiamenti di registro. Inoltre l'interdisciplinarietà, l'attenzione alla traduzione, la ricerca e l'utilizzo di termini rilevanti per l'economia del discorso e l'introduzione di racconti o esempi riferiti all'attualità politica e culturale o alla tradizione ed alla storia dei popoli, diventano una modalità essenziale di approccio alla scrittura del testo, per dar vita a quel movimento del pensiero e della scrittura da cui si definiscono le forme della rappresentazione.

Si consideri, come esempio, il modo in cui Spivak si pone sulle tracce dell'informante nativo nella sua *Critica della ragione postcoloniale*. La ricerca di questa figura, che viene descritta come una prospettiva teorica immaginata, ma impossibile da definire compiutamente, procede attraverso la disseminazione, all'interno di tutto il testo, di continue indicazioni e di descrizioni parziali di cosa o chi potrebbe essere o è, quello che, in altri casi, potremmo definire "l'oggetto" del suo discorso. In realtà, questo processo di oggettivazione non può avvenire, non riesce e non vuole compiersi.

¹²⁴ Spivak parla di relazione erotica con il testo, soprattutto in riferimento all'opera di traduzione. Cfr. SPIVAK, 2007.

L'informante nativo resta una traccia della differenza che continuamente viene riproposta tra le sue rappresentazioni parziali e sostenibili ed una realtà originaria, un'originarietà inafferrabile a cui tali rappresentazioni si rapportano. È interessante notare come Spivak riesca in tal modo a decostruire l'idea stessa di un'originarietà assoluta, mostrando come, l'informante nativo, proprio in quanto realtà prospettica, possa essere pensato solo all'interno di una relazione con il contesto di produzione dei discorsi che lo riguardano o, come forse scriverebbe Spivak, che non lo riguardano affatto. Ciò accade all'interno del processo di produzione di quel contesto teorico che è la *Critica*, che tuttavia, nel momento stesso in cui si produce, in realtà decostruisce.

Ciò che resta al lettore/alla lettrice, tuttavia, è un insieme di indicazioni, di voci e figure con le quali si tenta di dar forma ad un'immagine impossibile, a quella che resta, nel senso lyotardiano una figurazione e mai una figura chiaramente delineata.

Intorno a questo tipo di rappresentazione entra in gioco l'immaginazione che, dal lato di chi scrive, tenta di produrre prospettive possibili attraverso la continua alterazione del linguaggio e prima ancora del soggetto stesso che lo produce; dal lato di chi legge, accetta il gioco dell'alterazione permanente e procede in quella che gradualmente si trasforma da ricerca in predisposizione all'ascolto d(ell)' Altro(/a).

La rappresentazione, scrive Spivak, diventa un esercizio dell'immaginazione che, nel tentativo di rappresentare (l') Altro – nel senso di *darstellen* –, insegna al soggetto di conoscenza a rappresentare – nel senso questa volta di *vertreten* – sé stesso.

Djebar, nella sua ricerca della rappresentazione, lavora sul versante opposto. Confrontandosi con le immagini prodotte dall'Altro, nel contesto del dominio coloniale e della cultura patriarcale, tenta, infatti, di produrre uno spazio “abitabile” dalle figure interdette dalle rappresentazioni culturali e politiche, uno spazio in cui sia possibile ricostruire un dialogo tra donne di culture e generazioni diverse; in cui si dia la possibilità di un recupero della trasmissione di un sapere femminile e la ricostruzione della memoria. Questo spazio, prevalentemente letterario, ma, in alcuni casi anche visivo – pensiamo ai film realizzati dalla scrittrice maghrebina – è riempito di voci e di suoni, rumori, parole, immagini.

Il punto di partenza della ricerca è il tentativo di ricomporre una propria autobiografia letteraria, attraverso la ricostruzione storica delle vicende legate alla colonizzazione francese dell'Algeria e l'individuazione di una genealogia femminile a partire dalle donne del suo Paese d'origine. In realtà, questi tre aspetti della ricostruzione djebariana – storica, genealogica ed autobiografica – non sono separabili tra loro, né è possibile attribuire priorità ad uno di essi: la ricerca si autoalimenta proprio attraverso la loro reciproca interazione.

Anche in questo caso, la riflessione sul linguaggio diventa un elemento centrale per la trasformazione dei modi della rappresentazione di sé stessi e degli altri. Il rapporto con la lingua materna, l'incidenza della lingua del dominatore nella propria formazione culturale, la relazione tra la molteplicità delle tradizioni dialetti esistenti in un territorio soggetto a colonizzazioni diverse che si sono succedute nel tempo, costituiscono non solo un elemento di riflessione teorica – che Djébar riprende nella maggior parte dei suoi saggi, articoli e interventi pubblici – , ma anche un elemento strutturante della sua opera artistica.

