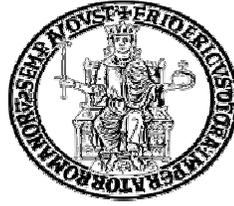


Università degli Studi di Napoli Federico II



Dipartimento di Scienze Relazionali “G. Iacono”
Facoltà di Lettere e Filosofia della Facoltà Federico II di
Napoli

Dottorato Interpolo di STUDI DI GENERE XXI Ciclo
Scuola di Dottorato in Scienze Psicologiche e Pedagogiche
(A.A. 2006-2008)

DECONSTRUZIONI E RICOSTRUZIONI
POSTCOLONIALI
IMPARARE A IMMAGINARE (L’) ALTRO

Tutor Chia. ma Prof. ssa
Simonetta Marino

Candidata Dott.ssa
Giovanna Callegari

Coordinatrice Chia. ma Prof. ssa
Adele Nunziante Cesàro

INDICE

INTRODUZIONE

I CAPITOLO

DECOSTRUZIONI E IMMAGINAZIONI.

GAYATRI C. SPIVAK: S-FIGURARE, EDUCARE, AMARE

1.1 DECOSTRUZIONI: LIMITI-LEGAMI

1.1.1 Altro/dire "Altro"

1.1.2 Darstellen/Vertreten

1.1.3 Continuità/Discontinuità

1.1.4 Differenza Sessuale/Differenza Razziale

1.1.5 Prassi/Teoria

1.2 IMMAGINAZIONI: LUOGHI

1.2.1 Kant e Arendt: dall'Estetico al Politico

1.2.2 Wordsworth: Identità e Alterità

1.2.3 Devi: la Storia e le storie, limiti e trasversalità

1.3 POLITICA DELL'IMMAGINAZIONE: CONOSCENZA, POLITICA ED ETICITÀ

1.3.1 S-figurare

1.3.2 Educare

1.3.3 Amare

1.4 FIGURE DELL'ALTERITÀ

1.4.1 L'Informante Nativo

1.4.2 Soggetti planetari

1.4.3 RAT

II CAPITOLO

RICOSTRUZIONI E IMMAGINAZIONI.

ASSIA DJEBAR: RESTITUIRE, CREARE, TRASMETTERE

2.1 RICOSTRUZIONI: MEMORIA-ARCHITETTURA

2.1.1 La colonia algerina: la Storia e la Memoria

a) Ascoltare la memoria

b) Guardare la memoria

c) Dire la memoria

2.1.2 Una genealogia al femminile: La Lingua, lo Sguardo e la Memoria

a) imparare a guardare

b) il silenzio dello sguardo, lo sguardo sul silenzio

b) lo spazio della memoria, le parole nello spazio

2.1.3 Autobiografia e Psicobiografia: la Scrittura e la Memoria

2.2 IMMAGINAZIONI: CREAZIONE E LIBERTÀ

2.2.1 Immaginazione e memoria

2.2.2 Mettere in immagini

2.3 POLITICA DELL'IMMAGINAZIONE: RESTITUIRE, CREARE, TRASMETTERE

III CAPITOLO

L'(IMMAGINE COME) ARCHIVIO ECHO-GRAFICO

INIZIO IN FORMA DI APPENDICE

A PARTIRE DA KANT

1. I MODI DELL'IMMAGINAZIONE IN KANT

1.1 Il carattere mediale dell'immaginazione:

lo schematismo trascendentale

1.2 Limiti e Libertà dell'Immaginazione:

la Simbolizzazione Analogica

1.3 Educare l'Immaginazione

1.4 Considerazioni sull'immaginazione in Kant

2. LETTURE SUL DISCORSO KANTIANO DELL'IMMAGINAZIONE

2.1 Martin Heidegger: nomadismo e radicalità
dell'immaginazione

2.2 Hannah Arendt: Immaginazione, Spazio pubblico, Validità
esemplare

2.3 Gilles Deleuze: Immaginazione e potere di controllo

2.4 Jean Françoise Lyotard: Immaginazione, metafisica del
soggetto e *Dastellung*

2.5 Jacques Derrida: la taglia a due tagli dell'immaginazione

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

Non esistono casi esemplari nella storia postcoloniale. Gayatri Chakravorty Spivak e Assia Djebar appartengono a culture lontane. La prima nasce in India, a Calcutta nel 1942 e nel 1962 si trasferisce a New York dove insegna inglese e letteratura comparata alla Columbia University; è traduttrice di testi di lingue e generi diversi, si occupa di critica postcoloniale. La seconda nasce in Africa, a Cherchell, piccola città costiera ad ovest di Algeri nel 1936, ma diventa presto nomade tra Parigi, Algeri, Tunisi, Rabat, giungendo oggi a vivere prevalentemente tra Parigi e New York; insegna storia e letteratura francese, è scrittrice, regista teatrale e cineasta.

Nel contesto più generale degli studi e della critica postcoloniale, letti in una prospettiva interessata alla differenza di genere, la nostra ricerca parte da loro e procede nel tentativo di rispondere alla domanda relativa alla possibilità, ed eventualmente ai caratteri, di una politica culturale legata all'uso dell'immaginazione nella relazione all'Altro e al modo in cui, di conseguenza, va a strutturarsi il discorso sulla rappresentazione.

Ci sembra qui importante sottolineare alcuni elementi che hanno caratterizzato il nostro modo di procedere e per rispondere ad una richiesta derivante, dal nostro punto di vista, dalla stessa domanda sull'immaginazione:

I. Trasversalità dell'approccio metodologico.

Potrebbe a prima vista sembrare improprio mettere in relazione figure intellettuali e ambiti disciplinari così diversi quali quelli a cui richiamano i lavori della Spivak e della Djebar. La specializzazione dei saperi richiede infatti l'utilizzo di metodologie specifiche per ogni ambito disciplinare. Tuttavia proprio l'incontro con gli studi e la critica postcoloniale, in una prospettiva di genere, ci ha fornito gli strumenti teorici adatti ad affrontare una lettura trasversale tra opere che, seppur distanti, rivelano tra loro profonde risonanze. Inoltre, durante la nostra ricerca, ci siamo accorti di come sia la stessa domanda sull'immaginazione che comporti un oltrepassamento dei confini disciplinari. L'immaginazione, appena

diventa oggetto di riflessione, si rivela costitutivamente una modalità trasversale, e più precisamente pluridirezionale del pensiero.

II. Il lavoro con le immagini

Parte del nostro lavoro è costruito su e per immagini. Nel I e nel II capitolo consideriamo alcune figure, che riteniamo particolarmente eloquenti del pensiero della Spivak e della Djebbar, per trarre delle indicazioni sul modo in cui entrambe utilizzano l'immaginazione, a cui seguiranno alcune nostre specifiche considerazioni. Nel III capitolo proponiamo noi stessi, avvalendoci di forme di rappresentazioni diverse, la definizione di un tipo di immagine – l'immagine come archivio echo-grafico – con cui cerchiamo di dar conto di come intendiamo la possibile funzione dell'immaginazione nella relazione all'Altro e quindi il suo agire nel campo delle politiche culturali. Anche in questo caso, lavorando con immagini, ci sentiamo di rispondere ad uno dei caratteri imprescindibili dell'immaginazione: la sua dialettica con la rappresentazione.

Chiariti questi aspetti metodologici, procediamo indicando alcuni elementi teorici, presupposto del nostro lavoro:

I. L'immagine del mondo postcoloniale

Dicevamo prima che l'immaginazione si mostra come una modalità trasversale del pensiero e che non può prescindere dal trovarsi in rapporto dialettico con la rappresentazione. Queste caratterizzazioni rimandano entrambe all'idea di un movimento che ha luogo sia nel tempo che nello spazio. L'aggettivo "postcoloniale" contiene in sé questa duplice relazione temporale e spaziale. Esso si utilizza per dare l'immagine di un mondo in cui le forme assunte dal capitalismo globale contemporaneo - che sono nuove forme di colonialismo - e dalle istituzioni - dal *welfare state* allo stato nazione - convivono con l'eredità della storia di dominazione coloniale. Multiculturalismo, multicomunitarismo, "ineguaglianza intersociale e intrasociale",¹ cittadinanza, scelta identitaria,

¹ BAUMAN Z., *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Polity Press, Cambridge 2001, tr. it. di S. Minucci, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001.

giustizia globale, sono alcuni dei termini che qui entrano in gioco. Il presente richiama quindi di continuo il passato.

D'altra parte il termine "postcoloniale", richiama l'esistenza di un luogo, la colonia, riassorbita, nel mondo postcoloniale, nell'immagine di una rete globale che comprende ogni cosa rendendola parte di un tutto omogeneo. Tuttavia sappiamo che questa rappresentazione è una falsificazione, smentita quotidianamente dall'incontro con la molteplicità e dalla resistenza delle differenze. Scrive Amartya Sen:

La comunità è in competizione con la classe, il genere, il credo politico, la tradizione letteraria, l'identità professionale, i valori sociali e molte altre fonti di diversità. Sebbene il carattere esclusivo di una particolare identità sia spesso assunto (in genere implicitamente) avendo concentrato l'attenzione su una specifica fonte di diversità, ogni rivendicazione di una simile elusività – e anche di una priorità data – non può che essere arbitraria.²

In una concezione del mondo di questo tipo, ci chiediamo, se non sia più giusto ricercare quella che, utilizzando le parole di Antonio Gramsci, è "una etica conforme alla sua struttura",³ piuttosto che rappresentazioni funzionali all'economia di politiche astratte che svuotano in più sensi la conoscenza della sua essenziale componente relazionale.

II L'immaginazione nella critica postcoloniale

Nei percorsi della critica postcoloniale l'immaginazione ha sempre rivestito un ruolo significativo nella relazione tra rappresentazione e violenza. Il soggetto colonizzatore, nel rapportarsi al/alla colonizzato/a, ha generato infatti immagini speculari a se stesso, stereotipi persistenti nel tempo, oggetti creati dall'immaginazione dominante che si sono sostituiti ai soggetti reali, divenuti perciò silenziosi e invisibili.

In un senso diverso, l'incontro con l'Altro ha forzato e continua a forzare i limiti dell'immaginazione da parte del soggetto che vuole conoscerlo. Scrive Sandro Mezzadra:

² SEN A., *Globalizzazione e Libertà*, a cura di tr. it. di G. Bono, Mondadori, Milano 2002, p. 53.

³ GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977 Quaderno 11 (XVIII), § < 59 >, p. 1485.

Era la nostra immaginazione teorica e politica, era il canone del pensiero critico al cui interno si era svolta la mia formazione a essere sfidato dall'irruzione di un *mondo* che ci era in parte sconosciuto.⁴

Diversamente, nella Spivak e nella Djebbar, in forme distinte e non sempre esplicite, abbiamo individuato nel modo di pensare ed utilizzare l'immaginazione i caratteri di una strategia di relazione all'altro all'interno di quella che potremmo definire, in una prospettiva più ampia, una politica culturale di genere. Da questo punto di vista, la loro prospettiva, come vedremo, approfondisce e problematizza le letture occidentali moderne e postmoderne sulla possibile portata politica dell'immaginazione.

III L'approccio della Spivak e della Djebbar al tema dell'immaginazione

La Spivak e la Djebbar nei loro lavori utilizzano l'immaginazione in modo diretto, come pratica di relazione. Non mancano, certo, alcune pagine in cui entrambe rendono l'immaginazione oggetto del loro discorso, ma la loro attenzione è sempre rivolta ad evidenziarne e proporre l'uso nel campo dell'agire etico e politico. In particolare, riferendoci alla Spivak e al suo serrato confronto con la tradizione e gli sviluppi più recenti del pensiero occidentale, ma anche delle *élite* culturali e politiche contemporanee delle ex-colonie, notiamo il tentativo di ricondurre il discorso sempre su un piano che contempi la relazione all'Altro e al mondo in termini di "de-trascentalizzazione"; concetto su cui torneremo nel corso del nostro lavoro.

Per indicare gli elementi che ci sembrano costituire il terreno comune a cui poter ricondurre la propensione - che assume i caratteri della necessità - della Spivak e della Djebbar ad un uso pratico dell'immaginazione, la nostra ipotesi è che si debba tener conto del modo con cui entrambe concepiscono il lavoro intellettuale e la pratica della letteratura.

Per quanto riguarda il primo punto la Spivak e la Djebbar testimoniano l'incidenza che può avere l'assunzione di una posizione critica e consapevole nella trasmissione - che si attua attraverso la produzione di discorsi ed opere votate a superare i confini della singolarità o attraverso l'impegno nella pratica

⁴ MEZZADRA S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre Corte, Verona 2008.

dell'insegnamento - di un'esperienza sempre singolare e mai completamente decifrabile, né, paradossalmente, realmente trasmissibile. La Spivak nelle sue considerazioni sulla modalità di costruzione dei saperi:

Non si tratta di descrivere “come stessero davvero le cose” o di privilegiare la storia dell'imperialismo come migliore versione della storia. Significa, piuttosto, continuare il resoconto del modo in cui *una* spiegazione e narrazione della realtà sia stata istituita come normativa.⁵

Ne deriva l'assunzione di una posizione teorica che non guardi solo alla “valorizzazione dell'esperienza dell'oppresso”, ma che critichi anche “il ruolo storico dell'intellettuale”,⁶ a partire dalla propria prospettiva. 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 la Spivak ciò si traduce, per un verso, in un serrato confronto con i testi della tradizione occidentale, nei quali rintraccia quell' *epistemic violence*⁷ 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.

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.

⁵ SPIVAK G. C., *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge, London 1999, tr. it di A. D'Ottavio, *Critica della Ragione Postcoloniale. Verso una storia del presente in Dissolvenza*, Meltemi, Roma 2004, p. 279.

⁶ Ivi, p. 268.

⁷ Per la Spivak l' *epistemic violence* è la rottura violenta nel sistema dei segni provocata dai Paesi colonizzatori su quelli colonizzati. È questo un concetto cardine nello sviluppo delle teorie della Spivak e d'è ripreso in molti dei suoi testi. Fondamentale è tuttavia il rimando a SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., in particolare pp. 278 ss.

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 precostituito. 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.

Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere*, scrive:

Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli «artisti possibili» e con le «opere d'arte possibili»⁸

Nella Spivak e nella Djebbar, ritroviamo la consapevolezza dell'intimo legame tra cultura e vita morale e l'esigenza di elaborare forme di espressione in grado di dar conto della loro posizione singolare.

L'immaginazione non potrebbe allora essere altro che una *pratica*, adeguatamente "esercitata" nel campo della letteratura e più in generale delle arti.

IV Singularità, biografia e sperimentalismo

Dicevamo all'inizio che non esistono casi esemplari nella storia postcoloniale. Da questo punto di vista, la Spivak e la Djebbar rientrano, per noi, nella "critica postcoloniale" con la loro irriducibile singularità, rapportata non alle teorie

⁸ GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, op. cit., Quaderno 23 (VI), § < 6 >, p. 2192.

generali formulate dal discorso coloniale, ma alla storia viva delle colonizzazioni, dell'imperialismo ed ora della globalizzazione. Per entrambe quindi non è possibile, come loro stesse dichiarano esplicitamente più volte, prescindere dal fatto di essere donne nate in Paesi che hanno avuto una storia coloniale - l'India e Algeria - di cui, tuttavia, non rappresentano figure femminili esemplari, non solo per la loro condizione di donne migranti e in qualche modo privilegiate, ma anche perché, proprio dalle loro riflessioni, così come da altri contributi della critica postcoloniale, emerge l'impossibilità di ricostruire una Storia in qualche modo lineare del nativo e, soprattutto, della nativa, colonizzati.

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.⁹

Così la Spivak parla del/la nativo/a come di una prospettiva immaginata e (im)possibile, poiché "storicamente e discorsivamente discontinua",¹⁰ 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.¹¹

Robert J. C. Young, in *Mitologie bianche*, confrontando le posizioni della Spivak e del filosofo indiano Homi K. Bhabha, riconosce che, per entrambi

⁹ DJEBAR A., *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Les Éditions des Femmes, Paris 1980, tr. it. di G. Turano, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze 1988, p. 183.

¹⁰ SPIVAK G. C., *Critica della Ragione Postcoloniale*, op. cit., p. 56.

¹¹ Ivi, p. 168.

[...] l'imperialismo non è stato solo un progetto territoriale ed economico, ma si è inevitabilmente trasformato in un progetto di creazione dei soggetti. [...] un modo per fondare una normatività del modo in cui realizzare storie, per trasformare il nativo in proletario.¹²

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".¹³ Bhabha, contrapponendosi ad una visione che considera sia storicamente che teoricamente eccessivamente semplificatrice, dà conto dell'ambivalenza implicita non solo nel rapporto tra colonizzatori e colonizzati, ma anche all'interno dei soggetti che entrano in relazione tra loro.¹⁴ Tuttavia, sia Said che Bhabha - ma gli esempi potrebbero essere molti - danno per scontato, come fa notare Joung, "la possibilità stessa di una teoria generale del discorso coloniale".¹⁵ Già solo la dialettica tra le posizioni dei due mette in discussione un simile presupposto.

Nella Spivak e nella Djébar, l'esigenza di rispondere ad una posizione singolare e di dar voce ad una narrazione che scalfisca l'inganno della generalizzazione, porta alla ricerca di nuovi linguaggi: nella Djébar ciò avviene attraverso la scelta di forme espressive differenziate - il romanzo, la poesia, il film, la musica, la *piece* teatrale, il saggio - e con l'uso alternato di lingue diverse - il francese, l'arabo, il berbero, il linguaggio del corpo; nella Spivak sono l'approccio multidisciplinare agli argomenti trattati, l'uso di una prosa complessa e di un periodare serrato, l'invenzione di neologismi, l'abitudine alla pratica di traduzione e comparazione tra testi di culture e generi diversi, a rendere il senso

¹² JOUNG R. J. C., *White Mitologies. Writing History and the West*, Routledge, New York-London 1990, tr. it. di A. Perri e M. Bilardello, *Mitologie bianche*, Meltemi, Roma 2007, p. 291.

¹³ SAID E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, it. di S. Galli, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

¹⁴ Vedi BHABHA H. K., *Nation and Narration*, Routledge, London-New York 1994, tr. it. di M. Pandolfi, *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997.

¹⁵ JOUNG J. C. R., *Mitologie bianche*, op. cit. p. 278.

della sua ricerca. Per entrambe riteniamo di poter parlare di una forma di “sperimentalismo” o, potremmo dire di “esperienzialismo”, generato dalla resistenza nei confronti dell’indicibile, dell’invisibile, del non trasmesso, della subalternità. Utilizzando la classica metafora dello sguardo potremmo dire che la moltiplicazione delle prospettive opera spostamenti, sia teorici che pratici, in grado di suggerire nuovi sensi della rappresentazione.

L’uso dell’immaginazione rientra in questa forma di sperimentazione delle possibilità espressive e critiche, mostrando il suo carattere di pratica sia costruttiva che decostruttiva – e in alcuni casi distruttiva - alternativa all’uso delle consuete modalità di approccio all’alterità.

L’insieme di questi elementi costituisce il punto di partenza delle nostre riflessioni che definiamo postcoloniali, perché riguardano l’Immaginazione e la sua relazione con l’idea di una *comunità*, postcoloniale o globale, in costante e progressiva attuazione e quindi effettivamente presente, nella cui rappresentazione la dialettica tra visibilità e invisibilità - su cui si struttura ogni rappresentazione possibile - si gioca nei termini 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 Baudrillard¹⁶ - 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 Gayatri Spivak, in un recente

¹⁶ BAUDRILLARD J., *Violence du virtuel et réalité intégrale* (2004, testo inedito in lingua francese) tr. it. di M. Leone, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze 2005.

intervento a Cerisy-La-Salle (Normandia) in occasione del Colloque Internazionale, dedicato all'opera di Assia Djébar, sul tema “*Littérature et Transmission*”,¹⁷ colloca direttamente “nel cuore della subaltermità”.

La catena di relazioni, da noi ipotizzata, sottintende alcune domande di cui terremo conto nel corso del nostro discorso:

- qual è la *posizione* da cui si parla? Si immagina o si è immaginati?
- qual è la *prospettiva* che si assume? Si immagina per sé o proiettando il proprio sguardo sulla comunità?

Tuttavia, questo discorso, che è già politico, deve esplicitare un elemento a cui l'immaginazione, in quanto prodotto della singolarità, richiama immediatamente per sua stessa natura: la creazione. Nel gesto espressivo dell'artista, così come nella produzione di una rappresentazione generata per fini esplicativi o esemplificativi, l'immaginazione interviene comunque come creazione di una certa *visione* da parte del soggetto, che si concretizza nell'opera. Ci troviamo allora di fronte ad un'altra domanda preliminare rispetto alle precedenti e quindi fondamentale per il nostro discorso:

- qual è l'accezione con cui dover intendere la creatività, quando ci riferiamo all'uso politico dell'immaginazione? Cioè, quando la creazione non è solo il frutto del lavoro dell'immaginazione individuale e teorizzante, ma manifesta, qualsiasi sia il suo prodotto, un interesse politico verso il mondo e quindi verso l'altro?

Antonio Gramsci, interrogandosi su cosa sia la filosofia, dà la seguente definizione dell'aggettivo “creativo”:

Creativo occorre intenderlo [...] nel senso di «relativo», di pensiero che modifica il modo di sentire del maggior numero e quindi della realtà stessa che non può essere pensata senza questo maggior numero. Creativo anche nel senso che insegna come

¹⁷ Si fa qui riferimento al Colloque Internazionale «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.

non esista una «realtà» per se stante, in sé e per sé, ma in rapporto storico con gli uomini che la modificano ecc.¹⁸

È questa l'accezione di creazione da dover considerare anche nel discorso sull'immaginazione nel suo uso politico?

Aggiungendo alla nostra riflessione anche quest'ultimo elemento, in definitiva, il nostro lavoro si articolerà in modo tale da:

- esplicitare la catena di relazione, qui date per acquisite, tra invisibilità, subalternità, resistenza, colonia, interruzione della trasmissione;
- mostrare *come* l'immaginazione, con la sua naturale propensione alla creazione, possa diventare pratica politica, relazione pluridirezionale, fondata storicamente – sia sulla Storia, che sulla propria storia – il cui movimento è quindi nei termini di rapporto tra soggetti e comunità;
- proporre un'ipotesi su *cosa* diventi la rappresentazione rispetto ad una considerazione politica dell'immaginazione.

¹⁸ GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, Quaderno 11 (XVIII), § < 59 >, p. 1486.

IMMAGINAZIONI E DECOSTRUZIONI
GAYATRY C. SPIVAK: S-FIGURARE, EDUCARE, AMARE

[...] l'immaginazione pronta allo sforzo di diventare altro, per quanto in modo imperfetto, come un fine in se stesso.

G. C. SPIVAK, *Morte di una disciplina*

- DECOSTRUZIONI: LIMITI-LEGAMI

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 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.

Gayatri 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”¹⁹ – la Spivak mette in scena il movimento di relazione con l'Alterità.

Potremmo dire che le sue decostruzioni sono modi di relazione con (l') Altro/a, per questo motivo ci 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

¹⁹ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 29.

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 la Spivak porta fino in fondo “il metodo della decostruzione”. Ne abbiamo un esempio nella seconda parte della *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.²⁰

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.²¹

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”.²² Separando testo e autrice, la 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”,²³ 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

²⁰ Ivi, p. 132.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ivi, p. 140.

pazzia. Applicando la decostruzione alla lettura femminista del romanzo della Brontë, la 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”,²⁴ 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, la 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 la Spivak considera il lavoro dei *Subaltern Studies*, filone degli studi postcoloniali sviluppatosi negli anni ‘60 a partire dalle ricerche di Ranajit Guha sulle forme di dominazione coloniali britanniche in India. La 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,²⁵ 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.

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, deve al contrario esplicitare la sua posizione. La 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

²⁴ SERKOWSKA H., *Lettura- rilettura-dislettura: modelli di critica femminista*, doc. internet, p. 12.

²⁵ SPIVAK G. C., *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, (con Ranajit Guha) tr. it. di G. Giuliani, Ombre Corte, Verona 2002 (testi tratti da AA.VV., *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha and Gayatri Chakravorty Spivak, Oxford University Press, New Delhi, India 1988), p. 14.

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",²⁶ cioè la presentazione di quell'essente presente continuamente differito. La Spivak, che, come vedremo 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 *différence* 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 *différence* dell'altro, come l'altro differito nell'economia del medesimo".²⁷

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 della Spivak ci richiama ad una riflessione di genere non astratta, ma radicata nell'esperienza della singolarità, di cui si dà conto nella propria produzione teorica, di cui diventa manifesta la connotazione politica.

Noi prenderemo qui in considerazione l'analisi decostruttiva che la Spivak opera tra coppie di concetti agenti nella strutturazione e teorizzazione delle rappresentazioni, introducendo in questo modo la prospettiva in cui si inserisce il discorso sull'immaginazione relativamente ai campi epistemologico, etico e politico. Decostruzioni quindi che preparano nuove costruzioni, o meglio, nuove

²⁶ DERRIDA J., *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, tr. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 34.

²⁷ Ivi, p. 46.

decostruzioni in un agire singolare e soggettivo mai differito che si proietta in uno spazio etico condiviso a venire.

1.1.1 Altro/Dire “Altro”

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 la 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”²⁸ 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.

Le ricadute sia teoriche che 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 la 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. Per questo motivo ci sembra utile partire da alcuni elementi della riflessione derridiana sull' Alterità, per considerarne in seguito il modo in cui essa è stata ridiscussa nel pensiero postcoloniale della Spivak.

In *Timpano*, saggio introduttivo a *Margini della Filosofia*,²⁹ una delle prime opere di Derrida, tra gli imprescindibili riferimenti e affinità col la tradizione del pensiero filosofico, e con il lavoro heideggeriano in particolare, assistiamo alla

²⁸ RICOEUR P., *De l'interprétations. Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965, tr. it. di E. Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, il Saggiatore, Milano 1967.

²⁹ DERRIDA J. *Margini della filosofia*, op. cit.

messa all'opera della decostruzione di quella stessa tradizione, proprio a partire dal tema dell'Alterità.³⁰

La filosofia ha sempre tenuto a questo: pensare il *suo altro*. Il *suo altro*: ciò che la limita e di cui essa rileva [*relève*] nella sua essenza, nella sua definizione, nella sua produzione. Pensare il *suo altro*: questo si conclude solo nel rilevare (*aufheben*) ciò di cui essa rileva, nell'aprire il cammino del suo metodo solo passando il limite? Oppure il limite, obliquamente, di sorpresa, riserva sempre un colpo in più al sapere filosofico? Limite/passaggio.³¹

Nel brano appena riportato, sono utilizzati più volte, l'uno accanto all'altro, due termini: *suo* e *altro*, su cui vogliamo soffermarci e che riteniamo importanti per l'economia del nostro discorso. Il loro accostamento, infatti, suggerisce immediatamente un rapporto di possesso o dominio tra il discorso filosofico e ciò che, rispetto ad essa, è posto come il non-filosofico o l'antifilosofico,³² cioè appunto con il *suo altro*.

Ma cos'è l'altro della filosofia? Derrida più avanti specifica che esso è costituito da un campo di differenze di forze senza centro, abitato da tutti quegli altri testi non scritti (nei libri)³³ quali la storia, la politica, l'economia, la sessualità...³⁴ Rispetto ad essi la filosofia si è imposta, preservando e contemporaneamente oltrepassando il *suo* limite, in un processo di continua riflessione e riappropriazione del *proprio*, ovvero dell'essere, del discorso sull'essere, che è ciò che costituisce il presupposto di ogni altro sapere, ma che trova nella filosofia la sua istanza, il suo essere proprio. In realtà, come lo stesso Derrida specifica, il problema del dominio è interno alla stessa filosofia e al

³⁰ Ricordiamo che Derrida utilizza per la prima volta il termine "decostruzione" nella seconda edizione di *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris 1967, tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Como 2006. Alla prima comparsa dell'opera, avvenuta nel 1965 nella rivista «Critique» il termine utilizzato era "distruzione".

³¹ Ivi, p. 6 (corsivo mio).

³² Ivi, p. 7.

³³ Questa specificazione è importante nell'ambito della filosofia derridarriana, se si considera il valore che in essa attribuisce alla scrittura come struttura ontologica fondamentale, che consente sia la costituzione dell'essere come idealità sia la presenza dell'ente. La scrittura come archi-scrittura (ovvero sia fonetica che ideografica) è per Derrida il tracciare in generale, la possibilità di ogni esperienza. Cfr. in particolare DERRIDA J., *Della Grammatologia*, op. cit.

³⁴ DERRIDA J., *Margini*, op. cit., p. 20. L'affermazione relativa al carattere non scritto di questi che, rispetto alla filosofia potremmo definire campi esperienziali, è in realtà messa in discussione dallo stesso Derrida, che si preoccupa di specificare il carattere non determinato di quella che sembra porsi più come una credenza che come una verità storica.

pensiero in essa elaborato sul significante “dominio” e sui suoi sensi o significati, anche nei casi in cui essa l’ ha messo in discussione, generando enunciazioni performative contraddittorie, che negandolo di fatto hanno permesso ancora alla filosofia di esercitarlo.

La capacità della filosofia sarebbe allora quella di confondere i sui stessi confini, di oltrepassarli e di porsi, allo stesso tempo, come guardiana dei suoi margini,³⁵ riuscendo però sempre a comprendere (nel senso di riportare a sé, includere) e gerarchizzare i *suoi altri*, operando allo stesso modo di quelli che, a partire dal postmoderno in poi (anni 60), sono stati definiti il fallocentrismo e il logocentrismo della cultura occidentale.

A partire dalla cosiddetta *Nietzsche-Renaissance* degli anni Sessanta del Novecento, il poststrutturalismo e il decostruzionismo derridarriano, hanno evidenziato come la filosofia, abbia sempre operato in modo da costruire i *suoi altri*, attraverso la costituzione di presupposti logici e gnoseologici (quali ad esempio il principio di identità, quello dell'evidenza, il primato dell'ideale), agenti attivamente nel campo del sapere e attraverso la rimozione della materialità della significazione culturale, da cui essi erano generati. Dimenticando la formazione storica dei segni linguistici che utilizza e operando di diritto un “processo non naturale di costruzioni politico-fantasmatiche”³⁶ la filosofia avrebbe così subordinato a sé i *suoi altri*.

La sua capacità di resistenza a qualsiasi tentativo di destrutturazione del suo campo di dominio, il linguaggio, ha agito quindi in modo da rendere necessaria l’elaborazione di strategie d’analisi e modalità di riflessione che focalizzassero la loro attenzione sulla composizione strutturale del discorso filosofico, sulle sue rappresentazioni, sui termini da essa utilizzati, sulla loro origine, sui loro possibili slittamenti verbali, nonché sui suoi silenzi, i suoi vuoti, le sue rimozioni. Ciò, tuttavia, ha necessitato, in prima istanza, dell’acquisizione del linguaggio dominante ed ha generato, di conseguenza, la produzione di discorsi sempre comunque interni alla metafisica: il modello di dominio della filosofia ha

³⁵ L’espressione, modificata, è ripresa da SPIVAK G.C., *Critica della Ragione postcoloniale*, op. cit., p. 204, La Spivak la utilizza, analizzando, nell’ambito del romanzo di Coetzee J. M., *Foe* (1987), il personaggio di Venerdi, che si rifiuta di imparare la lingua che il padrone vuole insegnargli e si pone quindi come “guardiano del margine”.

³⁶ DERRIDA J., *Le monolinguisme de l’autre*, Éditions Galilée, Paris, tr. it. di G. Berto, *Il monolinguisimo dell’altro*, Cortina Editore, Milano 2004, p. 29.

continuato dunque ad agire, a ripresentarsi, ad operare in termini di nuove acquisizioni e sotterranee complicità.

Derrida, d'altra parte, aveva denunciato, già a partire dai suoi primi lavori,³⁷ l'impossibilità per qualsiasi discorso di poter uscire dalla metafisica, di potersi sottrarre al *logos* filosofico, riproponendo tuttavia insistentemente nei suoi scritti la domanda relativa alla possibilità di modificare o "lussare l'orecchio filosofico".³⁸

Bisogna qui tener presente che *Timpano*, il saggio cui abbiamo fatto prevalentemente riferimento per introdurre la questione dell'alterità nella riflessione filosofica dal punto di vista della decostruzione, è successivo (1972) ai dieci saggi di *Margini* (datati al 1968 o 1971), in cui esso è contenuto e di cui, come abbiamo specificato sopra, è stato posto come *Introduzione*. Svolgendo il ruolo di ogni *Introduzione*, che è quello di raccogliere, seppure in modo creativo, non didascalico, le fila principali delle elaborazioni contenute nel testo, o nei testi, com'è in questo caso, che compongono il corpo dell'opera, *Timpano* sembra raccogliere in particolare le riflessioni contenute in *Fini dell'uomo*,³⁹ scritto nel 1968 in occasione di un colloquio internazionale tenutosi a New York sul tema *Filosofia e Antropologia*.

Qui Derrida, in riferimento alla situazione storica e politica della «Francia»,⁴⁰ scrive:

Uno sconvolgimento radicale non può che venire dall'*esterno*. Perciò quello di cui parlo non dipende più di qualunque altro da qualche decisione autonoma del pensiero filosofico susseguente ad un interno maturare della sua storia. Questo sconvolgimento si gioca nel rapporto violento della *totalità* dell'occidente con il suo altro, che si tratti di un rapporto linguistico [...], o che si tratti di rapporti etnologici, economici, politici, militari, ecc.⁴¹

³⁷ Cfr DERRIDA J., *Margini*, op. cit. (in particolare i saggi *Timpano*, pp. 3-26, *La «différance»* pp. 27-57 e *«Ousia» e «grammé»*, pp. 59-104).

³⁸ Ivi, p. 10 L'intero saggio di Derrida è strutturato sulla metafora dell'udito e in particolare sul significante "timpano" in tutte le sue possibili occorrenze.

³⁹ Ivi, pp. 153-185.

⁴⁰ "Quello che, in base a determinati indici, chiamerò dunque la «Francia» [...], sarà solamente il luogo non-empirico di un movimento, di una struttura e di un'articolazione della questione «dell'uomo». In un secondo tempo sarebbe possibile e senza dubbio necessario – ma solamente allora – mettere rigorosamente in rapporto questo luogo con tutte le altre istanze che definiscono qualcosa come la «Francia». Ivi, p. 159.

⁴¹ DERRIDA J., *Fini dell'uomo*, Ivi, pp. 183-184.

Ciò che qui vogliamo sottolineare è la relazione tra la percezione da parte del filosofo di essere in un momento importante di mutamento storico per l'uomo, caratterizzato dall'incontro violento tra l'Occidente e il mondo (post)coloniale,⁴² e l'urgenza, per la filosofia, di ripensare i modi della sua stessa autorappresentazione in relazione all'Altro, ancora una volta riportato come *suo*, il *suo altro*, quell'altro che, avendo taciuto a lungo, sembrava ora “premere alle sue [della filosofia] frontiere”⁴³ e costituire per lei una minaccia (deserto) e allo stesso tempo una possibilità (una filosofia più o meno costituita e adulta).⁴⁴ Ripensarsi, per la filosofia vuol dire, prima di tutto, nella prospettiva del decostruzionismo derridarriano, mettere in discussione la categoria di Uomo, la sua storia, rintracciarne i presupposti metafisici, con cui essa si è costituita come neutra e determinata, assimilando “il *noi* del filosofo con «noi-uomini», col *noi* nell'orizzonte dell'umanità”,⁴⁵ svelando il taciuto progetto di rapportare la realtà umana a Dio, di unire l'uomo a Dio.

La decostruzione, lavora quindi sulle rappresentazioni già formate, sui segni materiali prodotti dalla cultura, rivelando “la solidarietà sistematica e storica di concetti e gesti di pensiero”⁴⁶. In ciò essa si differenzia dalla linguistica e dalla semiologia, che lavorano proprio a partire dalla separazione tra significanti e significati. La decostruzione parte invece dal segno per relazionarsi incessantemente all'Altro. In ciò, risiede la sua natura insieme di lettura critica del trascendentalismo insito nelle costruzioni del pensiero occidentale (non solo nei testi di storia della filosofia), ma anche di vera e propria posizione etica. Essa infatti, pur muovendosi al fine di svelare il carattere eccedente dell'essere rispetto a ciò che è posta come la verità dell'essere nel linguaggio, nel quale invece l'essere non si presenta che come traccia in continua *différance*,⁴⁷ deve sempre tener conto del “limite impossibile che demarca il totalmente altro”,⁴⁸ che si sottrae a qualsiasi tentativo di presentazione, e ciò al fine di non avanzare pretese

⁴² Il processo di decolonizzazione, nella sua fase di rivendicazione politica stava ormai giungendo alla fine. Nel 1965 era rimasto in piedi soltanto l'impero coloniale portoghese, mentre si avviava un processo di cosiddetta decolonizzazione culturale, che aveva nei Paesi dell'Asia la sua spinta più forte. Intanto si stavano sviluppando in Europa i movimenti di contestazione del 1968.

⁴³ DERRIDA J., *Fini dell'uomo*, op. cit. p. 157.

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Ivi, p. 161

⁴⁶ DERRIDA J., *Della Grammatologia*, op. cit. p. 32.

⁴⁷ Cfr J.DERRIDA, *La «différance»*, in *Margini*, op. cit., pp 27- 57.

⁴⁸ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 188.

di universalità e giustificazioni assolute dominanti. Ciò può farlo attraverso una riflessione in grado di:

circoscrivere i concetti critici di un discorso prudente e minuzioso, stabilire le condizioni, l'ambito ed i limiti della loro efficacia, disegnare rigorosamente la loro appartenenza alla macchina che essi permettono di decostruire; e ad un tempo la falla da cui si lascia intravedere, senza che ancora darle un nome, il chiarore dell'oltrechiusura.⁴⁹

In quanto indicazione di metodo preliminare, questa riflessione ci sembra particolarmente importante. Essa infatti consente di relazionare la decostruzione al contesto in cui viene applicata, di vederne quindi i limiti, di legarla al soggetto di conoscenza che la pratica. È qui che emerge il suo farsi posizione etica e non solo pratica di lettura. La decostruzione non relaziona solo i segni della cultura ad un/a Altro/a generico inconoscibile, ma ridefinisce di volta in volta, in un movimento continuo, le differenze cui si rapporta.

La Spivak definirà questo movimento *de-trascentalizzazione* dell'Altro e lo legherà strettamente allo sforzo dell'immaginazione.⁵⁰

Nell'ambito della cultura 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 oppositive 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 agisce sulle strutture di più relazioni: culture dominanti/culture subalterne, maschio/femmina, subalterna/donna occidentale.

Gayatri Spivak, in breve saggio inserito come *Appendice* nella sua *Critica della ragione postcoloniale*, dal titolo *La messa all'opera della decostruzione*,⁵¹

⁴⁹ DERRIDA J., *Della grammatologia*, p. 32-33.

⁵⁰ Cfr in particolare in saggi della Spivak contenuti in «Aut-Aut», n. 329, *Gayatri Chakravorty Spivak - Tre esercizi per immaginare l'altro*, gennaio-marzo 2006.