L'immaginazione, in questo caso, interviene sulla rappresentazione in due modi diversi, legati allo stesso significato del termine: da un lato, essa è utilizzata come facoltà creativa di supporto alla memoria, come motore del movimento che genera la scena, come fattore di ibridazione del processo creativo che si struttura attraverso la commistione di generi e forme letterarie – il romanzo storico, autobiografico, di fantasia, la poesia – e, più in generale, di espressioni artistiche – la scrittura, la musica, il cinema, il teatro – diverse; dall'altro "l'immaginazione" è intesa come quella libertà di mettere in immagini ciò che si vuole rappresentare, sottraendolo così all'invisibilità a cui sembrava essere originariamente destinato. In quest'ultimo senso l'immaginazione si relaziona al problema della "liberazione dello sguardo", all'acquisizione del movimento del corpo nello spazio, alla possibilità della restituzione e della creazione dell'immagine.

La scrittura letteraria, quindi, ma anche quella cinematografica e teatrale, diventano allora quei luoghi di liberazione della voce e dello sguardo, spazi percorsi dal movimento, ma anche camere fatti di echi e di voci, di musica e memoria.

Rispetto a tutto ciò, non solo la rappresentazione diventa possibile, ma aumenta le sue potenzialità espressive. Il lettore o lo spettatore hanno così l'impressione di potervi accedere attraverso strade diverse. Questa, tuttavia, è solo un'impressione iniziale. In realtà l'ibridazione della rappresentazione non avviene attraverso un processo di unificazione che rende omogenea la forma del romanzo o, nel caso dei film che sincronizzi i suoni alle immagini. Al contrario, nel primo caso – quello dei testi letterari – l'uso del frammento e di registri stilistici, di tempi e forme letterarie diverse, divide il racconto in unità narrative separate; nel secondo caso il meccanismo della giustapposizione tra immagini e suoni, l'uso di *flashback* e *flashforward*, di linguaggi diversi – disorienta lo spettatore a cui è richiesto uno sforzo di comprensione e intellettuale che impedisce il processo di identificazione con l'immagine o la produzione di un assenso immediato.¹²⁵

¹²⁵ A tal proposito, possiamo richiamarci ai tentativi di destabilizzazione dello spettatore a cui, seppure con modalità differenti, ha lavorato Jacques Derrida in alcune sue partecipazioni cinematografiche. Ci riferiamo, in particolare al film documentario *D'ailleurs Derrida* (1999), realizzato dalla regista Safaa Fathy nel 1978, la cui esperienza è stata poi riportata in DERRIDA, FATHY, 2000.

3.2 L' Archivio *Echo-Grafico*

Da quanto detto finora, risulta evidente il parallelismo tra i processi che portano alla formazione della rappresentazione tra Spivak e Djébar. Entrambe, seppur da prospettive diverse, mostrano il comune intento di rappresentare l'irrappresentabile. Ciò avviene, fin dove è possibile, attraverso forme e tecniche espressive diverse – Spivak con le continue indicazioni e descrizioni parziali dell'oggetto nel testo, Djébar con le immagini-suono – ma inserite in uno stesso tipo di procedimento metodologico che, in questo lavoro, ho voluto “raccolgere” e definire con il concetto/termine di (*immagine come*) *Archivio Echo-Grafico*.

Tale definizione richiama evidentemente ad una concezione inusuale di “archivio” a cui conduce, per strade diverse, il pensiero di Foucault e Derrida: il primo mettendolo in relazione alla modalità di produzione, conservazione, regolamentazione e distruzione degli eventi discorsivi prodotti nell'ambito di una cultura; il secondo in relazione alla psicanalisi freudiana e al suo rapporto con le nuove tecnologie.