⁵¹ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., pp. 429-437. Ricordiamo qui che la Spivak ha tradotto e curato la *Prefazione* de *La Grammatologie* di Derrida al momento della sua

“interpreta la decostruzione specificatamente nel lavoro di Jacques Derrida”,⁵² 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*.

La 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.⁵³

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 la Spivak a dire in relazione al lavoro di Derrida

[...] la decostruzione successiva alla svolta, nella sua modalità di “messa all'opera”, *potrebbe* essere di un certo interesse per molti sistemi culturali marginalizzati⁵⁴

Esistono, tuttavia, almeno due condizioni perché ciò possa verificarsi: l'interesse per l' “opera” come esempio in sé decostruttivo rispetto ai sistemi di

uscita negli Stati Uniti. Cfr. SPIVAK G. C., *Translator's Preface* in DERRIDA J., *Of Grammatology*; The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. IX-LXXXVII.

⁵² Ivi, p. 429.

⁵³ Ivi, p. 188.

⁵⁴ Ivi, p. 435 (corsivo mio)

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 la Spivak scrive:

Le decostruzioni, nella misura in cui sia possibile intraprenderle, sono sempre asimmetriche per via dell' "interesse" di chi le opera⁵⁵

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,⁵⁶ o, come osserva la Spivak, "una legittimazione dell'atteggiamento coloniale stesso, operata per mezzo di un capovolgimento",⁵⁷ 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.

Ecco l'esempio di una prima ibridazione relazionale ovvero di una prima decostruzione che in termini di critica postcoloniale leggiamo nel rapporto tra colonizzatore e colonizzato.

1.1.2 Vertreten/Darstellen

La decostruzione opera quindi sulle rappresentazioni dell'Altro/a. Ma cosa vuol dire rappresentare e quali sono i sensi o significati della rappresentazione?

Prima di tutto "rappresentazione" è un significante, cioè un segno linguistico, rispetto a cui la Spivak chiede di porre particolare attenzione, in virtù del duplice significato che esso può assumere: quello di "parlare per" (*Vertreeren*) e quello di "ri-presentare" (*Darstellen*). Mentre il primo senso si riconduce al piano politico e considera l'azione di delega ad un soggetto o ad un gruppo, il secondo si riferisce al piano delle arti, della letteratura, della filosofia. Il primo chiama in causa la

⁵⁵ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 61.

⁵⁶ DERRIDA J., *Il monolinguisma dell'altro*, op. cit., p. 31.

⁵⁷ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit. p. 61.

figura del delegato, il secondo l'immagine o ritratto. In entrambi i casi si fa riferimento all'azione o ri-presentazione di qualcosa che non è presente al momento della *rappresentazione*.

L'analisi decostruttiva ci mostra come, pur essendo collegati, questi due significati siano innegabilmente discontinui. La Spivak parla, a tal proposito, della “loro identità-in-differenza”.⁵⁸

Poiché il piano del nostro discorso è quello dell'analisi e della critica delle rappresentazioni discorsive, il senso di “rappresentare” con cui ci confrontiamo è quello di *Darstellen* che richiama all'attività rappresentativa del soggetto. È proprio in riferimento a quest'ultimo, in quanto entità indivisa che mette in scena la rappresentazione, che opera la decostruzione.

L'intellettuale rappresentante, che si differenzia dal delegato sul piano politico; deve essere vigile rispetto al possibile “slittamento verbale” del termine “rappresentazione”, dal momento che esso costituisce una categoria cruciale del discorso che si rapporta alla conoscenza in termini di esercizio di potere e manifestazione del desiderio. Le teorie dell'ideologia, scrive la Spivak

[...] devono notare come la messa in scena del mondo nella rappresentazione – la sua scena di scrittura, la sua *Darstellung* – dissimuli la scelta e la necessità di “eroi”, delegati paterni, agenti di potere – *Vertretung*.⁵⁹

Esempi di come questa attenzione al significante “rappresentazione” sia parte della lettura della decostruzione, possiamo trovarli nell'analisi della *Critica del Giudizio*⁶⁰ kantiano fatta da Derrida in *La verità in pittura*,⁶¹ oppure in quella che fa la Spivak de *Gli intellettuali e il potere. Conversazione tra Michel Foucault e Gilles Deleuze*,⁶² di cui commenta il modo in cui questi affrontano la critica del soggetto sovrano. Secondo la Spivak, Foucault e Deleuze, che si muovono nell'ambito delle teorie dell'analisi poststrutturalista, rifiutando il sistema dei segni ed utilizzando un lessico postrappresentazionista, reintroducono sia il

⁵⁸ Ivi, p. 273.

⁵⁹ Ivi, p. 276.

⁶⁰ KANT I., *Critik der Urtheilskraft*, Lagarde und Fridrich, Berlin-Libau 1970, tr. it. di Garroni E. e Honenegger H., *Critica della facoltà di Giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

⁶¹ DERRIDA J., *Le vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, tr. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 2005.

⁶² FOUCAULT M., *Entretien Foucault – Deleuze: les intellectuels et le pouvoir* in «L'Arc», n. 49, tr. it. di Fontana A. e Pasquino P., *Gli intellettuali e il potere. Conversazione tra Michel Foucault e Gilles Deleuze* in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Soggetto onnisciente e unitario, che esprime attraverso le sue produzioni desiderio e potere, sia il soggetto oppresso, scomparendo poi loro stessi dietro le analisi prodotte.⁶³

Queste considerazioni, richiamano più in generale la critica della Spivak all'eurocentrismo della filosofia occidentale, che pur mettendo in discussione il soggetto, perpetuano l'universalismo implicito nei modi di costruzione della tradizione culturale occidentale. Questo aspetto dell'analisi della Spivak è sottoposta ad una critica radicale da parte della Braidotti che la accusa di ignorare i presupposti stessi del poststrutturalismo. Secondo la Braidotti:

L'accusa di consumo vampiresco e consumistico degli altri è un modo malposto di affrontare la questione, che ignora le radici rigorosamente antiumaniste, cartografiche e materialiste del poststrutturalismo. In modo particolare si fonda su una cattiva interpretazione di che cosa comporta la critica poststrutturalista della rappresentazione e di qual è la posta in gioco nell'opera di ridefinizione delle posizioni alternative del soggetto.⁶⁴

Per la Braidotti il poststrutturalismo, a cui si riconducono Foucault e Deleuze, lavorando sul linguaggio, ha cercato di elaborare nuove pratiche e nuovi modelli di relazione tra soggetti che non si pensano più come unitari, bensì come molteplici e responsabili.

Noi crediamo che, la posizione della Spivak, si fondi sul richiamo alla responsabilità del soggetto di conoscenza e alla pericolosità della sua sparizione dietro il sistema dei segni. Le rappresentazioni sono sempre il frutto di un'individualità o coscienza rappresentativa e richiamano alla responsabilità del soggetto che le produce, sia esso l'artista, il letterato o l'intellettuale. Esse, tuttavia, sono anche lo scarto tra le teorizzazioni e le pratiche del soggetto, perchè mettono in relazione differenze molteplici, richiamandosi da un lato ad una realtà eterogenea, raccontata da narrazioni o sguardi inevitabilmente parziali, dall'altro ad una soggettività che, proprio poiché prospettica, deve essere sempre decostruita e decentrata, per non porsi, in modo più o meno esplicito, come detentrica della verità. Per la Spivak la soluzione per l'intellettuale non è

⁶³ SPIVAK C. G., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 277-278.

⁶⁴ BRAIDOTTI R., *Transposition. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006. tr. it. di A. M. Crispino, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Sossella Editore, Roma 2008; p. 91-92.

rinunciare alla rappresentazione o, come nel caso di Foucault e Deleuze, rinunciare al sistema dei segni, ma imparare a rappresentare (*darstellen*) se stessi.⁶⁵

1.1.3 Continuità/Discontinuità

Considerando il discorso sulla rappresentazione – nel senso di *Darstellung* – specificatamente nell'ambito del discorso postcoloniale, la Spivak nelle prime pagine della sua *Critica della ragione postcoloniale* scrive:

Gli studi sul discorso coloniale, qualora si concentrino *solo* sulla rappresentazione dei colonizzati, o sulla questione delle colonie possono servire alla produzione dell'attuale sapere neocoloniale, ponendo il colonialismo al sicuro nel passato e/o suggerendo una linea continua da quel passato al nostro presente.⁶⁶

La rappresentazione dell'Altro, che in questo caso è il non occidentale appartenente alla storia di dominio coloniale dell'Occidente come suo "oggetto" di conquista, è in effetti *solo* uno dei termini che entrano in gioco qualora si cerchi di riflettere più in generale sulle relazioni che sottendono il discorso sull'Alterità. Quel *solo* non richiama tuttavia alla necessità di un aumento delle variabili da considerare nel discorso prodotto da un sapere nel suo processo di conoscenza, anche perché la rappresentazione è proprio l'elemento centrale di ogni produzione discorsiva, frutto di costruzioni linguistiche decodificabili, prodotte da un soggetto che può e vuole esprimersi. *Solo* richiama alle complicità che si generano necessariamente intorno alla rappresentazione, tra il soggetto che la produce e quello che la interpreta, anche se distanti nel tempo e collocati da prospettive opposte.

Per questo motivo, pur partendo dal confronto con le produzioni del pensiero occidentale, la Spivak coinvolge nella sua riflessione critica anche le produzioni culturali non occidentali che si occupano delle forme di dominio politiche e culturali coloniali e della rappresentazione del colonizzato, come pure quelle relative in modo specifico alla condizione della donna subalterna. Quest'ultima, come vedremo più avanti, riveste un ruolo fondamentale nella operazione di

⁶⁵ SPIVAK C. G., *Critica della ragione postcoloniale*; op. cit., p. 288.

⁶⁶ Ivi, p. 27 (corsivo mio).

decostruzione della Spivak, in quanto, essendo oggetto di una duplice violenza culturale e politica da parte sia del sistema coloniale che di quello patriarcale, si trova all'incrocio di più produzioni simboliche che operano in modo tale da cancellarne ogni specificità relegandola a ruoli funzionali al mantenimento del sistema stesso.

Continuità e discontinuità sono strategie di analisi che possiamo valutare mettendole in relazione alle espressioni più o meno esplicite di volontà da parte del soggetto che produce un discorso.

Consideriamo quindi prima di tutto le modalità con cui l'Occidente, secondo la critica postcoloniale, ha costruito l'immagine dell'Altro attraverso il processo storico di colonizzazione.

I Paesi coloniali, come sappiamo, non hanno imposto il loro dominio su quelli colonizzati solo attraverso l'utilizzo della loro forza militare ed economica, ma anche attraverso l'esportazione di sistemi politici e culturali che ricalcassero quelli della madre patria. In questo modo la loro azione di controllo ha agito anche nello spazio simbolico della rappresentazione. Qui con questa espressione vogliamo riferirci non solo al piano strettamente culturale e linguistico, ma anche allo spazio fisico e ai luoghi del dominio. La separazione tra aree destinate ai colonizzatori e ai colonizzati ha modificato le relazioni esistenti anche da un punto di vista materiale. Un esempio su cui torneremo in modo più approfondito nel secondo capitolo di questo lavoro è l'Algeria. Qui i coloni francesi occuparono la parte bassa della città per costruirvi gli uffici dell'amministrazione coloniale, costringendo la popolazione algerina a vivere segregata nella zona della *casbah*. A tal proposito Assia Djebar parlerà della colonia come luogo di interruzione della memoria.

È questa l'*epistemic violence* di cui parla la Spivak, ovvero l'azione violenta operata in forme diverse sui sistemi simbolici di un soggetto o di un gruppo. Nella lettura della Spivak, essa ha trovato le sue espressioni più proprie nel fallocentrismo nel patriarcato, nel logocentrismo della cultura occidentale, nel colonialismo.

Sandro Mezzadra, nel suo studio storico e politico della condizione postcoloniale, ha mostrato la possibilità di poter parlare dell'esperienza coloniale in termini di "progetto coloniale europeo":

[...] parlando di un “progetto coloniale europeo” non si intende ridimensionare il rilievo delle differenze tra le diverse esperienze coloniali, sia di quelle relative ai modelli di amministrazione adottati dalla “metropoli” e alle tipologie di “insediamento”, sia di quelle determinate dalle concrete esigenze di far fronte alla resistenza (o alle strategie di adattamento) delle popolazioni sottoposte al dominio coloniale.⁶⁷

Di un *progetto coloniale* si potrà dunque parlare soltanto a proposito di quei tratti che, su un piano certo molto astratto, individuano complessivamente le potenze europee (e poi, a partire dall’occupazione statunitense delle Filippine, “occidentali”) come le uniche titolate a intraprendere una politica coloniale in grande stile, legittimando al tempo stesso quest’ultima nella prospettiva di una storia della “civiltà che fuoriuscendo dalla propria originaria perimetrazione continentale, si avvia a farsi *storia del mondo*.”⁶⁸

Le letture critiche della storia delle colonizzazioni individuano quindi nelle forme di dominazione coloniale la volontà da parte del soggetto di riprodurre la propria immagine nello spazio dell’Altro, un’immagine speculare al sé dominante.

È chiaro che ciò si radica nella convinzione da parte del dominatore di far parte di un’umanità geopoliticamente differenziata di cui lui tuttavia rappresenta il modello di riferimento.

La Spivak a tal proposito mostra, attraverso l’analisi della *Critica del giudizio* kantiana, come tale convinzione sia radicata all’interno della stessa cultura occidentale. Il modo in cui Kant chiama in causa nel suo scritto alcune figure di altri razziali – gli aborigeni australiani o gli abitanti della Terra del Fuoco – fa dire alla Spivak che:

Il progetto filosofico di Kant, sia esso sublime o borghese, opera nei termini di un’implicita differenza culturale.⁶⁹

Il carattere fondamentale di questa modalità di differenziazione è l’esclusione dell’“uomo rozzo” dallo statuto di soggetto.

⁶⁷ MEZZADRA S., *La condizione postcoloniale*, op. cit., p. 46.

⁶⁸ Ivi, p. 47.

⁶⁹ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 55.

Relativamente al progetto di dominio coloniale è possibile quindi parlare di una volontà di azione mossa da un desiderio di continuità rispetto alla storia del passato, che per esprimersi non esita ad utilizzare forme diverse di assoggettamento. La lettura delle rappresentazioni relative al colonialismo all'interno del discorso postcoloniale deve tener conto di questo carattere di partenza del dominio coloniale: il suo desiderio di continuità rispetto al passato. Il rischio è che esso possa riprodursi *inconsapevolmente* anche in una riflessione che si pone come critica nei confronti della produzione di un sapere – in questo caso quello della tradizione culturale occidentale – di cui pure mette in discussione modi e forme. A tal proposito la Spivak ci mette in guardia quando descrive “la postcolonialità” come quella condizione globale contemporanea”,⁷⁰ in cui il dominio si può esprimere in forme di assoggettamento e discriminazione diverse, che traggono la loro spinta da quelle che si sono lasciate alle spalle, agendo sia sul piano politico-economico, che su quello culturale.

La riproduzione della continuità non si attua, tuttavia, solo quando sia evidente nei modi, nelle forme o nei contenuti di un discorso il richiamo al passato, ma può essere riproposta anche quando si cercano strategie di analisi che cerchino di differenziarsi da quelle tradizionali. È questo il caso in cui, ad esempio, si cerchi di operare in maniera tale da introdurre *volutamente* nella ricerca una visione che accentui l'elemento della discontinuità storica nei processi di colonizzazione e decolonizzazione, attraverso una “dislocazione dei sistemi dei segni”, che, scrive la Spivak, è sempre un “evento violento”.⁷¹ Anche in questo caso il rischio è quello di generare una nuova continuità attraverso il tentativo di introdurre la discontinuità.

Ci viene in mente a tal proposito il discorso di Michel Foucault relativamente al cambiamento che egli ritiene essersi generato relativamente allo statuto della nozione di discontinuità nell'ambito delle discipline storiche:

Per la storia nella sua forma classica, il discontinuo era nello stesso tempo il dato e l'impensabile [...]. La discontinuità era lo stigma della dispersione temporale che lo

⁷⁰ Ivi, p. 186.

⁷¹ SPIVAK G. C., *Subaltern Studies*. op. cit., pp. 103-143, p. 104.

storico aveva il compito di cancellare dalla storia. Essa è divenuta ora uno degli elementi fondamentali dell'analisi storica.⁷²

La Spivak, che pure fa riferimento all'azione di critica all'umanesimo occidentale delle teorie strutturaliste postmoderne, analizza il rischio di un certo tipo di analisi storiografica a proposito del lavoro svolto dai *Subaltern Studies* negli anni più recenti, esposti, nel loro tentativo di ricerca di una coscienza del subalterno, ad una catena ininterrotta di "fallimenti cognitivi".

Il gruppo, come abbiamo visto, insegue i fallimenti nello sforzo di dislocare i campi discorsivi. Un approccio decostruzionista dovrebbe concentrarsi sul fatto che anch'essi sono impegnati nello sforzo di dislocare i campi discorsivi e che anch'essi "falliscono (in senso generale) per ragioni che sono altrettanto storiche su quelle su cui essi concentrano la propria attenzione a proposito degli eterogenei soggetti storici che studiano."⁷³

La difficoltà, anche nella prospettiva dei *Subaltern Studies*, è quella di interrompere quella "catena semiotica", in cui il discorso è prodotto, che si riesce tutt'al più a "disarticolare" per poi ricomporla nuovamente attraverso quegli stessi meccanismi di violenza e di dominio con cui il soggetto di conoscenza è irrimediabilmente compromesso.

A tal proposito è interessante l'analisi che Ray Chow fa di quello che definisce come "nuovo storicismo" come "collezionismo modernista", che si pone nella prospettiva di voler restituire il nativo alla sua originarietà per preservare le "autenticità in pericolo", non facendo altro che mascherare una diversa forma di dominio.⁷⁴

Questa considerazione si può mettere in relazione alla critica che la Spivak muove ai *Subaltern Studies* relativamente ai tentativi approntati da questi di costruire una teoria della transizione storica dell'India "dall'assoggettamento semi-feudale a quello capitalistico",⁷⁵ attraverso la ricerca di quella che essi

⁷² FOUCAULT M., *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie* (1968), Gallimard, Paris 1994, tr. it. di A. Cutro, *Sull'archeologia delle scienze. Risposta al Circolo di epistemologia* in FOUCAULT M., *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze ed altri scritti*, Ombre corte, Verona 2007, pp. 34-35.

⁷³ SPIVAK G.C., *Subaltern Studies*, op. cit., p. 110.

⁷⁴ CHOW R., *Il sogno di butterfly. Costellazioni postcoloniali* tr. it. di M.R. Dagostino, Meltemi, Roma 2004, pp. 48-49.

⁷⁵ SPIVAK G. C., *Subaltern Studies*, op. cit., p.103.

definiscono “coscienza del subalterno”, una coscienza da ritrovare e svelare tramite una diversa lettura della documentazione storica, oltretutto prodotta dalle *élite* subalterne. Più in generale, la Spivak, critica la tendenza degli studi postcoloniali a ridurre l’analisi delle rappresentazioni subalterne alla commemorazione di un “oggetto perduto”,⁷⁶ oppure la pretesa di certi “intellettuali di sinistra” di “ventriloquizzare” il subalterno, con il risultato di riproporre il soggetto occidentale come agente indiscusso di potere.⁷⁷

Anche il femminismo accademico, in particolare statunitense, pur partendo da presupposti tendenzialmente propensi a mettere in discussione le modalità di relazione con l’Altro/a attraverso l’analisi, ma anche la produzione teorica di nuove forme di soggettività che mettono in crisi le categorie di identità, naturalità, unità e neutralità del soggetto di conoscenza, tende, secondo la Spivak a riproporre, con le donne non occidentali i modelli di relazioni agenti all’interno del discorso del patriarcato, riproducendo, senza riconoscerla, la logica di dominio capitalista.⁷⁸

1.1.4 Differenza razziale/Differenza sessuale

Una delle tesi portanti della *Critica della ragione postcoloniale* 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 forclusa⁷⁹ come gesto retorico casuale. Gli stratagemmi verso l’altro razziale sono differenti.⁸⁰

La Spivak arriva a queste conclusioni attraverso l’analisi decostruttiva di alcuni testi della tradizione filosofica occidentale in cui emerge la differenza tra le

⁷⁶ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p.27.

⁷⁷ Ivi, p. 267.

⁷⁸ Ivi, p. 162-163.

⁷⁹ La forclusione è un termine che la 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.

⁸⁰ SPIVAK. G. C. *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 53.

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 della 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 più ha sottolineato questo aspetto.

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.⁸¹

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

⁸¹. BRAIDOTTI R., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano 1994, p. 192.

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. Ancora la Braidotti scrive in proposito:

Un'enfasi eccessiva sull'uguaglianza può portare a dimenticare altre questioni, secondo me più pertinenti. Prima di tutto: dov'è la nostra etica, l'etica della sorellanza femminista in tutto ciò? Che prezzo siamo disposte a pagare per far parte del sistema? Dov'è il punto al di là del quale l' omologazione diventa un processo irreversibile? L'affermazione della differenza sessuale, intesa come mancanza fondamentale di simmetria tra i sessi, porta ad una politica della soggettività, la ricerca di un nuovo statuto per l'esistenza e il discorso delle donne⁸²

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.⁸³

Far parte della comunità vuol dire, nella riflessione del femminismo della differenza degli anni 70 e 80, 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.

⁸² Ivi, p. 192.

⁸³ IRIGARAY L., *Ce sexe qui n'es pas un sexe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977, tr. it. di L. Muraro, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Feltrinelli, Milano 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 la Spivak, per la quale "la categoria di subalternità, come quella di esilio, funziona in maniera differente per le donne."⁸⁴

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, Gayatri 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 la 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.⁸⁵

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".⁸⁶

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.

⁸⁴ SPIVAK G., C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit. p. 133 (nota).

⁸⁵ Ivi, p. 29.

⁸⁶ CHOW R., *Il sogno di butterfly*, op. cit., p. 63.

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.

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.⁸⁷

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 la 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"⁸⁸ 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 quando parlavamo della produzione di scorsi 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 potremmo chiederci che tipo di ammissione e in quale comunità sia possibile situarsi per la donna subalterna. Confrontiamo le due

⁸⁷ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 315.

⁸⁸ CHOW R., *Il sogno di butterfly*, op. cit., 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.

considerazioni che a riguardo fanno la Chow e la Spivak, a cui ci siamo qui prevalentemente richiamati per portare avanti il nostro 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".⁸⁹

La 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 la Spivak vuol dire poter parlare, svincolarsi dalle rappresentazioni prodotte da altri, vuol dire diventare un soggetto attivo non "ventrioloquizzato" e quindi capace di essere parte attiva di una comunità. Questa capacità è tuttavia negata alla subalterna che, come la Spivak argomenta in un suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak?*⁹⁰ 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"⁹¹ 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.⁹²

La subalterna quindi da un lato fa parte di quello che Spivak chiama il "vero" gruppo subalterno⁹³ 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:

⁸⁹ Ivi, p. 80.

⁹⁰ SPIVAK G. C., *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, poi inserito con delle modifiche in SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit.

⁹¹ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 286.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ivi, p. 284.

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.⁹⁴

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 stessa⁹⁵

Ancora una volta l'unica posizione teorica possibile è la pratica costante e ripetuta della decostruzione.

1.1.5 Prassi/Teoria

L'ultima relazione che vogliamo qui considerare relativamente alle analisi della Spivak è quella tra prassi e teoria.

In un saggio comparso nel 2002 dal titolo *Raddrizzare i torti* la Spivak scrive:

Sarebbe forse meglio non costruire la migliore teoria possibile, ma riconoscere il fatto che la pratica eccede sempre la giustificazione teoretica.⁹⁶

La Spivak associa il rapporto tra prassi e teoria alle questioni della responsabilità etica dell'intellettuale e del politico, la cui agentività porta alla produzione di rappresentazioni o piani strategici che teorizzano la relazione materiale con l'Altro. Chi produce sapere, ci dice la Spivak, dovrebbe tenere ben presente che il tentativo da sempre in atto nelle produzioni teoriche di comprendere attraverso un approccio razionale e razionalizzante l'esperienza pratica nella sua totalità, è

⁹⁴ SPIVAK G. C., *Colei che dà il seno: per chi scrive, per chi legge, per chi insegna, per la subalterna, per la storica...* in DEVI M., *Breast stories*, Seagull Books Private Limited, tr. it. di Pirri A., *La trilogia del seno*, Filema, Napoli 2005, p. 117. Si fa qui riferimento alla versione tradotta in italiano e ridotta di un saggio della Spivak comparso con un altro titolo in SPIVAK G. C., *In Others Worlds: Essays in Cultural Politics*, Methuen, New York 1987.

⁹⁵ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 330.

⁹⁶ SPIVAK G. C., *Raddrizzare i torti* (2002) in OWEN N. (a cura di), *Troppo umano. La giustizia nell'era della globalizzazione*, Mondadori, Milano 2005, pp. 193-285, p. 205.

sottoposto a costanti ed innegabili fallimenti, dal momento che l'esperienza è in sé sempre sfuggente e quindi non semplificabile né prevedibile.

La teoria è la produzione di teoria, persa nella sua messa all'opera. È sempre ritratta rispetto a quella fine aperta, come lo è rispetto a ciò che vuole teorizzare.⁹⁷

Trovandosi sempre collocato in una prospettiva soggettiva e quindi parziale, il teorico dovrebbe mettere costantemente in discussione il proprio posizionamento rispetto al campo del sapere cui si rapporta e dovrebbe rilevare la necessità di attingere anche a risorse diverse da quelle esclusivamente razionali. Non è sufficiente includere nel proprio discorso l'Altro/a; è necessario prima di tutto pensare alla posizione da cui si parla, allo sguardo che si sta producendo, alle modalità con cui si sta attivando la relazione di sapere. In realtà è lo stesso concetto di sapere che va ridiscusso, dal momento che esso già contiene implicitamente i sensi della relazione con l'oggetto del discorso.

Le maggiori contraddizioni di un approccio che valorizzi solo le risorse razionali del soggetto, emergono, secondo la Spivak, soprattutto nel momento di confronto con le culture subordinate. Foucault e Deleuze, ad esempio, due intellettuali che si collocano nell'ambito di quella che chiama "produzione ideologia contro-egemonica",⁹⁸ pur includendo nei loro discorsi la figura dell'oppresso, di cui valorizzano l'esperienza concreta all'interno della realtà sociale capitalista, mostrano di non porre sufficiente attenzione al ruolo che l'intellettuale svolge relativamente alle produzioni culturali, alle complicazioni che nascono nel mettere in relazione prassi e teoria, ai possibili slittamenti verbali dei segni linguistici. Ciò si traduce, secondo l'analisi della Spivak, nel reinserimento del "soggetto indiviso nel discorso del potere".⁹⁹ La ragione mostra in questo caso i suoi limiti poiché si trova implicata in contraddizioni insanabili rispetto a questioni di ordine etico e politico e alla stessa relazione tra le due.

Commentando, ad esempio, le posizioni espresse dal filosofo americano Alan Gewirth, che teorizza la "natura ragionevole della ragione" ed afferma la possibilità di poter risolvere ogni problema di senso comune per via teorica, la Spivak mostra come egli non possa evitare di riconoscere come, in casi come

⁹⁷ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 209.

⁹⁸ Ivi, p. 267. La Spivak fa qui riferimento in particolare a FOUCAULT M., *Gli intellettuali e il potere*, op. cit.

⁹⁹ Ivi, p. 266-267.

quello dei diritti umani, la loro esistenza si giustifichi solo per via ipotetica, come postulati della ragione.

Che l'etica sia una "relazione prima che un esercizio di conoscenza"¹⁰⁰ è una posizione che la Spivak pone come intuizione intellettuale derivante evidentemente dall'esperienza pratica.

L'etico lo intendo – ed è una posizione derivata – come un'interruzione dell'epistemologico, che è il tentativo di costruire l'altro/a come oggetto di conoscenza.¹⁰¹

La conoscenza razionale fin quando resta fine a stessa oppure è utilizzata strumentalmente per fini politici di gestione del potere non ha alcuna relazione con il campo etico che anzi richiede esplicitamente l'interruzione dell'epistemologico e l'attivazione di una relazione soggettiva con il mondo, una relazione imperfetta che, tuttavia, proprio per questa sua caratteristica consente la possibilità di entrare in dialogo con l'altro. Si tratta di una relazione che ha i caratteri di un rapporto personale, erotico lo definisce la Spivak in alcune occasioni,¹⁰² ma in prospettiva etica, ovvero proiettata al di là del rapporto tra singolarità che immediatamente si istaura e che più che altro è un modello allo stesso tempo particolare, ma generalizzabile di rapporto con l'altro.

Il modello di relazione a due richiama la necessità di attivare accanto alla ragione, a cui resta assegnato "un posto onorevole e strumentale",¹⁰³ risorse diverse più personali necessarie a sospendere le dinamiche conoscitive usuali e in grado di dar spazio alla relazione.

È qui che si inserisce la possibilità di utilizzo dell'immaginazione, che, intervenendo nella relazione etica tra individui, può contribuire a produrre una diversa modalità di azione nel campo dell'agire politico.

¹⁰⁰ SPIVAK G. C., *Raddrizzare i torti*, op. cit., p. 206.

¹⁰¹ SPIVAK G. C., *Terror. A Speech After 9-11* in «boundary 2», n.2, 2004, pp. 81-111, tr. it. di D. Zoletto, *Terrore. Un discorso dopo l'11 settembre* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 6-46, p. 9.

¹⁰² SPIVAK G. C., *The politics of traslation in Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York-London 1993, pp. 179-200, tr. it. di A. Biglia, *La politica della traduzione* in «Testo a fronte», 31, 2001, pp., poi in DEVI M., *Le invisibili*, Filema, Napoli 2007, pp. 121-175 (tr. it. di A. Pirri), p. 131.

¹⁰³ SPIVAK G. C., *Raddrizzare i torti*, op. cit., p. 206.

- IMMAGINAZIONI: LUOGHI

Nelle produzioni teoriche, così come nell'esperienza comune, l'immaginazione sembra essere una facoltà d'emergenza. Ogni volta che la ragione è esposta ai limiti della sua capacità di comprensione l'immaginazione la soccorre con la sua forza creativa, entrando con essa in un rapporto necessario e spesso conflittuale. In realtà l'opera produttiva o riproduttiva dell'immaginazione sottende sempre l'utilizzo delle facoltà razionali e la differenza nei suoi modi di utilizzo risiede il più delle volte nella consapevolezza da parte dell'individuo del ruolo che essa sta svolgendo nella creazione della rappresentazione a cui partecipa.

All'immaginazione vengono comunemente attribuiti i caratteri della libertà e dell'irrequietezza che se da un lato costituiscono il nucleo della sua forza d'azione e di scompaginamento rispetto a strutture o modelli statici formalizzati dalla ragione, espongono tuttavia l'individuo a dei rischi: la perdita del controllo di sé, l'abbassamento delle sue capacità di gestione della realtà, la deriva del pensiero nel sogno o nella follia.

Fin quando l'immaginazione assolve al suo compito creativo all'interno del campo proprio della sua applicazione, il campo estetico, il rischio sembra ridotto ed anzi le sue caratteristiche sono esaltate, il suo ruolo è posto come necessario. Quando invece l'immaginazione varca i confini dell'opera artistica, la sua natura deve essere posta sotto controllo, limitata o comunque si deve giustificare il suo intervento.

La critica postcoloniale ha messo in evidenza come l'immagine del mondo costruita dai Paesi colonizzatori, sia stata il frutto di un'azione violenta dell'immaginazione del dominatore rispetto al suo Altro. Nello spazio della rappresentazione, il risultato è stata la produzione di stereotipi ingombranti e pervasivi, il silenziamento dell'Altro, la negazione non solo della sua capacità di autorappresentazione, ma anche della sua potenza immaginativa. Nelle strategie di dominio, l'immaginazione ha avuto quindi un ruolo violento poiché ha agito come capacità di azione esclusiva da parte del soggetto di conoscenza: l'uomo e la donna occidentali. L'immaginazione ha preso parte alla produzione di strategie di controllo determinate dalla ragione.

Gayatri Spivak rileggendo la storia delle colonizzazioni e l'attualità del presente globalizzato, individua la possibilità di un utilizzo dell'immaginazione in termini di relazione etica con l'Altro/a.

Nel nostro rapportarci al discorso della Spivak, parliamo di “immaginazioni” e non di “immaginazione” per diversi motivi. Il più importante è legato ad una riflessione che deriva da una questione che si pone rispetto alla capacità di pensare che l'Altro/a che abbiamo di fronte, o con cui entriamo in relazione attraverso delle sue rappresentazioni immaginarie o meno, ha la nostra stessa capacità di azione, capacità non concessa da una delle parti in gioco, ma appartenente di diritto ad ogni soggetto vivente. L'immaginazione rientra in questa capacità di azione dell'individuo all'interno della comunità. “Immaginazioni”, inoltre, riveste qui per noi anche un altro significato: sono le fonti a cui la Spivak attinge nel suo pensiero etico sull'immaginazione, fonti da cui emergono i caratteri di quelle caratteristiche strutturali di un pensiero aperto all'Alterità e in grado di praticarla.

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 incontriamo 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*,¹⁰⁴ pone come fondamento dell'intero sistema delle Critiche.

Mentre nella *Critica della ragion pura*¹⁰⁵ l'immaginazione opera per la costituzione di quello schematismo trascendentale che serve a Kant per collegare

¹⁰⁴ DELEUZE G., *La philosophie critique de Kant (Doctrine des facultés)*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, tr. it. di M. Cavazza e A. Moscati, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 1997.

¹⁰⁵ KANT I., *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknock, Riga (1781), 1787, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2005.

sensibilità e intelletto, essa non ha alcun ruolo nella *Critica della ragion pratica*,¹⁰⁶ 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*¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ 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 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). La 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

¹⁰⁶ KANT I., *Kritik der praktischen Vernunft*, G. F. Hartknoch, Riga 1788, tr. It. Di S. Landucci, *Critica della ragion pratica*, Laterza, Roma-Bari 1997.

¹⁰⁷ KANT I., *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit.

¹⁰⁸ ARENDT H., *Lectures on Kant's political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1970, tr. it. di P. P. Portinaio, C. Cicogna, M. Vento, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant* (1982), il Nuovo Melangolo, Genova 2005.

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 della Arendt a cui si richiama la 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 campo che non sia solo quello estetico, ciò è dovuto alla sua capacità di operare quella "de-trascondentalizzazione" dell'assolutamente altro, ovvero di quell'alterità radicale "di cui la ragione ha bisogno, ma che la ragione non può afferrare"¹⁰⁹ e a cui la cultura attribuisce nomi diversi – Dio, uomo, altri, nazione, natura, cultura¹¹⁰ – costruendo un immaginario intriso di credenze spesso sotterranee, non laico o falsamente laico e per questo non etico.

Su questa capacità individuata dalla Spivak nell'immaginazione di operare la "de-trascondentalizzazione" dell'assolutamente altro, vogliamo qui soffermarci, facendo in particolare riferimento ad un suo saggio del 2004, *Terrore, un discorso dopo l'11 settembre*. In queste pagine la Spivak propone un esercizio di de-trascondentalizzazione 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 la 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 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",¹¹¹ nel campo della cultura laica è la ragione stessa ad essere feticizzata:

¹⁰⁹ SPIVAK G. C., *Terrore. Un discorso dopo l'11 settembre*, op. cit., p. 34.

¹¹⁰ Ivi, p. 34.

¹¹¹ Ivi, p. 36.

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 umana¹¹²

La riflessione sul trascendente nasce per la Spivak in relazione alla costituzione dell'etico che bisogna preparare e curare attraverso “la responsabilità pubblica delle materie umanistiche”,¹¹³ il cui compito è quello di allenare l'immaginazione “a fare esperienza dell'impossibile – a muovere qualche passo nello spazio dell'altro/a”.¹¹⁴

È a proposito del ruolo dell'intellettuale all'interno dell'università e del ruolo dell'immaginazione nel processo di de-trascentalizzazione che la Spivak si richiama a Kant. I due argomenti sono interconnessi. Partiamo dal secondo.

La Spivak mostra come 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.¹¹⁵

Laddove cessa l'opera della ragione, per la Spivak subentrano lo sforzo dell'immaginazione nel superamento dei suoi limiti e la pratica delle competenze linguistiche nel senso che dicevamo in precedenza. Pratica che chiaramente è 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”.¹¹⁶

Questo esercizio – e siamo al nostro secondo argomento – è richiesto all'intellettuale laico, in particolare a quello che lavora all'interno dell'istituzione universitaria. È qui che la Spivak si richiama nuovamente a Kant “perché è stato il

¹¹² Ivi, p. 39.

¹¹³ Ivi, p. 9.

¹¹⁴ Ivi, p. 24.

¹¹⁵ Ivi, p. 23.

¹¹⁶ Ivi, p. 23-34.

filosofo che ha fornito l'articolazione migliore all'intellettuale universale laico in quanto prodotto dall'università".¹¹⁷ 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 la 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*,¹¹⁸ cerca di leggere "l'effetto di Grazia" di cui parla Kant trasponendolo dal teologico all'estetico e quindi al politico. La Spivak fa riferimento al saggio kantiano *La religione entro i limiti della semplice ragione*¹¹⁹ 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 metalepsi¹²⁰ prodotte dall'immaginazione. È immediato pensare che un "effetto" richiami in linea di principio ad una causa. Nel caso di Kant, commenta la 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, la 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"¹²¹ 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 la Spivak può giungere alla conclusione

¹¹⁷ Ivi, p. 41.

¹¹⁸ DERRIDA J., *La différence*, op. cit., p. 39.

¹¹⁹ KANT I., *Die Religion innerhalb der Grenzen der glosse Vernunft* (1793), in Werke, hrsg. W. Wenschedel, Frankfurt a. M. 1956, Vol IV, tr. it. di V Cicero, *La religione entro i limiti della semplice ragione*, Rusconi 1996.

¹²⁰ 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. La Spivak la definisce in più momenti come "effetto di un effetto".

¹²¹ DERRIDA J., *La différence*, op. cit., p. 37.

che, attraverso il linguaggio, è possibile operare quella de-trascendentalizzazione dell'assolutamente altro.

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 wordsworthiano¹²²

Vogliamo qui soffermarci su due questioni a cui riportano le parole di questa nota.

Prima di tutto il riferimento della Spivak al modello wordsworthiano. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge sono gli iniziatori di quella nuova stagione della poesia romantica di cui le *Lyrical Ballads*,¹²³ opera nata dal sodalizio artistico dei due poeti, è considerato il manifesto programmatico.

Per la Spivak il Romanticismo è stato nel complesso un “grande passo avanti verso un'immaginazione forte”,¹²⁴ non considerata come “semplice sragione”, ma

¹²² SPIVAK G. C., *Raddrizzare i torti*, op. cit., p. 264.

¹²³ WORDSWORTH W., COLERIDGE S. T., *Lyrical Ballads*, Cottle, Bristol 1798, tr. it. di F. Marucci, *Ballate Liriche*, Mondadori, Milano 2008.