Per Foucault l'archivio è definito come

[...] il gioco delle regole che determinano in una cultura la comparsa e la scomparsa degli enunciati, la loro persistenza e la loro estinzione, la loro esistenza paradossale di *eventi e di cose*.¹²⁶

Esso è quindi un luogo non di conservazione dei discorsi, o in senso più generale dei testi di una cultura o delle sue tracce sopravvissute nel tempo, ma un insieme di relazioni da dover far emergere attraverso quello che Foucault definisce “procedimento archeologico”, al fine di approdare ad una descrizione delle regole che determinano un certo dominio del sapere. Le relazioni che compongono l'archivio sono infinite e invisibili: esse cioè non restano immutabili nel tempo, ma oltre a condizionarsi reciprocamente, a dar vita, quindi, a continue nuove relazioni, sono determinate dal tempo e dalla storia; inoltre non sono esplicitate in alcuno dei discorsi di cui costituiscono le regole o, come dice Foucault, “l'inconscio”.¹²⁷ Indagare l'archivio, farne l'archeologia non vuol dire interpretare le relazioni che lo compongono, ma mostrarne la consistenza, la modalità di interazione, la relazione con la cultura. Questa ricerca tuttavia non è priva di conseguenze. Al contrario, essa produce continui spostamenti del luogo del discorso e quindi, rispetto ad essi, dello

¹²⁶ FOUCAULT, 2007, p. 47.

¹²⁷ *Ibidem*.

stesso “archeologo”, che, rendendo visibile ciò che prima non lo era, si trova in un rapporto di continua differenziazione dallo stesso discorso che produce.

Nella lettura di Derrida l’archivio si configura invece come un concetto contraddittorio, come una configurazione allo stesso tempo “tecnica e politica, etica e giuridica,”¹²⁸ rispetto alla quale vigono un principio di autorità ed il richiamo ad un origine, appunto ad un *arché*. Un archivio, per poter essere tale, necessita prima di tutto dello “spazio istituito di un luogo di impressione”, ovvero, di “qualche supporto materiale o virtuale”,¹²⁹ senza cui non ci sarebbe alcuna possibilità di archiviazione. Qualsiasi sia il supporto su cui si iscrive, ogni archivio, ha un irriducibile rapporto col tempo, ma non solo col passato, anche con l’avvenire, “la domanda dell’avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani.”¹³⁰

Sia per Foucault che per Derrida, l’archivio non è un semplice luogo di consegna e di archiviazione, ma un processo in continuo divenire, aperto al futuro. Il suo carattere relazionale, il suo legame con i cambiamenti culturali, il suo ruolo nell’ambito della formazione e strutturazione dei saperi, richiamano alle modalità di strutturazione delle rappresentazioni attraverso l’uso dei linguaggi che abbiamo analizzato in Spivak e in Djebbar.

L’archivio di cui si parla qui, tuttavia, è un Archivio *Echo*-Grafico, cioè è un processo che produce rappresentazioni intrecciando e muovendo voci ed immagini, o meglio, echi e segni. I primi sono ritorni di voci, quelle conservate nella memoria o quelle che si riproducono attraverso la lettura dei testi; i secondi sono segni lasciati dalla scrittura, che si compongono per formare parole e figure.

Ogni rappresentazione è definita dal passaggio di un movimento, dalla registrazione di un insieme di voci, dall’intreccio di segni lasciati su un foglio o su uno schermo. Si tratta, in definitiva, di echi ed immagini fantasmatiche, che tornano all’infinito.

Al di là di ogni pensiero filosofico precedente, contiguo, riconducibile e di ogni definizione concettuale/terminologica, ciò che resta fondamentale è la potenzialità racchiusa nell’(immagine come) Archivio *Echo*-Grafico, in quanto, questo procedimento metodologico costituisce, dal mio punto di vista, l’avanguardia del pensiero postcoloniale (e non), in relazione all’irrappresentabile, il procedimento, cioè, che più si è avvicinato alla rappresentazione dell’irrappresentabile.

¹²⁸ DERRIDA 2005, p. 1

¹²⁹ *Ivi*, p. 2.

¹³⁰ *Ivi*, p. 48

Bibliografia

ALLOULA Malek, *Le Harem colonial: images d'un sous-érotisme*, Slatkine, Genève, 1986.

ARMES Roy, *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2005.

Id., *Les cinémas du Maghreb. Images postcoloniales*, L'Harmattan, Paris 2006.

ARENDT Hannah., *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant* [1970], il Nuovo Melangolo, Genova, (1982) 2005.

Id., "Che cosa resta? Resta la Lingua materna" [1964] in *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, Mimesis, Milano, (1976) 1993, pp. 23-56.

Id., *Che cos'è la politica* [1993], Edizioni di Comunità Einaudi, Torino, 1995.

BHABHA Homi K., *Nazione e narrazione* [1994], Meltemi, Roma, 1997.

Id., *I Luoghi della cultura* [1994], Meltemi, Roma, 2001.

BAUDRILLARD Jean, *Violenza del virtuale e realtà integrale* [2004], Le Monnier, Firenze, 2005.