¹²⁴ SPIVAK G. C., *Terrore*, op. cit., p. 32.

come capacità di rapportarsi all'altro "come un altro essere umano invece che solo come un nemico da intimidire".¹²⁵

In particolare dell'opera di Wordsworth la 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 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.¹²⁶

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"¹²⁷ 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"¹²⁸ 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.

La 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 la Spivak, e non è certamente un caso che il riferimento sia fatto in considerazione al discorso

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ WORDSWORTH W., COLERIDGE S. T., *Ballate Liriche*, op. cit., p. 266.

¹²⁷ Ivi, p. 267.

¹²⁸ Ivi, p. 276.

poetico. Il poeta nella sua attività creatrice produce immagini e questa attività dell'immaginazione è in realtà senza fine.

Scrivendo 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."¹²⁹ Il poeta *si illude* ogni volta di aver trovato un'espressione corrispondente a ciò che vorrebbe rappresentare, ma le immagini che crea non riescono mai a soddisfarlo pienamente perché "la libertà dell'immaginazione gli si impone come un compito di rifiuto"¹³⁰ 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.¹³¹

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 alla 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.¹³²

¹²⁹ FOUCAULT M., *Introduction* in BINSWANGER L., *Le rêve et l'existence*, tr. fr. di J. Verdeaux, Desclée de Brouwer, Paris 1954, pp. 9-128, ora in FOUCAULT M., *Dits et écrits*, testo stabilito da D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, 4 voll., I, pp. 65-119, tr. it. di Corradini L. e Giussani C. *Introduzione* a BINSWANGER L., *Sogno ed Esistenza*, SE, Milano 1993, pp. 11-85 poi tr. it. di M. Colò, *Il Sogno*, Cortina, Milano 2003, p. 87.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² SPIVAK G. C., *Terrore*, op. cit., p. 29.

Il discorso si colloca all'interno di una riflessione di tipo politico, ma non trascuria 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.¹³³

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.¹³⁴

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 la 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 la 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 la Spivak:

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ FOUCAULT M., *Il sogno*, op. cit., p. 81.

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.¹³⁵

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.

A differenza di Foucault, per il quale l’immaginazione riguarda la felicità e l’infelicità del soggetto e non il dovere e la virtù,¹³⁶ per la 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 abbiamo fatto riferimento, non ha i caratteri dell’urgenza etica e politica di quella della Spivak. Tuttavia potremmo 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.

¹³⁵ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 123.

¹³⁶ FOUCAULT M., *Il sogno*, op. cit., p. 82.

1.2.3 Devi: la Storia e le storie, limiti e trasversalità

L'immaginazione gioca con i confini disciplinari e con le posizioni delle soggettività che ruotano intorno alla produzione di un testo scritto: l'autrice, la lettrice, l'insegnante che prima di tutto è una lettrice, ma che si avvicina alle rappresentazioni che emergono da un testo per evidenziarne gli elementi che poi vorrà comunicare a chi la ascolta. A questo elenco dovremmo aggiungere anche il ruolo della traduttrice, che, come l'insegnante, è anch'essa prima di tutto una lettrice del testo scritto in lingua originale e successivamente il veicolo di una trasmissione che passa attraverso la lingua. Torneremo tuttavia su quest'ultima soggettività più avanti, dal momento che essa, pur rapportandosi alle questioni della Storia, richiede una diversa attenzione ai discorsi più propri dell'analisi linguistica.

In tutti i casi, parliamo ogni volta di un rapporto a due mediato dalla presenza di un testo che assume, a seconda dell'area disciplinare in cui viene collocato, un certo valore o riconoscimento sociale che, in qualche modo, corrisponde a intenti specifici di chi lo produce e suscita determinate aspettative rispetto a chi gli si avvicina.

Ci sembra che Gayatri Spivak consideri in ogni caso i testi come paesaggi da cui emerge uno sfondo, mai chiaramente visibile, non limpido. La possibilità di assumere prospettive diverse rispetto alla rappresentazione – possibilità che in realtà è un dato di fatto che contiene in sé la molteplicità delle visioni possibili – è contenuta nell'idea dello scarto esistente tra le storie narrate e la Storia che le sostiene.

Nel discorso postcoloniale questa relazione tra la realtà storica e le sue narrazioni – fatte attraverso resoconti di tipo scientifico o racconti di tipo letterario – rivela tutta la sua problematicità non appena si inizia a porre attenzione a quelle figure, o, come li definisce la Spivak, “punti di dissolvenza”, costituiti dal subalterno e soprattutto dalla subalterna delle ex-colonie.

Anche nella riflessione occidentale, soprattutto nella postmodernità, è stata messa in discussione la possibilità di poter parlare di una verità storica – e più in generale scientifica – prescindendo da una attenta analisi dell'origine da cui derivano le narrazioni, delle regole che sostengono i giochi linguistici, del rapporto tra scienza-sapere-conoscenza-società. La fine delle “grandi narrazioni”,

il riconoscimento del carattere immaginativo delle “piccole narrazioni”, il problema della legittimità del sapere e l’erosione dello stesso principio di legittimità sono parte integrante del problema della relazione tra sistema sociale, modelli scientifici e trasmissione del sapere.¹³⁷

Rispetto al discorso della Spivak tuttavia la questione si pone non in relazione al problema della costruzioni di nuovi modelli di sapere, ma al rapporto tra conoscenza ed eticità. In particolare – ed è per questo che consideriamo i rapporti duali che si definiscono intorno ad un testo – la riflessione riguarda la responsabilità che si presuppone nella produzione di un sapere e la singolarità etica.

L’immaginazione in questo discorso si rapporta alle questioni della verità e della generalizzazione attraverso il confronto tra la narrazione storica, che è motivata dalla rappresentazione di una verità dei fatti che considera generalizzabile attraverso il riferimento, l’analisi, la critica, la ricerca delle fonti storiche, e la narrazione letteraria, che si richiama alla libertà immaginativa del soggetto che scrive storie singolari. Quest’ ultimo nella creazione della trama del racconto può rapportarsi in modo più o meno esplicito e con intenti più o meno dichiarati o latenti agli eventi della Storia, facendo della sua storia la narrazione di un evento possibile, ma unico e irripetibile, oppure la metafora di una condizione più generale esemplificata nella creazione di una delle sue rappresentazioni possibili. In generale tuttavia, scrive la Spivak:

Quella che viene chiamata Storia ci sembrerà sempre più reale di quella che viene chiamata letteratura. È proprio il nostro uso di due parole distinte a garantirlo.¹³⁸

A sottolineare la differenza concorrono anche i termini utilizzati per indicare i “prodotti” delle due discipline: parleremo infatti di invenzioni letterarie e di fatti storici. Ma esiste davvero un confine così netto tra le due? Gayatri Spivak lavorando su testi di entrambi i generi osserva:

Che la Storia abbia a che fare con gli eventi reali e la letteratura con quelli immaginari può adesso essere vista come una differenza di grado piuttosto che di qualità.¹³⁹

¹³⁷ LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, tr. it di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

¹³⁸ SPIVAK G. C., *Colei che dà il seno...*, op. cit., p. 91.

La contaminazione è reciproca: sia nella Storia che nella letteratura verità ed immaginazione concorrono alla produzione della rappresentazione anche se con gradi diversi. Per la Spivak tuttavia lo spazio della letteratura resta un luogo privilegiato per la riflessione, poiché l'elemento immaginativo non ha bisogno di emergere dalla decostruzione del discorso prodotto, ma è messo chiaramente in scena come motore principale del processo di creazione. Nella letteratura è piuttosto il riferimento alla Storia a dover essere messo in discussione, a dover essere problematizzato.

Consideriamo la seguente affermazione della Spivak, relativa alla compresenza dell'elemento storico e di quello immaginativo in entrambi i tipi di discorsi:

La scrittrice lo riconosce asserendo di fare delle ricerche (la mia narrazione è anche storica). La storica *potrebbe* riconoscerlo guardando ai meccanismi della narrazione (la mia Storia è anche finzione narrativa).¹⁴⁰

La Spivak sembra volerci indicare la differente predisposizione tra la scrittrice e la storica al riconoscimento dell'elemento immaginativo nella narrazione. Da ciò:

La letteratura contiene l'elemento che sorprende lo storico. Ma è anche vero che un testo letterario produce l'effetto di essere inevitabile; di fatto, si può ribattere che l'effetto è ciò che provoca la lettura, come trasgressione del testo.¹⁴¹

I racconti di Mahasweta Devi sembrano rappresentare per la Spivak un luogo particolarmente significativo per dar vita a questa lettura trasgressiva del testo, a partire dalla quale emergono quegli elementi di cui abbiamo fin qui discusso relativamente alla relazione tra immaginazione e realtà storica e tra singolarità etica e generalizzazione del sapere. Vediamo perché.

La Spivak si rapporta alla Devi sia come traduttrice dal bengali all'inglese delle sue storie, sia come critico letterario. Il rapporto tra le due si definisce quindi attraverso le trame del linguaggio. Noi, per i motivi spiegati sopra, considereremo in questa fase soltanto la Spivak come critica della Devi e il testo letterario come

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ SPIVAK G. C., -200, *La politica della traduzione*, op. cit., p. 93.

¹⁴¹ SPIVAK G. C., *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003, tr. it. di L. Gunella, *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2006, p. 76.

il luogo di narrazione di una storia a cui è possibile applicare quella pratica politica che si realizza attraverso la decostruzione.

Ma perché la Spivak sceglie la Devi? Mahasweta Devi è una scrittrice indiana in lingua bengali. Ambra Pirri, nel saggio di presentazione a *La trilogia del seno*¹⁴² – raccolta di racconti della Devi e saggi di critica letteraria che la Spivak scrive su di essi – ne mette in evidenza sia l'importanza relativamente alla produzione letteraria indiana, sia l'impegno politico e culturale all'interno del Bengala occidentale, sua comunità di appartenenza. Nella Devi la letteratura non può prescindere dagli eventi della Storia, per questo chi scrive ha "il dovere di documentare il suo tempo e la storia che accade sotto i suoi occhi."¹⁴³ D'altra parte è la stessa Devi che dichiara in un'intervista filmata rilasciata a Pushan Kripalani nel 2004 che:

I often say that my world is divided between two things: the needful and the needless.

I am interested only in the former.

[Dico spesso che il mio mondo è diviso in due parti: ciò che è necessario e ciò che è superfluo. A me interessa solo la prima parte]¹⁴⁴

L'impegno della scrittrice, che si definisce anche attraverso la sua pratica giornalistica e di insegnamento, si indirizza soprattutto alla narrazione delle storie dei gruppi tribali indiani ed in particolare al racconto di figure di donne tribali.¹⁴⁵ al ruolo che queste svolgono all'interno della comunità e alla loro partecipazione alla rivolta dei naxaliti¹⁴⁶ – il cui momento culminante è stato tra il 1970-71 –

¹⁴² PIRRI A., *Presentazione* in DEVI M., *La trilogia del seno*, op. cit., pp. VII-XXIX, p.VIII-X.

¹⁴³ Ivi, p. IX.

¹⁴⁴ KRIPALANI P., *Talking-Writing. Four conversations with Mahasweta Devi*, India 2004, Doc. 54'.11'' (traduzione mia).

¹⁴⁵ Anche se è la stessa Devi, sempre nell'intervista a cui abbiamo fatto riferimento a dirci che «I have been able to get a glimpse of a vast human society, tribal and non-tribal, allo of them. Also because, I wrote for the newspapers» [Sono riuscita da avere una visione di una vasta società umana, tribale e non tribale, di tutti loro. Anche grazie al fatto di aver scritto per dei quotidiani.] in KRIPALANI P., *Talking-Writing*, doc. cit. (traduzione mia).

¹⁴⁶ Il termine deriva dal nome di un villaggio situato nel Bengala occidentale: Naxalbari, dove nel 1967 scoppiò una violenta rivolta di contadini contro i latifondisti locali. I Naxaliti sono un gruppo che si ispira a vari filoni dell'ideologia maoista. La loro attività rivoluzionaria, diretta inizialmente contro i ricchi proprietari di terre, di è poi estesa in direzione del governo e delle classi sociali più ricche, raccogliendo l'adesione di diverse parti sociali, come alcuni gruppi studenteschi. Dal 1970 il movimento si è suddiviso in varie fazioni in lotta tra loro. Nel 1980 si registrava la presenza di almeno trenta gruppi naxaliti. Oggi alcuni di loro sono diventati organizzazioni riconosciute legalmente e partecipano alle elezioni parlamentari, mentre altri continuano nella loro attività di lotta cladenstina.

contro governo indiano. La Devi lavora tuttavia anche sul linguaggio, utilizzando termini specifici della società tribale. Come lei stessa dichiara:

For years I have been collecting words. Whenever I come across an interesting word or phrase, I note it. down. The subject of my stories, the people, they use those very words

[Per anni ho collezionato parole. Ogni volta che incontro una parola o una frase interessante, la segno. Il protagonista delle mie storie, la gente, usa proprio quelle parole.]¹⁴⁷

Il risultato di questo lavoro di ricerca è stata la formazione di un vero e proprio vocabolario composto da tutte le parole usate dalla scrittrice, parole spesso sconosciute agli stessi indiani, fatto dovuto anche all'enorme varietà linguistica presente nella popolazione.¹⁴⁸

Già in questo si può cogliere la particolarità del lavoro della Devi, rispetto al quale la Spivak scrive:

Scelgo la Devi perché lei è diversa dal suo contesto.¹⁴⁹

Nei suoi racconti non emerge l'esemplarità della condizione indiana, neppure di quella più specificamente tribale, né è portato avanti "il punto di vista della maggioranza sulla rappresentazione della maggioranza culturale o rappresentazione-di-sé, di uno stato nazione."¹⁵⁰

Il rapporto della Devi con la Storia è posto dalla Spivak come l'oggetto di una fascinazione e, chiaramente, di una volontà di impegno nel presente, che tuttavia si risolve nella narrazione di una "Storia immaginata fin dentro alla finzione."¹⁵¹ I personaggi della Devi hanno un'esistenza possibile, ma non sono reali anche se vengono collocati in un tempo storico, peraltro anch'esso "immaginato", anche se "verificato sulla base di premesse ortodosse".¹⁵²

¹⁴⁷ KRIPALANI P., *Talking-Writing*, doc. cit. (traduzione mia).

¹⁴⁸ Si consideri che in India sono state censite almeno 30 diverse lingue e 2.000 dialetti. L'hindi e l'inglese sono le due lingue ufficiali riconosciute dalla Costituzione indiana.

¹⁴⁹ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁰ Ivi, p. 144.

¹⁵¹ SPIVAK G. C., *Colei che dà il seno...*, op. cit., p. 92

¹⁵² Ivi, p. 93.

Analizzando la figura di Jashoda, protagonista di *Stanadayini – colei che dà il seno*, la Spivak si richiama alla volontà espressa dalla stessa Devi di fare di Jashoda “la parabola dell’India dopo la decolonizzazione.”¹⁵³ In ciò emerge, anche nelle narrazioni fatte da chi è mosso da un reale impegno politico – come la Devi appunto – l’impossibilità della rappresentazione della subalterna, la cui esclusione risulta strategica alla formulazione di un discorso di potere.

A dispetto del suo personale impegno politico, il migliore possibile, l’interpretazione che Mahasweta Devi propone delle sue storie, e che comporta la sua posizione di soggetto in quanto scrittrice, è espressione di quella narrazione del nazionalismo che viene percepita come un prodotto della cultura dell’imperialismo.¹⁵⁴

Siamo qui di fronte ad una biforcazione del discorso sulla subalternità: mentre la subalterna in quanto soggetto-di-classe – in questo caso la Devi – può farsi avanti sulla scena della rappresentazione attraverso il suo posizionarsi come soggetto che scrive, la cui autorità autoriale emerge nella stessa narrazione, la subalterna in quanto soggetto di genere resta irrepresentabile.

L’analisi decostruttiva della Spivak mostra allora che, abbandonata l’idea di poter raccontare della subalterna, il testo diventa l’oggetto di possibili interpretazioni da parte di chi legge e il luogo di espressione di chi scrive.

Storia e letteratura sono percorsi dalla stessa potenzialità immaginativa, anche se, come abbiamo visto, in modi e gradi diversi. Potenzialità che tuttavia incontra dei limiti invalicabili proprio nel tentativo di rappresentare l’irrepresentabile, in questo caso la subalterna.

Sono proprio questi “punti di dissolvenza” delle narrazioni che costituiscono la leva da cui parte l’operazione di decostruzione della Spivak e la possibilità di proporre quello che lei definisce l’interruzione dell’epistemologico e la preparazione dell’etico attraverso l’immaginazione.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ivi, p. 96.

- **POLITICA DELL' IMMAGINAZIONE: CONOSCENZA, POLITICA ED ETICITÀ**

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.

Nel paragrafo precedente abbiamo voluto considerare tre aspetti diversi del discorso sull'immaginazione, cercando di metterne in evidenza prima di tutto il carattere di mobilità. In tutti i casi, è possibile notare che la sua potenzialità espressiva richiama l'esistenza di uno spazio comune, condiviso e quindi politico: rispetto al suo originario confinamento al campo della riflessione estetica, l'immaginazione mostra di possedere i caratteri necessari per poter essere ripensata come facoltà attiva anche nel campo della teoria politica; rispetto all'idea che il suo spazio di azione sia esclusivamente interno al soggetto che immagina, essa si rivela al contrario come tramite di relazione con l'Altro/a e come agente in grado di modificare e mettere in discussione la stessa struttura identitaria dell'individuo; rispetto ad un'analisi dell'opera di creazione dell'artista, infine, essa mostra le complicità delle narrazioni personali con la Storia esterna allo spazio delle rappresentazioni private.

L'immaginazione si può quindi considerare una facoltà pubblica, nel senso di facoltà 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 la Spivak, che “noi siamo *nella* politica.”¹⁵⁵ L'associazione dei termini

¹⁵⁵ SPIVAK G. C., *Morte di una disciplina*, op. cit., p. 30.

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”. La Spivak ne parla in modo specifico in relazione alla questione della letteratura comparata, mostrando la sua preoccupazione per la tendenza delle discipline ad innalzare confini di area che tendono all’esclusione di ciò che c’è oltre l’oggetto specifico del discorso che ciascuna di loro prende in considerazione. In particolare la divisione tra studi linguistici e studi letterari tende a proporre nuovi confini che si sommano a quelli geografici tracciati sulle mappe dei dominatori.

Ma che cos’è d’altra parte la politica? Qual è il carattere che ci 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*.¹⁵⁶

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 la 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.¹⁵⁷

¹⁵⁶ ARENDT H., *Was ist Politik. Aus dem Nachlass*, Piper, München 1993, tr. it. di M. Bistolfi, *Che cos’è la politica*, a cura di Ursula Ludz, Edizioni di Comunità Einaudi, Torino 1995, p. 5.

¹⁵⁷ ARENDT H., *Was Bleibt? Es bleibt die Muttersprache*, conversazione televisiva con Günter Gaus (28.10.1964) in REIF A. (a cura di), *Gespräche mit Hannah Arendt*, Piper, München 1976, tr. it. di A. Dal Lago, *Che cosa resta? Resta la lingua materna* in «Aut Aut», n. 239-240, 1990, pp. 11-30 e in *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, Mimesis, Milano 1993, pp. 23-56.

Questa osservazione ci riporta alla Spivak. Se generalizziamo la figura del filosofo, pensando al ruolo dell'intellettuale nella società, possiamo rileggere il discorso della Arendt in termini di responsabilità etica ed avvicinarci con maggiore agevolezza alla politica dell'immaginazione di cui parla la Spivak.