BAUMAN Zygmunt, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

BRAIDOTTI Rosi, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano, 1994.

CALLEGARI Giovanna, "Dal Sogno di uno sguardo all'immagine-suono. La Noubas des femmes du mont Chenua di Assia Djebar" in *La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere. Canone e culture di genere*, n. 3, 2008, pp. 92-102.

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar, Femmes au Maghreb*, Lucette Heller, Romanisches Seminar, Köln, 1990.

Id., *Assia Djébar ou La Résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2001.

CHOW Rey, *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2004.

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar: Écrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, Paris-Montreal 1997

DELEUZE Gilles, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 1997.

Id., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

DERRIDA Jacques, *Margini della filosofia* [1972], Einaudi, Torino, 1997.

Id., *Tourner le mots au bord d'un film*, (con Safaa Fathy), Galilée, Paris, 2000.

Id., *La scrittura e la differenza* [1967], Einaudi, Torino (1971), 2002.

Id., *Il monolinguisma dell'altro* [1996], Cortina Editore, Milano 2004.

Id., *Mal d'archivio*, Filema, Napoli (1996), 2005.

Id., *Della Grammatologia* [1967], Jaca Book, Como (1969), 2006.

DEVI Mahasweta, *La Trilogia del seno* [1997], Filema, Napoli 2007.

Id., *Le invisibili*, Filema, Napoli, 2007.

DJEBAR Assia, "Écrire dans la langue de l'Autre" in *Identité, culture et changement social*, 1989.

Id., "Images de l'Autre au cinéma" in *Courrier de l'Unesco*, 1989.

Id., "Le risque d'écrire" in CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec, 1993, pp. 5-9.

Id., "La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue" in CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec 1993, pp. 15-17.

Id., *L'amore, la guerra*, Ibis, Roma-Pavia, 1995.

Id., *Bianco d'Algeria. Memorie di un paese spezzato* [1996], Il Saggiatore, Milano 1998.

Id., *Ombre sultane* [1987], Baldini&Castoldi, Milano 1999.

Id., *Donne d'Algeri nei loro appartamenti* [1980], Giunti, Firenze, (1988) 2000.

Id., "Le quatuor d'Alger: la tentation de l'autobiographie" in *Cahier d'études maghrébines*, Vol. 14, 2000, pp. 119-125.

Id., *Queste voci che mi assediano. Scrivere nella lingua dell'altro* [1999], Il Saggiatore, Milano 2004.

FOUCAULT Michel, *Il sogno* [1954], Cortina Editore, Milano, (1993) 2003.

Id., *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze ed altri scritti* [1968], Ombre corte, Verona, 2007.

KANT Immanuel, *La religione entro i limiti della semplice ragione* [1793], Rusconi, Milano, 1996.

Id., *Critica della ragion pratica* [1788], Laterza, Roma-Bari, 1997.

Id., *Critica della facoltà di giudizio* [1790], Einaudi, Torino, 1999.

Id., *Critica della ragion pura* [1781], Laterza, Roma-Bari, 2005.

IRIGARAY Luce, *Sessi e Genealogie* [1987], La Tartaruga, Milano, 1989.

Id., *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne* [1977], Feltrinelli, Milano, 1990.

KHANNOUS Touria, *The Subaltern Speaks: Re-Making/ Her/ Story in Assia Djébar's La nouba des femmes du mont Chenua* in «Eke et al», 2000, pp. 51-71.

LEGOUPIL Laurence, "Assia Djébar: Une femme de l'être" in *Page des Libraires. Littératures arabes*, n. 42, 1996, p. 52.

LYOTARD Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Feltrinelli, Milano, 1981.

MEZZADRA S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre Corte, Verona, 2008.

RICOEUR Paul, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* [1965], il Saggiatore, Milano, 1967.

SAID Edward W., *Orientalismo* [1978], Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

SEN Amartya K., *Globalizzazione e libertà*, Mondadori, Milano, 2002.

SIEBERT Renate., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djébar*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 1997.

SERKOWSKA Hanna, *Lettura- rilettura-dislettura: modelli di critica femminista*, 2004, doc. internet http://www.babelonline.net/home/004/ventaglio/Serkowska_Lettura_rilettura_dislettura.pdf

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Translator's Preface* in DERRIDA J., *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1976, pp. IX-LXXXVIII.

Id., "Can the Subaltern Speak?" in NELSON C. e GROSSBERG L., *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana, 1988, pp. 271-313

Id., *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*, Methuen, New York-London, 1988.

Id., *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York-London, 1993.

Id., "Acting Bits/Identity Talk" [1992] in GATES H. L. Jr e APPIAH A., *Identities*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Id., "Ghostwriting" in *Diacritics*, Vol. 25, n. 2, 1995, pp. 64-84.

Id., *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Donna Landry and Gerald Mac Lean, Routledge, New York-London, 1996.

Id., *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo* [1988], (con Renajit Guha), Ombre Corte, Verona, 2002.

Id., "L'imperativo di re-immaginare il pianeta"[1999] in *Aut Aut*, n. 312, 2002, pp. 72-87.

Id., *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* [1999], Meltemi, Roma, 2004.

Id., *La trilogia del seno*, Filema, Napoli, [1997] 2005.

Id., "Raddrizzare i torti" [2002] in OWEN N. (a cura di), *Troppo umano. La giustizia nell'era della globalizzazione*, Mondadori, Milano, 2005, pp. 193-285.

Id., *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma, [2003] 2006.

Id., "Terrore. Un discorso dopo l'11 settembre" [2004] in *Aut Aut*, n. 329, 2006, pp. 6-46.

Id., "Nazionalismo e immaginazione"[2004] in *Aut Aut*, n. 329, 2006, pp. 65-90.

Id., "La politica della traduzione" [1992], in DEVI M., *Le invisibili*, Filema, Napoli, (2001) 2007, pp. 121-165.

TAMZALI Wassyla., "La Nouba des femmes du mont Chenua" in *Le 2 écrans*, n. 2, 1978, pp. 45-49.

Id., *En attendant Omar Gatlatto. Regards sur le cinéma algérien suivi de Introduction fragmentaire au cinéma tunisien*, En.A.P., Alger, 1979.

WORDSWORTH William, COLERIDGE Samuel Taylor., *Ballate Liriche* [1798], Mondadori, Milano, 1999.

YOUNG Robert J. C., *Introduzione al Postcolonialismo* [2003], Meltemi, Roma, 2005.

Id., *Mitologie bianche*, [1990] Meltemi, Roma, 2007.

Riviste monografiche:

Aut Aut. – Gayatri Chakravorty Spivak-Tre saggi per immaginare l'altro, n. 329, 2006.

Labyrinthe. - *Il Faut-il être postcolonial?*, n. 24, 2006.

La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere – *Le donne e la guerra*, n. 1, 2006.

La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere – *Corpi e Linguaggi*, n. 2, 2007.

La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere – *Canone e culture di genere*, n. 3, 2008.

Filmografia:

DJEBAR Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Algeria, 1978, 117'

DJEBAR Assia, *La Zerda et les chants de l'oubli*, Algeria, 1982, Doc. 57'

FATHY Safaa, *D'ailleurs Derrida*, Algeria/Francia, 1999, Doc. 78'

Abstract

Colonization, or rather, colonizations left their indelible marks on the “dominated” people, not only in political, economic and cultural terms but also on their identities. The Western Powers, getting in touch with colonized people, generated mirror images of themselves, stereotypes persisting over the years, objects created by the ruling culture that took the real subjects’ place, who became silent and invisible. Influence on women has been so deep that it assumed the features of irreversibility, by virtue of that double subalternity – both racial and sexual – that makes the female subject, particularly the native woman, the object of a double exclusion from the language, and so, from all the (auto)representations. From this point of view, western feminism also showed its limits as regards its relationships with other women who have often been thought as unlucky sisters to save and to give voice, thus perpetuating a relation of subordination where the privileged look is the western one to “his” others, the women above all.

In this research, starting from postcolonial studies and critique – that have always considered the imagination as a significant element for the relation between representation and violence – and particularly from Gayatri Chakravorty Spivak and Assia Djebar’s works – concerning subaltern women’s silence and unperformability – imagination represents an essential resource that, if is opportunely trained, can offer new possibilities both to recover, although partially, women’s stories and identities– and also to generate a shared space, created both by the representation work and by the representation itself. In that space it is possible to meet the Others.

Our hypothesis is that if we consider the use of imagination not only aesthetic but also ethical-political we can approach a new cultural horizon placed between the past and the future – and that for this we define “postcolonial” – where change both the concept of representation and the image of the dominant thought. Imagination makes a new cultural politics possible that emphasizes the native woman and not the dominated woman: subject who speaks and produces signs, simple *echos* sometimes, the only possibilities to a new selfrepresentation.

Keywords: imagination, postcolonial, subalternity, representation, politics

Parole chiave: immaginazione, postcoloniale, subalternità, rappresentazione, politica