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?"¹⁵⁸

La Spivak si sta riferendo alla necessità di analizzare il modo in cui si pensa al nazionalismo come progresso. L'uso dell'immaginazione è qui riportato al pensiero della pluralità degli esseri umani, ma non solo. Se in altri casi la Spivak ci parlava dell'immaginazione come un modo per ritardare la produzione di giudizi sull'altro generati da un desiderio di conoscenza e categorizzazione rassicurante, e ci invitava ad operare una de-trascondentalizzazione di ciò che è posto come assoluto e immodificabile, qui la riflessione si sposta sui modi in cui l'immaginazione interviene nella relazione tra pubblico e privato.

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, ci dice la Spivak, prima di diventare quella "memoria comune indiscussa"¹⁵⁹ descritta dalla narrazione storica, sono il frutto degli stati – non necessariamente positivi – dell'individuo, che l'immaginazione è portata a rappresentare. Il problema è che spesso ci si dimentica di ciò.

L'immaginazione, quindi, è sempre "all'opera". Bisogna qui tener presente che quando parliamo di opere a cui ci rapportiamo – sia che si parli di testi scritti, che di immagini, che della formazione di comunità – l'immaginazione collabora alla creazione di quelle che sono dei prodotti culturali, che entrano a far parte del

¹⁵⁸ SPIVAK G. C., *Nationalism and the imagination* (2004) in M. Mukherjee (a cura di), *Nation and Imagination* (in corso di pubblicazione) tr. it. di D. Zoletto, *Nazionalismo e immaginazione* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 65-90, p. 70.

¹⁵⁹ Ivi, p. 65.

nostro patrimonio comune. È su queste rappresentazioni che la Spivak ci invita a lavorare per poter imparare il linguaggio dell'immaginazione, per attivarla in modo giusto attraverso l'esercizio nel rapporto con l'Altro/a e associarla a quell'interesse per l'umanità che la Spivak chiama "amore morale".

1.3.1 S-FIGURARE

Siamo dal lato del lettore comune, del critico, dell'individuo che si rapporta all'opera. La prima differenza da tenere in considerazione è se ci troviamo di fronte ad una predizione o ad una pre-figurazione. Mentre la prima si regge sul grado di autorevolezza di chi la produce, la seconda contiene in sé l'idea dell'imprecisione del soggetto che pre-figura.

[...] qual è la differenza fra predizione e pre-figurazione? La differenza, in negativo, sta nella mancanza evidente, nella figura, di precisione da parte del soggetto che pre-figura; in positivo, nella portata immensa, nel tempo e nello spazio, della figura.¹⁶⁰

Il lettore trasgressivo, che non si pone in modo acritico o reverenziale verso l'opera, avrà il compito di mettere in discussione prima di tutto la posizione del soggetto che parla o figura, relazionandola alla propria, che dovrà, allo stesso modo, essere resa esplicita. Tutto il lavoro della Spivak parte da questo presupposto. Il suo modo di rapportarsi ai testi della cultura è, da questo punto di vista, rivoluzionario, poiché produce un continuo cambiamento di prospettive. La sua pratica decostruttiva, che parte dall'analisi dei testi per rivolgersi poi in senso più ampio alle pratiche culturali diffuse, moltiplica il discorso derridiano attraverso una riflessione che coinvolge anche le categorie che definiscono il genere, la razza e le etnie.

Rispetto alla predizione l'attenzione deve essere posta al rapporto tra una conoscenza presunta e le sue possibili applicazioni in campo politico. L'autorevolezza attribuita a chi parla, così come la raccolta di dati o l'elaborazione di statistiche possono legittimare "l'idea che la conoscenza sia un fine in se stessa, e che esista un qualche collegamento diretto tra il conoscere le

¹⁶⁰ SPIVAK G. C., *Terrore*, op. cit., p. 14.

cose e il fare politiche come i diritti umani e il teatro di strada”.¹⁶¹ In realtà si tratta invece dell’applicazione o imposizione di modelli predefiniti a realtà rappresentate in modo generico. In questo passaggio l’Altro si perde, si preclude la possibilità della comunicazione.

Diverso è invece rapportarsi alle figurazioni prodotte dal discorso letterario. Siamo qui nel luogo che la Spivak considera come la migliore palestra dell’immaginazione. Con la sua capacità o potenzialità figurativa la letteratura che, scrive la Spivak, “non può prevedere, ma *potrebbe* prefigurare”,¹⁶² risponde alle esigenze del lettore e del critico trasgressivo, prima tra tutti la stessa Spivak.

Con la letteratura si può imparare a leggere. Nel senso più ampio del termine, ciò vuol dire diventare capaci di individuare i modi in cui la lingua si compone per creare la figura e quelli in cui entra in gioco l’immaginazione. Ciò vuol dire decostruire la figura, o, come dice la Spivak, s-figurarla:

Imparare a leggere è imparare a s-figurare, ripetutamente, la figurazione indecidibile in una letterarietà responsabile.¹⁶³

Prima di considerare i modi proposti dalla Spivak per operare la “s-figurazione” della figura vogliamo soffermarci su due termini utilizzati in questa definizione di lettura: “ripetutamente” e “indecidibile”. Entrambi richiamano all’idea di un’operazione di lettura mai concludibile. Non c’è alcuna verità a cui dover attingere dallo sconvolgimento della struttura della figura. Rileggerla ripetutamente vuol dire porsi di fronte ad essa in modo etico, cioè considerare che essa possa essere letta in modi diversi da prospettive diverse. È come esercitarsi a re-immaginare l’Altro. A tal proposito, commentando un saggio della Spivak, Davide Zoletto scrive:

[...] proprio grazie alla ripetizione delle immagini, delle rappresentazioni, l’“originale” (il globo reale, la globalizzazione) può finire per appannarsi e qualcos’altro può infiltrarsi nelle nostre teorie e nelle nostre pratiche rendendole meno rigide.¹⁶⁴

¹⁶¹ Ivi, p. 13-14.

¹⁶² SPIVAK G. C., *Morte di una disciplina*, op. cit., p. 70 (corsivo mio).

¹⁶³ Ivi, p. 91.

¹⁶⁴ ZOLETTO D., *Spivak. Imparare dal basso* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 47-64; p. 48.

Come re-immaginare non preclude la possibilità della rappresentazione, ma anzi una sua sovrapproduzione, così s-figurare non vuol dire negare la figurazione, ma capire la logica che la sostiene. In entrambi i casi si tratta di creare uno spazio in cui sia consentita la mobilità del pensiero. Tra la pluralità delle immagini, così come tra quella delle figurazioni, si genera la possibilità dell'agire etico. Ma non solo. S-figurare vuol dire intervenire sulla "rappresentazione dell'io come oggetto figurato",¹⁶⁵ mettendo in crisi la possibilità della rappresentazione prodotta da un soggetto rappresentate. In qualche modo, come nel caso più esplicito della predizione, vuol dire metterne in discussione l'autorità recuperando la distanza esistente tra ciò che è metaforizzato nella figura e il referente reale a cui si richiama.

Proprio per questo s-figurare così come re-immaginare ha dei limiti. Se operare questo tipo di lettura trasgressiva vuol dire comprendere la logica che sostiene la formazione della metafora che la sostiene, e che proprio in quanto metafora rende la figura indecidibile, il limite si pone nella lingua utilizzata.

La Spivak ne *La politica della traduzione* ne propone un modello in tre parti: logica, grammatica e retorica. Proprio quest'ultima, che il critico cerca generalmente di ricondurre nell'ambito di una "mera ragionevolezza" attraverso la sua teorizzazione, è in realtà l'elemento che "scompiglia" il discorso poiché si rapporta alla naturalità del linguaggio, alla casualità, alla contingenza, alla disseminazione. In ogni lingua, ci dice la Spivak, anche in quelle in cui non si possa individuare un modello come quello da lei proposto, esiste sempre necessariamente un rapporto tra lingua teorizzata e casualità naturale. Questo rapporto ricalca in realtà il "rapporto tra logica sociale, ragionevolezza sociale, e scompigliamento della figurazione nella pratica sociale."¹⁶⁶

Rispetto alla retoricità di una lingua a cui potremmo aggiungere quella idiomaticità fatta di modi di dire, allusioni e rimandi, il compito di chi legge, o traduce, è quello di non operare forzature, ma di rifarsi a quella che si definisce *close reading* – ovvero lettura letterale – e, quando necessario, ad abbandonarsi al testo, così come la Spivak dichiara di fare in alcuni casi in cui traduce ad esempio i testi della Devi.

¹⁶⁵ SPIVAK G. C., *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching* in «Diacritics», n. 3-4, 2002, pp. 17-31, tr. it. di S. Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 109-137, p. 118.

¹⁶⁶ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 139.

S-figurare è quindi un compito etico attraverso cui non solo entrare in rapporto con l'Altro attraverso le rappresentazioni prodotte dalla sua immaginazione, ma anche un esercizio di sé, della propria immaginazione nell'intimità dell'atto di lettura.

1.3.2 EDUCARE

Il progetto educativo della Spivak si inserisce, nell'ambito della critica postcoloniale, alle modalità di rappresentazione culturale e mostra la sua peculiarità nell'attenzione rivolta al duplice sistema di trasmissione del sapere dei sistemi patriarcale e coloniale-imperialista. Senza prendere in considerazione questi elementi di partenza sarebbe impossibile valutare la portata innovativa di un discorso che, utilizzando la pratica della decostruzione, rileva mancanze, forzature e mistificazioni di quei sistemi culturali istituzionalizzati che si propongono di formare insegnanti nell'attuale presente globale.

La Spivak si rivolge agli insegnanti, in particolare a quelli che lavorano all'interno delle Università europee e nord americane e che insegnano materie umanistiche. Ad essi si propone la revisione o trasformazione della pratica di insegnamento attraverso la riformulazione dei suoi strumenti didattici, delle sue finalità formative, della sua collocazione all'interno della società.

Le materie umanistiche sarebbero, da questo punto di vista, il perno da cui far partire quella torsione della *Bildung* tradizionale e canonizzata, che pure considera le *humanities* fondamentali per la strutturazione ed emancipazione dell'individuo, ma che, di fatto, proponendo il riferimento a culture originarie radicate nel contesto della tradizione occidentale – la cultura greca e latina prime tra tutte – esclude la possibilità di una reale integrazione culturale. Essa richiede al contrario una moltiplicazione dei punti di riferimento culturali e l'impegno nell'elaborazione di pratiche di trasmissione rivolte a contesti in cui l'azione dei modi di insegnamento tradizionali si rivela fallimentare, poiché inadatta a rispondere ad esigenze sociali e culturali diverse rispetto a quelle in cui tali pratiche si sono strutturate.¹⁶⁷ Queste, secondo la Spivak, richiedono una supplementazione dei punti di focalizzazione e la capacità da parte dell'insegnante

¹⁶⁷ LEGHISSA G., *Insegnare l'umanità. Politiche della cultura in Spivak* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 91-107

di ascoltare ed imparare “dal basso”, cioè dagli individui a cui ci si relaziona attraverso la relazione docente-discente. Pratiche coercitive, come quella della memorizzazione dei testi o della trasmissione unilaterale dei desideri e degli intenti disciplinari dell’insegnante, sono esclusi dall’idea di un nuovo tipo di pedagogia che propone la Spivak, che al contrario scrive che:

L’educazione nel campo delle *humanities* vuole essere un riassetto *non coercitivo* del desiderio.¹⁶⁸

Ciò comporta la capacità da parte di chi insegna di far emergere le inclinazioni naturali degli studenti, siano essi gli studenti universitari o i bambini delle zone rurali per i quali si progettano programmi educativi dall’alto delle istituzioni umanitarie. Un progetto educativo di questo tipo contempla la possibilità di spiazzamento dell’insegnante rispetto ai suoi progetti di partenza, la possibilità dello stupore di fronte a modalità di apprendimento e di lettura diversi rispetto a quelli considerati come normativi, la manifestazione da parte degli studenti di interessi inaspettati rispetto a quelli previsti. Si tratta di uscire fuori da quel modello standardizzato e funzionale alla produzione di un sapere spersonalizzato ed automatizzato di cui Lyotard aveva analizzato i caratteri e le possibili evoluzioni nella società postmoderna, nella quale la funzione dell’insegnante è ridotta a parte di un meccanismo produttivo che necessita di una formazione permanente e acritica.¹⁶⁹

In questo progetto, il ruolo delle materie umanistiche, che nel discorso postmoderno sono considerate secondarie rispetto alle discipline che forniscono agli studenti competenze tecniche e specializzate, diventa centrale, poiché esse, se correttamente intese, non solo insegnano ad insegnare, ma aprono lo spazio a quella pratica permanente che la Spivak chiama alfabetizzazione culturale attraverso l’utilizzo dell’immaginazione, in grado di mostrare quelle discontinuità tra l’etico e l’epistemologico e tra l’etico e il politico, che, se non prese in considerazione, producono interventi spesso deleteri nel campo dei diritti umani e, più in generale, nelle relazioni tra individui all’interno della società.

¹⁶⁸ SPIVAK G. C., *Raddrizzare i torti*, op. cit., p. 199.

¹⁶⁹ LYOTARD J.-F., *La condizione postmoderna*, op. cit. Il riferimento è in particolare al § 12, *Insegnamento, legittimazione, performatività*, pp. 87-98.

La peculiarità delle materie umanistiche, in particolare della letteratura, risiede nell'offrire "un'esperienza delle discontinuità che permangono nella *vita reale*"¹⁷⁰ attraverso la messa in scena di ciò che si mostra come singolare e inverificabile, appunto la narrazione delle storie.

La letteratura necessita di un tipo di lettura in grado di rifarsi alle risorse immaginative dell'individuo, che deve cercare di immedesimarsi nell'Altro/a, ma costituisce anche uno "spazio di effettività", in cui, sempre grazie all'uso dell'immaginazione, sia possibile detrascendentallizzare l'assolutamente Altro.

Per questo motivo l'insegnamento deve essere *realmente* laico, poiché il compito a cui deve assolvere è quello di lavorare su tutte quelle feticizzazioni della ragione che da sempre muovono l'individuo ad azioni di guerra in nome di ideali astratti. In tal senso la pratica dell'immaginazione attraverso l'uso della letteratura dovrà essere in grado di cogliere le relazioni esistenti tra religioni e cultura, pensando la religione non come mezzo di differenza culturale, ma come strumento culturale con cui si costituisce il soggetto etico.¹⁷¹ Come detto in precedenza, ciò non significa negare la possibilità delle fedi, siano esse religiose o laiche, ma assegnare loro spazi di culto scissi da proponimenti conoscitivi o politici. La letteratura per la Spivak è sia un evento – quello dell'incontro con l'Altro/a – che un compito da pensare sempre calato nel mondo, come l'Università, senza alcun rimando a sfere trascendentali, né a luoghi separati e privati di culto. Per questo non concordiamo con Giovanni Leghissa quando parla del progetto educativo della Spivak come tentativo di fare della letteratura una religione civile, poiché ciò rischia di ridurre la funzione critica della letteratura come analisi ogni volta singolare del rapporto tra religione e cultura. La laicità, scrive la Spivak, è sì un'astrazione che deve essere protetta, ma è allo stesso tempo una pratica costante e quotidiana.

1.3.3 AMARE

L'immaginazione, l'abbiamo visto in precedenza, ha a che fare con i sentimenti dell'individuo e se si rivolge alla comunità ha a che fare con i sentimenti di un individuo che pensi alla politica come una modalità di relazione pubblica tra esseri umani.

¹⁷⁰ SPIVAK G. C., *Etica e politica...*, op. cit., p. 111.

¹⁷¹ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 152.

Nel discorso della Spivak l'etico si prepara attraverso una pratica culturale che impegna l'individuo a più livelli e gli richiede quello che, utilizzando un'espressione mutuata dal filosofo indiano Bimal Krishna Matilal, la Spivak chiama "amore morale" definendolo come un abisso da cui emergono "quelle tragiche emozioni dell'attivista politica"¹⁷² che si differenziano da slanci utopistici superficiali.

La peculiarità dell'amore morale sta nella spinta che fornisce all'individuo nel superare i livelli di teorizzazioni che non hanno ricadute materiali nella pratica di avvicinamento all'Altro/a. L'esempio più volte richiamato dalla Spivak è quello della presupposta solidarietà tra donne di Paesi diversi in virtù di una comune appartenenza di genere che dovrebbe portare al superamento di confini culturali, geografici, etnici e razziali, in vista della costruzione di una comunità sopranazionale, solidale, femminile.

Nel discorso femminista occidentale, in particolare nel pensiero della differenza che la Spivak richiama attraverso i testi dell'Irigaray,¹⁷³ questa utopia è presente proprio in virtù del riconoscimento della presenza di una componente d'amore nell'etico, che tuttavia, il più delle volte, non si concretizza in una pratica reale d'amore che per la Spivak dovrebbe portare prima di tutto ad imparare la lingua dell'Altra, all'impegno di una traduzione responsabile, ad una lettura "d'amore e in amore".¹⁷⁴

La pratica d'amore inizia a due, ma si struttura in vista della comunità. Per questo il gesto della traduzione, che è la pratica di lettura più intima, riveste un ruolo di grande importanza. Scrive la Spivak:

Per quanto mi riguarda, non posso che tradurre ciò che amo.¹⁷⁵

L'amore precede ed eccede la traduzione. La Spivak ne parla a partire dalla sua esperienza di traduttrice, indicando due momenti importanti nell'incontro prima con i testi di Derrida e successivamente con quelli della Devi.

¹⁷² SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, p. 320.

¹⁷³ La Spivak si richiama in particolare a IRIGARAY L., *Ethique de la différence sexuelle*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984, tr. it. Di L. Muraro e A. Leoni, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1990.

¹⁷⁴ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 126.

¹⁷⁵ SPIVAK G. C., *Translation as Culture* in «parallax», n. 1, 2000, pp. 13-24, tr. it. di S. Adamo, *La traduzione come cultura* in «Aut-Aut», n. 334, *Compiti del traduttore*, aprile-giugno 2007, pp. 31-39, p. 39.

La traduzione dal francese all'inglese di *Della Grammatologia* del primo segna l'incontro con la decostruzione come pratica politica, ma rappresenta allo stesso tempo il riconoscimento ricevuto dalla Spivak di "esperta di cose francesi" nella cultura americana, come lei stessa racconta in *Lascito di Derrida*,¹⁷⁶ saggio scritto dopo la morte del filosofo francese.

Con la Devi il discorso è diverso:

Mahasweta Devi non rimase semplicemente la via attraverso cui Gayatri Spivak liberava se stessa dalla Francia, ma davvero, nell'intimità della traduzione, la distinzione tra il francese e il bengalese scomparve. [...] Mahasweta risuonò, fece un *dhvani*, con Derrida, e viceversa.¹⁷⁷

Nell'esperienza di una traduzione responsabile, che cerca di favorire l' "amore tra l'originale e la sua ombra",¹⁷⁸ si impara ad ascoltare l'altro nella consapevolezza che arriveranno alcuni punti del testo in cui, nonostante la conoscenza della lingua, la retoricità e l'idiomaticità dell'originale richiederanno alla traduttrice di abbandonarsi al testo, gesto a cui la Spivak attribuisce un valore più di tipo erotico che etico.¹⁷⁹ In questo passaggio esiste il riconoscimento del limite che anche la facoltà immaginativa mostra di avere rispetto alla possibilità di un accesso completo e trasparente al mondo dell'Altr/a.

Per evidenziare la prospettiva etica in cui si muove il discorso della Spivak, vogliamo qui sottolineare la differenza che il tipo di relazione a due di cui parla ha rispetto al discorso che la Arendt porta avanti ne *La lingua materna*, dove scrive:

La relazione personale diretta, in gioco quando si parla d'amore, esiste in modo intenso nell'amore concreto ed esiste in un certo senso anche nell'amicizia. In questi casi la persona è implicata direttamente e indipendentemente dalla relazione con il mondo. È così che persone appartenenti ad organizzazioni diverse possono essere in relazioni personali di amicizia. Ma quando queste cose vengono scambiate quando

¹⁷⁶ SPIVAK G. C., *Lascito di Derrida* in «Aut Aut», n. 327, luglio-settembre 2005, pp. 50-55, tr. it. di D. Zoletto.

¹⁷⁷ SPIVAK G. C., *La traduzione come cultura*, op. cit., pp. 34-35. Il termine *dhvani*, come indicato in una nota del traduttore del saggio della Spivak, è "una delle più importanti metafore concettuali nell'estetica sanscrita. Letteralmente si può tradurre con il termine italiano "risonanza", p. 34.

¹⁷⁸ SPIVAK G. C., *La Politica della traduzione*, op. cit., p. 126.

¹⁷⁹ Ivi, p. 131.

l'amore viene mescolato all'azione, per esprimermi grossolanamente, ritengo che sia qualcosa di disastroso.¹⁸⁰

La Arendt sottolinea qui la separazione tra relazione d'amore e azione politica, ma quello a cui richiamano le sue parole non è certo l'amore morale a cui fa riferimento la Spivak, che, senza alcun dubbio, contiene gli elementi del πάθος e della φιλία di cui parla la Arendt, ma, che, in una prospettiva di tipo etico, assumono la forma di un accogliere con amore l'Altro/a – l'αγάπη dei cristiani – che prevede, pur mantenendo ben salda l'idea della discontinuità esistente tra piano etico e politico, la relazione con il mondo.

- **FIGURE DELL'ALTERITÀ**

Le figure dell'Alterità sono i luoghi del discorso in cui è possibile assistere al movimento decostruttivo dell'immaginazione. Nelle pagine della Spivak ne incontriamo molte. Ne abbiamo scelte tre considerando tre diverse prospettive di relazione con l'Altro attraverso l'uso dell'immaginazione: l'*informante nativo*, come prospettiva che si tenta inutilmente di immaginare; l'*essere planetario* come prospettiva da immaginare nell'attualità, come compito; la *RAT* come prospettiva immaginata che si realizza nella pratica "impossibile" della traduzione.

1.4.1 L'Informante nativo

Informante nativo è un termine che letteralmente vuol dire colui/colei che informa, che dà notizia, ma anche che dà forma a ciò che ha a che fare con la sua origine, con ciò che è originario e per questo considerato naturale. L'atto dell'informare coinvolge le possibilità di rappresentazione ed auto-rappresentazione del soggetto e quindi la sua possibilità di espressione.

La Spivak indica con "informante nativo" una figura forclusa dalla produzione discorsiva nord occidentale ed imperialista, generalmente associata a soggetti migranti o postcoloniali, ma, di fatto, non coincidente con nessuno di essi. Il carattere principale dell'informante nativo è quello di non poter dire di sé e di essere escluso dalla posizione di soggetto che può accedere ai diritti civili.

¹⁸⁰ ARENDT H., *La lingua materna*, op. cit., p. 48.

Per la Spivak esempi dell'informante nativo sono la più povera donna del sud del mondo e quella che lei chiama *outsider* di genere, ovvero “la donna priva di tutti i diritti della diaspora (vecchia e nuova)”,¹⁸¹ a cui si rivolge implicitamente in tutta la *Critica della ragione postcoloniale*, per poi chiamarla in scena alla fine del testo.

L'informante nativo, come figura, richiama l'idea del margine, margine sociale si potrebbe pensare, ma soprattutto margine della conoscenza. Il suo ruolo non è solo quello di essere vittima di esclusioni oppure oggetto di rappresentazioni non autoprodotte, ma è anche un agente attivo in quanto “guardiano” di quel margine di accessibilità all'Altro/a che, proprio poiché resta silenzioso, pone un limite alle pretese di conoscenza del Soggetto, poiché, di fatto, non lo informerà.

Rispetto ad esso, ma soprattutto ad essa, né la raccolta di informazioni, né l'immaginazione possono supplire al vuoto costitutivo che l'informante nativo occupa. Al contrario, ogni approccio teorico è posto dalla Spivak come un duplice agente di marginalizzazione poiché non può mai realmente afferrare l'informante nativo ed anzi costituisce se stesso proprio attraverso la sua cancellazione o esclusione.

L'informante nativo è una figura dell'Alterità non ricostruibile, ma composta di tracce, quali sono quelle che ad esempio la Spivak genera attraverso il discorso.

L'immaginazione da rendere qui attiva, non è quella dell'agente etico che si avvicina all'Altro/a, ma quella dell'Altro/a stesso/a a cui la Spivak si rivolge scrivendo:

Potrebbe essere una sfida materiale all'immaginazione politica quella di ripensare i propri paesi d'origine non solo come repository di nostalgia culturale, bensì anche come parte del presente geopolitico, per ripensare la globalità lontana dal *melting pot* statunitense.¹⁸²

1.4.2 Soggetti planetari

Nel pensare l'Altro/a l'immaginazione può modificare i parametri di riferimento del Soggetto. Pensarsi come esseri planetari è diverso per la Spivak dal pensarsi come esseri globali, o meglio, è qualcosa di più. Il pianeta sovrascrive

¹⁸¹ SPIVAK G. C., *Critica della ragione postcoloniale*, op. cit., p. 407.

¹⁸² Ivi, p. 409.

il globo. L'essere planetario sovrascrive quello globale. Utilizzando il riferimento al termine "pianeta", la Spivak, lo specifica più volte, non vuole rifarsi ad una sorta di "ambientalismo generico", che, considerando l'elemento naturale come originario e inderivato, favorisca l'annullamento delle differenze tra individui.¹⁸³ Piuttosto, se ci richiamiamo all'etimologia del termine, è possibile accedere a quell'idea di erranza, di nomadismo e quindi di movimento a cui rimanda la parola, e che crediamo costituisca un aspetto fondamentale del discorso. Da qui possiamo comprendere le parole della Spivak quando ci dice:

Se immaginiamo noi stessi come soggetti planetari invece che come agenti globali, come creature planetarie invece che come entità globali, l'alterità rimane non derivata da noi, non è la nostra negazione dialettica, ci contiene e a un tempo ci allontana; pensarla, quindi, significa già trasgredirla, perché, malgrado le nostre incursioni in ciò che metaforizziamo, diversamente come spazio esterno e interno, ciò che è sopra e al di là della nostra portata non è continuo con noi, così come non è, di certo, specificamente discontinuo.¹⁸⁴

La figura dell'essere come planetario riporta alla concretezza dell'umano contro l'astrazione virtuale di un globo perfettamente schematizzato e reticolare, che colloca l'individuo ovunque e in nessun luogo. L'essere è immerso in una dimensione materiale, ma mobile, che non consente di pensare l'Altro/a come collocato in un punto specifico definibile attraverso delle coordinate, che, seppure astratte, poiché frutto di teorizzazioni, definiscono distanze calcolabili a partire da un punto di partenza specifico: il Soggetto di conoscenza.

L'immersione in una visione planetaria è tuttavia anche un distanziamento da ciò che ci è familiare. Non a caso la Spivak si richiama qui a quel perturbante freudiano come qualcosa che, invece di agire in modo improvviso, è richiamato volontariamente dall'individuo come esercizio dell'immaginazione dell'essere etico. Questo sforzo immaginativo è quindi per la Spivak un imperativo da seguire con determinazione, è la proposta di accedere ad una nuova visione dell'umano, è un'utopia che sradicando l'individuo dal *proprio* lo colloca in una dimensione comunitaria reale.

¹⁸³ SPIVAK G. C., *Morte di una disciplina*, op. cit., p.92.

¹⁸⁴ SPIVAK G. C., *Imperative to Re-imagine the Planet/ Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, Passagen Wien 1999, tr. it. di D. Zoletto, *L'imperativo di re-immaginare il pianeta* in «Aut Aut», n. 312, maggio-giugno 2002, pp. 72-87, pp. 75-76.

1.4.3 RAT

Reader-As-Translator , ovvero, lettrice-come-traduttrice, ma anche, considerando i significati in inglese della parola “rat”, verme, rinnegato, traditore crumiro.¹⁸⁵ D’altra parte è nella stessa etimologia del verbo “tradurre” che sono implicate le azioni del tramandare, del trasporre, ma anche del tradire. La traduzione crea un ponte tra un originale e le sue copie, ma nel passaggio dall’una alle altre avvengono dei cambiamenti, qualcosa si perde e qualcos’altro si aggiunge attraverso l’ingresso in una struttura linguistica e logica differente.

Ne *La politica della traduzione*, la Spivak mette esplicitamente in gioco se stessa, la propria alterità, mostrando i meccanismi che intervengono nell’essere lettrice-traduttrice cioè RAT dei testi dei bianchi. In questo movimento di avvicinamento alla lingua e alle narrazioni che l’Altro/a fa della Storia occidentale, la Spivak si pone come *outsider/insider* di genere, postcoloniale e decostruttiva, mantenendo una posizione di ascolto, ma anche di distanza critica, attraverso cui rilevare le differenze esistenti tra l’immagine consegnata ai testi e l’originale.

Siamo di fronte a quella lettura come resistenza teorizzata da Michael Foucault, che si attiva ogni volta che si è alla ricerca di qualcosa. La Spivak lo dice esplicitamente: “Lei vuole utilizzare ciò che è utile.”¹⁸⁶ “Lei” è la stessa Spivak che cerca di trasmettere a chi intraprende un’opera di traduzione le modalità di un approccio critico ai testi, in grado di leggere tra le righe i silenzi che sostengono le narrazioni, i luoghi di cancellazione, le assenze costitutive.

Ciò che vogliamo qui rilevare è prima di tutto la capacità della Spivak di collocare se stessa come agente etico nel discorso della traduzione. Il primo passo è l’esplicitazione della sua posizione rispetto al testo a cui si avvicina. Il suo atteggiamento subisce cambiamenti evidenti a seconda della lingua e della narrazione a cui si rapporta. Il conforto e la risonanza che avverte ad esempio nella lettura e traduzione dei racconti della Devi, non si ritrova in quasi nessuno dei suoi approcci ai testi della cultura occidentale. Derrida rappresenta un’eccezione, ma non sempre. La posizione della Spivak resta in ogni caso critica,

¹⁸⁵ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 159 (nota). La possibilità di questo tipo di lettura è ripreso da una nota di Ambra Pirri, traduttrice del saggio della Spivak dall’inglese all’italiano.

¹⁸⁶ Ivi, p. 159.

ma il tipo di abbandono di cui parla rispetto alle traduzioni dal bengalese diventa posizione di ascolto distanziata e rispettosa nei testi delle lingue europee. Anche il ricorso all'immaginazione subisce dei cambiamenti. L'immaginazione degli ex-colonizzatori, ora neo-colonialisti, deve essere decostruita per far emergere la struttura di cancellazione dell'Altro/a, mentre quella degli ex-colonizzati, ora globalizzati, deve essere "ascoltata", non ricondotta a rigide logiche esplicative.

Ogni testo, dice la Spivak, mantiene sempre il suo segreto. L'atto della traduzione non può mai essere pienamente compiuto e per questo si rivela in realtà impossibile. Produrre più traduzioni di uno stesso testo, modificare quelle esistenti, negare la possibilità della traduzione di alcune narrazioni, esprime chiaramente l'assunzione di una responsabilità individuale che si fa pratica politica. In essa è contemplata la possibilità della contraddizione, della "contro-resistenza", che, come dice la Spivak, "è al cuore dell'amore."¹⁸⁷

¹⁸⁷ SPIVAK G., C., *La traduzione come cultura*, op. cit., p. 39.

II

RICOSTRUZIONI E IMMAGINAZIONI

ASSIA DJEBAR: RESTITUIRE, CREARE, TRASMETTERE

Dopotutto, se Sheherazad, invece di cantare ogni alba, avesse scritto, forse avrebbe avuto bisogno di una sola notte, e non di mille, per liberarsi.

A. Djebbar, *Queste voci che mi assediano*

2.1 RICOSTRUZIONI: MEMORIA-ARCHITETTURA

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”,¹⁸⁸ intendendo con 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 Djebbar 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,

¹⁸⁸ DELEUZE G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, (1981), 1984, trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

definendo territori più o meno transitori di ibridità. Homi Bhaba parlerebbe a tal proposito di *in-between space*, 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.¹⁸⁹

La Djébar non considera questo lavoro di ricomposizione come un lavoro di tipo 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]¹⁹⁰

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 tagliate fuori dalle produzioni del sapere, la riflessione sulla lingua diventa comunque e inevitabilmente anche interrogazione costante sulla relazione con l'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

¹⁸⁹ BHABHA H. K., *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994, tr. it. di A. Perri, *I Luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.

¹⁹⁰ Assia Djébar: *Une femme de l'être*, intervista di LEGOUPIL L. ad Assia Djébar in «Page des Libraires. Littératures arabes», n 42, settembre-ottobre 1996, p. 52 (traduzione mia).

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.”¹⁹¹ A questa originaria tradizione linguistica bisogna aggiungere altre influenze linguistiche sopraggiunte nel tempo: l’arabo classico, il turco e, dal 1830, data che segna l’inizio della dominazione coloniale francese in Algeria, la

¹⁹¹ DJEBAR A., *Ces voix qui m’assiègent...en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris 1999, tr. it. R. Salvatori, *Queste voci che mi assediavano. Scrivere nella lingua dell’altro*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 55.

lingua francese.¹⁹² 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,¹⁹³ 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 della Djébar è relazione del corpo col tempo, o meglio, relazione dei sensi del corpo – lo sguardo, l'udito, la voce – col 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 se stessi, tra la propria storia e la Storia, diventa necessità di relazione tra donne, ricerca di una memoria condivisa, capacità di condividere la memoria.

Di seguito abbiamo voluto evidenziare le modalità principali con cui la Djébar opera “ricostruzioni” attraverso la memoria mettendola in relazione alla storia coloniale maghrebina, a quella delle donne algerine e alla sua autobiografia.

2.1.1 La colonia algerina: Storia e Memoria

In una poesia del 1962 Assia Djébar scrive:

Un pays sans mémoire est une femme sans miroir
Belle mais qui ne le saurait pas
Un homme qui cherche dans le noir
Aveugle et qui ne le croit pas
[Un paese senza memoria è come una donna senza specchio
Bella ma che non saprà mai di esserlo
Un uomo che cerca nell'oscurità
Cieco e che non lo crede]¹⁹⁴

¹⁹² Ivi, p. 56.

¹⁹³ SIEBERT R., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djébar*, tr. it. di M. Nadotti, La Tartaruga Edizioni 1997.

¹⁹⁴ DJEBAR A., *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, SNED, Alger 1969 estratti in KAOUAH A. (a

Il testo è composto subito dopo la fine della guerra di liberazione nazionale, quando l'Algeria, divenuta ormai indipendente, inizia ad essere scossa da conflitti interni causati dall'opposizione tra le diverse fazioni che aspiravano alla conquista del potere politico. La poesia, di cui abbiamo riportato solo i versi iniziali, ha la forma di una vera e propria invocazione alla memoria. Nel prosiegua la Djébar descrive infatti la morte cruenta toccata ad un suo avo durante un combattimento con le truppe francesi, la miseria degli anni di guerra, la sofferenza delle donne che partorivano troppo presto e quella dei bambini che morivano a causa della carestia. Questi avvenimenti, relativi ai primi anni del dominio coloniale in Algeria, sono messi in relazione alla violenza di un presente postcoloniale in cui sembrava essersi persa memoria del dolore ed in cui gli eroi di ieri, che avevano lottato per la liberazione algerina dalla colonizzazione francese, avevano finito per comportarsi come veri e propri gangsters.¹⁹⁵ Da qui l'esigenza di richiamare il nesso indissolubile tra memoria e conoscenza di sé, conoscenza che in questo caso è quella della Storia del proprio Paese. Dimenticare il passato coloniale e le sofferenze ad esso connesse costituisce di fatto per la scrittrice un rischio per un popolo che, finalmente libero, deve iniziare a riorganizzare la propria esistenza, nuovi modi di convivenza, la gestione del potere, facendo i conti, allo stesso tempo, con l'eredità lasciata da anni di dominio straniero.

La Djébar, come abbiamo già accennato in precedenza, dichiara più volte di non considerarsi una scrittrice impegnata, né una scrittrice militante e di non sentire l'Algeria realmente come il suo Paese, ma solo come un Paese di passaggio in cui ha vissuto dopo la liberazione e verso il quale sente l'esigenza di ritornare periodicamente.¹⁹⁶ Sicuramente questa sensazione di apolidia si lega in parte alle vicende biografiche della scrittrice, che, già da giovanissima, si trasferisce in Francia dove compie i suoi studi ed inizia la sua carriera letteraria e da dove, tuttavia, si sposterà spesso trovandosi a vivere e a lavorare in altri luoghi del mondo. In alcune pagine di grande intensità, però, il nomadismo di cui si sente partecipe la Djébar, si lega esplicitamente al dolore provocatele dalla violenza che sembra non voler dar tregua ad un Paese, l'Algeria, già profondamente e a lungo

cura di), *Poésie algérienne francophone contemporaine*, Autres Temps, Marseille 2004, pp. 175-179, p. 175 (traduzione mia).

¹⁹⁵ Assia Djébar: *Une femme de l'être*, op. cit., p. 52.

¹⁹⁶ SIEBERT R., Assia Djébar: *andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 159.

devastato dalla guerra. Il viaggio, l'abitudine allo spostamento e alla separazione non si traducono in una fuga dalla Storia, in abbandono ad un presente incontrollabile e spesso imprevedibile o in rifugio nella fantasia, ma diventano al contrario le cifre di una condizione esistenziale legata al pensiero di una possibile ricollocazione in un altrove indefinito¹⁹⁷ e, allo stesso tempo, possibilità di riflessione e progetto di ricerca a partire dall'assunzione di un punto di vista critico per il quale la distanza e il movimento costituiscono degli elementi essenziali.

Il riferimento agli eventi legati al passato coloniale, alla successiva guerra di liberazione nazionale e alla deriva nazionalista degli anni che hanno seguito l'acquisizione dell'indipendenza, diventano allora parte integrante di una produzione artistica immersa nella Storia e capace di ricostruirla a partire dalla propria esperienza personale di donna migrante. Scrive Michelle Perrot:

Son œuvre est pétrie, traversée par l'Histoire, dont elle ne cesse d'élargir les frontières temporelles. Elle tente de rendre compte par l'écriture des fractures et de la violence d'une histoire algérienne dont elle porte à jamais les stigmates.

[La sua opera è formata, attraversata dalla Storia, di cui non cessa di allargare le frontiere temporali. Ella tenta di dar conto attraverso la scrittura delle fratture e della violenza di una storia algerina di cui porterà per sempre i segni]¹⁹⁸

D'altra parte, questo interesse per la Storia, materia di cui la Djébar diventerà anche insegnante all'Università, si manifesta già agli inizi della sua carriera di scrittrice, nei primi romanzi. Ne *Les Enfants du nouveau monde*,¹⁹⁹ ad esempio, opera scritta in Marocco nel 1962, sono presenti in forma di testimonianze documentaristiche, due riferimenti alla Storia della colonizzazione algerina, filtrati attraverso il racconto della suocera e del primo marito. Questi racconti di vita vissuta, queste testimonianze ascoltate direttamente dalla voce dei suoi cari hanno

¹⁹⁷ “Resto qui, e se giro la testa e credo di vedere il deserto, allora mi sbaglio, mi acceco, mi illudo! Se plicemente non la vedo più l'Algeria. Semplicemente volto le spalle alla terra natia, alla nascita, all'origine. Semplicemente scopro la terra intera, gli altri paesi, le molteplici storie [...] Semplicemente riabituato altrove; mi cirondo d'altrove e palpito ancora.” DJEBAR A., *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris 1996, tr. it. R. Salvadori, *Bianco d'Algeria. Memorie di un paese spezzato*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 113.

¹⁹⁸ PERROT M., *Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar* in CALLE-GRUBER M. (a cura di), *Assia Djébar “Nomade entre les murs...” Pour une poétique transfrontalière*, Colloque de la Maison des Écrivains et Paris VIII-Vincennes, Maisonneuve&Larose e Bibliothèque de l'Académie Royale de Belgique, Paris-Bruxelles 2005, pp. 33-42, p. 33 (traduzione mia).

¹⁹⁹ DJEBAR A., *Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, Paris, 1962.

fornito, come scrive la stessa Djébar, lo spunto iniziale per la scrittura del suo romanzo e l'inizio di quell'interesse per un approccio alla Storia a partire dalla narrazione della memoria individuale, in particolare quella delle donne.²⁰⁰

La società coloniale è definita dalla Djébar come una realtà in cui si sancisce una separazione, una frattura non solo temporale tra un prima e un dopo il dominio, ma anche spaziale, tra i luoghi occupati dai colonizzatori e quelli destinati alla vita della popolazione algerina:

Qu'est-ce qu'une société coloniale? Deux communautés qui vivent l'une sans l'autre.
[Che cos'è una società coloniale? Due comunità che vivono l'una senza l'altra]²⁰¹

Nella memoria della scrittrice questa separazione costituisce una ferita aperta che solo la creazione artistica può in qualche modo rimarginare:

[...] nella letteratura, nel sogno, nei libri, vivevo in un mondo dove colonialismo e separazione non esistevano.²⁰²

Per ricomporre la frattura bisogna allora, da un lato, lavorare sulla documentazione storica esistente, dall'altro, richiamarsi alla memoria di chi ha partecipato agli eventi per ricostruire il nesso tra ciò che nella Storia sembra contrapposto: il tempo prima e quello dopo la colonizzazione, i torturatori e i torturati, la ribellione e la resistenza. È in questa prospettiva che il racconto delle donne assume un valore essenziale e non solo in virtù del suo valore di testimonianza. Come nel lavoro della Spivak, la donna subalterna, in quanto "punto di dissolvenza delle narrazioni", costituisce la leva con cui procedere al lavoro di decostruzione delle rappresentazioni, così, nel lavoro sulla memoria delle donne algerine, la Djébar trova la possibilità di accedere ad una modalità differente di ricostruzione della Storia. In entrambi i casi si tratta di individuare e lavorare su silenzi e assenze funzionali al mantenimento di sistemi di potere strutturatisi nel tempo. In entrambi i casi inoltre si tratta di un lavoro di ricerca che si deve e si può condurre solo a partire da sé: nel caso della Spivak, decostruendo

²⁰⁰ DJEBAR A., *La mémoire de la guerre* in CALLE-GRUBER M. (a cura di), *Assia Djébar "Nomade entre les murs..."*, op. cit., pp. 43-44, p. 43.

²⁰¹ *Assia Djébar: Une femme de l'être*, op. cit., p. 52 (traduzione mia).

²⁰² SIEBERT R., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite*; op. cit., p. 29.

costantemente la propria posizione di intellettuale;²⁰³ nel caso della Djébar, individuando come linea conduttrice per la ricerca e la ricostruzione della memoria delle donne maghrebine, la propria memoria, la propria storia familiare, la propria relazione con l'Altro, con la lingua, con la rappresentazione. In ciò emerge il tentativo di corrispondere a quel "dovere di memoria" a cui richiama non solo la Storia, ma anche la propria storia.

Partire da sé vuol dire allora prima di tutto interrogarsi sui modi di funzionamento della memoria nello spazio dell'interiorità. La memoria, osserva la Djébar, "funziona secondo una legge interna"²⁰⁴ e procede attraverso silenzi, censure, segregazioni e interruzioni. Per questo motivo bisogna cercare di ricordare "nonostante se stessi", per poter raccontare "non del passato, ma di ciò che precede la memoria, di ciò che precede l'avvento dell'alba, di ciò che precede la notte delle notti, di ciò che precede."²⁰⁵ Lavorare con la memoria vuol dire allora avere a che fare con l'abisso, avvertire il senso di uno sprofondamento nel tempo e nella Storia, provare il sentimento di perdita, simile a quello che si avverte a cospetto della morte, ed essere in grado di affrontarlo e vivificarlo, procedendo proprio attraverso quei "buchi di memoria", che, se praticati, possono restituire forza a chi ricerca per l'avvenire.

Questo amore per la memoria, che è anche necessità, bisogno, rischio e dolore, sottende inoltre l'emergere di un interrogativo che accompagna l'intero lavoro della Djébar: dove conduce la memoria femminile? Questa domanda riporta alle origini della nostra cultura, ma procede anche verso l'avvenire, poiché, come vedremo, richiede la creazione, la sperimentazione di nuovi linguaggi che sappiano dire del corpo, del rapporto tra donne, della relazione di ogni donna con la madre.

a) Ascoltare la memoria

Per la Djébar un elemento di grande importanza per la ricostruzione della Storia coloniale, è dunque legato all'ascolto. Ma cosa vuol dire ascoltare la memoria? E come si relaziona l'ascolto alla produzione di un'opera che parli della Storia? In definitiva si tratta di interrogarsi sul rapporto tra ascolto e scrittura, e di

²⁰³ Si veda a tal proposito questo lavoro Cap I.

²⁰⁴ SIEBERT R., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite*; op. cit., p. 111.

²⁰⁵ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 129.

notare come quest'ultima venga modificata quando la memoria che si tenta di ricostruire non sia solo quella trasmessa da testi scritti resi in qualche modo definitivi dall'autorità del narratore e dal passare del tempo, ma sia quella memoria viva custodita nei ricordi di chi parla e trasmessa dalla voce e dal canto del corpo di chi è di fronte a chi ascolta.

Prendiamo qui in considerazione *L'amore, la guerra*, romanzo scritto dalla Djébar nel 1985.²⁰⁶ L'evento intorno a cui si struttura la narrazione è l'arrivo della flotta francese ad Algeri il 13 giugno del 1830. La conquista da parte degli invasori della città, a lungo considerata imprendibile, è seguita dalla narrazione della resistenza delle tribù beduine e dai modi in cui si articola la repressione dei francesi, la cui violenza preannunciava la catena di dolori che si sarebbero succeduti negli anni a venire.

La narrazione dei fatti della Storia, pur basata su un'ampia documentazione ufficiale, non procede in modo lineare, ma è continuamente interrotta dal racconto di episodi legati sia alla biografia della scrittrice che a quelle di altre donne che parlano di come hanno vissuto la guerra di liberazione, la violenza, il lutto, la separazione. Il racconto, che prende le mosse dall'origine degli eventi legati all'inizio della colonizzazione algerina, quindi si muove di continuo tra passato e presente, tra Storia documentata e storie private. Scrive Eldjamhouria Slimani:

La romancière a une façon très particulière d'appréhender l'Histoire, de la reconstruire, d'aborder la chronologie par le fragment.

[La romanziera ha un modo molto particolare di comprendere la Storia, di ricostruirla, di accostarsi alla cronologia attraverso il frammento]²⁰⁷

Procedere per frammenti, suddividendo il racconto in veri e propri quadri narrativi di grande potenza visiva, rappresenta sicuramente una caratteristica stilistica dell'autrice, che compone allo stesso modo la maggior parte delle sue opere, modificando in tal modo i caratteri usuali del genere del romanzo storico. Ma a quali esigenze risponde questa scelta? Da un lato essa rispecchia, come scrive la stessa Djébar, l'immagine di un Paese, qual era diventata l'Algeria a partire dagli

²⁰⁶ DJEBAR A., *L'amour, la fantasia*, Lattès, Paris 1985, tr. it. di D. Marin e E. Salvatori, *L'amore, la guerra*, Ibis, Como-Pavia 1995.

²⁰⁷ SLIMANI E., *Histoire et fiction dans L'amour, la fantasia d'Assia Djébar* in «Algerie: littérature, action», n. 99-100, mars-avril 2006, pp. 33-40, p. 33 (traduzione mia).

anni 70, spezzato dalla sofferenza e sempre più frammentato culturalmente;²⁰⁸ dall'altro l'uso del frammento amplia la narrazione della Storia introducendo, nella cornice generale definita dal succedersi cronologico degli eventi, le prospettive fornite dalla narrazione delle donne, che attingono il ricordo dal tempo della memoria.

In questa relazione tra il tutto e le sue parti si gioca non solo la strutturazione complessiva della narrazione, ma anche il modo in cui sia possibile articolare le forme dell'autobiografia e della narrazione storica nella lingua dell'Altro, del colonizzatore, che, nel caso della Djébar, è il francese. A tal proposito Gayatri Spivak scrive:

I think one of the major motifs of *Fantasia* is a meditation on the possibility that to achieve autobiography in the double bind of the practice of the conqueror's writing is to learn to be taken seriously by the gendered subaltern who has not mastered that practice.

[Penso che uno dei temi principali di *Fantasia* sia una meditazione sulla possibilità che per realizzare un'autobiografia nel *double bind* della pratica della scrittura del conquistatore si debba imparare ad interessarsi seriamente del subalterno di genere che non ha appreso quella pratica]²⁰⁹

La Spivak fa riferimento in particolare alla terza parte de *L'amore, la guerra* in cui la Djébar riporta "Le voci sepolte" di donne, le cui narrazioni erano state raccolte dalla scrittrice durante il periodo di realizzazione del suo primo film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), che precede temporalmente la scrittura del romanzo di cui le testimonianze entrano a far parte. In quell'occasione la Djébar aveva avuto la possibilità di ascoltare la lingua delle donne delle campagne di Cherchell, il ritmo delle loro narrazioni, le tonalità del loro ricordo. Queste storie di guerra raccontate da donne, a cui la scrittrice torna come mossa da una imprescindibile esigenza di verità, costituiscono un momento essenziale nella narrazione della Storia, poiché mettono in scena quell'esplosione

²⁰⁸ La registrazione di una realtà culturale di questo tipo è presente in molti dei testi della scrittrice, in particolare in DJEBAR A., *Bianco d'Algeria*, op. cit. in cui si sottolinea come, l'esplosione di contrasti sempre più accesi sul piano politico e culturale non abbia tuttavia scalfito in alcun modo la tradizionale segregazione culturale che da sempre interessa le donne algerine. Cfr. p. 185.

²⁰⁹ SPIVAK G. C., *Acting Bits/Identity Talk* in «Critical Enquiry», Vol 18, n. 4, 1992, pp. 770-803, poi in GATES H. L. Jr e APPIAH A., *Identities*, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 771 (traduzione mia).

di frammenti che, potremmo dire, decostruisce la falsa omogeneità e linearità di un tipo di narrazione che appiattisce una realtà multiforme e complessa in cui anche le donne hanno avuto un ruolo fondamentale. Scrive la Djébar:

A poco a poco capii che bisognava che io mi ri-appoggiassi sull'ascolto dei racconti delle donne della mia regione.²¹⁰

L'ascolto si rivela quindi un fattore essenziale per la composizione del romanzo, che, soprattutto in questa terza parte, assume la forma di una vera e propria composizione musicale. Non a caso "Le voci sepolte" sono riportate all'interno di una struttura narrativa divisa in cinque movimenti ed un finale ed in cui, anche in termini lessicali, il riferimento all'elemento vocale è costante: la Djébar intitola i paragrafi con parole come "afasia", "sussurri", "grida", "soliloquio"... In questo modo la narrazione segue un movimento che più che corrispondere alle esigenze formali della scrittura rispecchia i caratteri del parlare, del raccontare, del suggerire tipici della trasmissione orale delle donne incontrate dalla Djébar.

[...] quando le donne parlano e raccontano, il loro stile è molto sobrio e lì, la lingua francese deve essere...non direi una traduzione del dialetto, ma una sorta di lingua parallela.²¹¹

Le storie riportate nel racconto sono infatti tradotte dal dialetto originale al francese e il tentativo di rispettare i caratteri propri dell'oralità esige la ricerca di uno modo adeguato di traduzione, che intervenga nella struttura formale della lingua. Per questo motivo, la Djébar, come si fa notare nella *Presentazione* de *L'Amore, la guerra*, utilizza una prosa in cui

Il registro volutamente "basso", l'uso dei tempi verbali spesso non aderente alle regole delle lingue neolatine, le ripetizioni, la struttura paratattica dominante rispecchiano il tentativo di ripetere il testo orale originario.²¹²

L'unità nella narrazione è preservata dalla parola poetica della scrittrice che modula le parti in cui si suddivide il romanzo, dando vita ad una costruzione in

²¹⁰ SIEBERT R., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 109.

²¹¹ Ivi, pp. 109-110.

²¹² DJEBAR A., *L'Amore, la guerra*, op. cit., p. 10.

cui il linguaggio della cronaca perde la sua connotazione tipicamente descrittiva per lasciare spazio al lirismo del ricordo e alla musicalità del linguaggio poetico.

Il lettore diventa allora il destinatario di racconti di donne mediati dall'autorità della scrittrice e partecipa di uno sforzo compositivo che cerca di comunicare, di trasmettere la difficoltà della ricostruzione linguistica di ciò che in realtà non è mai stato scritto, ma solo ascoltato. La scrittrice diventa allora testimone dell'ascolto e sua mediatrice e introduce nella narrazione della Storia un movimento inusuale della scrittura, corrispondente a quello frammentario e nomadico della memoria.

b) Guardare la memoria

La Storia contemporanea si caratterizza per la possibilità, acquisita tramite e grazie allo sviluppo della tecnica, di poter “fermare la memoria” attraverso immagini riprese direttamente dalla realtà. Tra la memoria e lo sguardo si genera allora una duplice relazione che consente di parlare di memoria dello sguardo e di sguardo della memoria. Nella Storia coloniale del XIX secolo, questi due termini definiscono la possibilità e i modi di rappresentazione del popolo colonizzato e il carattere dello sguardo del colonizzatore sull'Altro. L'immagine allora, se opportunamente interrogata, può raccontare del dominio e della sottomissione, delle voci e del silenzio, di ciò a cui è consentito essere messo in scena e di quello che invece resta fuori campo.

Nell'Algeria colonizzata e fino agli inizi degli anni 60 la possibilità della rappresentazione è nelle mani dei francesi. Il discorso si può in realtà estendere all'intero Maghreb, che diventa territorio di conquista anche da parte dello sguardo del popolo dominatore. Foto e film dell'epoca che riprendono i territori e i popoli sottomessi, sono realizzate dai colonizzatori e, nonostante i Paesi occupati diventino le *locations* di molte realizzazioni cinematografiche, le case di produzione sono, nella quasi totalità, tranne rarissime eccezioni, in mano straniera.

La condizione appena descritta del cinema maghrebino durante il periodo della colonizzazione risulta quindi indicativa dei modi di funzionamento del sistema di potere agente sul territorio Nordafricano occupato dai francesi. Altrettanto significative saranno le politiche statali intraprese per la gestione e

l'organizzazione della settima arte dopo il raggiungimento dell'Indipendenza in ognuno dei tre Paesi – Algeria, Tunisia e Marocco – precedentemente colonizzati. In ognuno di essi lo Stato interverrà in modo massiccio sulla scelta dei film da produrre e successivamente sulla loro diffusione e/o censura. Le forme di controllo attivate dai governi nazionalisti anche sulle forme di produzione artistica risponderanno in realtà ad un'esigenza avvertita come fondamentale: la ricerca e ricostruzione dell'identità perduta o comunque messa in discussione durante i lunghi anni di dominio coloniale. Come scrive Roy Armes in *Les cinéma du Maghreb*:

Pour les nouveaux cinémas apparus au Maghreb après l'Indépendance, la question de l'identité nationale est essentielle, et on peut tout à fait considérer les différentes phases de l'évolution de ce cinéma comme faisant partie intégrante de cette volonté de restaurer une identité arabe dans un monde en perpétuel changement.

[Per le nuove cinematografie apparse in Maghreb dopo l'Indipendenza, la questione dell'identità nazionale è essenziale, e le diverse fasi di sviluppo di questo cinema si possono considerare del tutto come parte integrante di questa volontà di restaurare un'identità araba in un mondo in continuo cambiamento]²¹³

I primi film algerini risalgono al 1965.²¹⁴ Assia Djebar, è la prima cineasta maghrebina. Il suo lavoro con le immagini, che si caratterizza da subito come pratica audiovisuale, nasce da un'esigenza di ricerca personale, dal desiderio di ricostruire la sua storia familiare dal lato della tribù materna, attraverso il ritorno ai luoghi e alle narrazioni dell'infanzia. Per questo motivo la produzione della Djebar come cineasta costituisce una riflessione radicale sulla memoria e un'interrogazione permanente dello sguardo.

La Zerda et les chants de l'oubli; il secondo film da lei realizzato nel 1982, è una ricostruzione della Storia del Maghreb tra il 1912 e il 1942, attraverso il montaggio di immagini d'archivio, sia filmiche che fotografiche, realizzate in epoca coloniale da cineasti e fotografi francesi. Gli intenti della cineasta sono riportati all'inizio della pellicola dove, a mo' di prologo, scorrono sullo schermo le seguenti parole:

²¹³ ARMES R., *Les cinémas du Maghreb. Images postcoloniales*, L'Harmattan, Paris 2006; p. 23 (traduzione mia).

²¹⁴ Ci riferiamo a *La Nuit a peur du soleil* di Mustapha Badie (titolo originale *Al-lailu yahkaf ash-shams*) e a *L'Aube des damnés* di Ahmed Rachidi (titolo originale *Fajr al-mu-adhhabin*).

1912-1942. Trente années au Maghreb... Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, photographes et cinéastes ont afflué pour nous prendre en images... La «Zerda» est celle «fête» moribonde qu'ils prétendaient saisir de nous.²¹⁵ Malgré leurs images, à partir du hors champ de leur regard qui fusille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé... Surtout derrière le voile de celle réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un Maghreb unifié et de notre passé.

[1912-1942. Trent'anni nel Maghreb. Fotografi e cineasti sono accorsi in un Maghreb totalmente sottomesso e ridotto al silenzio per riprendere delle immagini... La «Zerda» questa nostra «festa» moribonda che pretendono di afferrare. Malgrado le loro immagini, a partire dal fuoricampo del loro sguardo che fucila, abbiamo tentato di creare altre immagini, brandelli di un quotidiano disprezzato... soprattutto dietro il velo di questa realtà esposta, si sono risvegliate delle voci anonime, raccolte o ri-immaginate, l'anima di un Maghreb riunificato e del nostro passato.]²¹⁶

L'indagine a cui si appresta la Djébar è quindi esplicitamente volta a rintracciare, nelle immagini realizzate dall'Altro, ciò che resta della Storia e della memoria maghrebina relativamente al periodo coloniale. Si tratta di applicare un procedimento che sottoponga lo sguardo del colonizzatore ad un'analisi decostruttiva, o meglio, come vedremo più avanti, dissonante, e di recuperare, allo stesso tempo, una capacità e libertà dello sguardo, negata da sempre alla donna, diventata sia per l'Altro che per se stessa immagine interdotta.

Se io guardavo, era come se tutte le donne che non avevano potuto avere ciò che io avevo potessero guardare attraverso i miei occhi.²¹⁷

Significativamente il film si apre con la foto di un gruppo di cinque donne completamente velate che camminano per le strade di una città, mentre sullo schermo scorrono queste parole:

“La MEMOIRE est corps de femme voilee... Seul son oeil libre fixe notre présent”

²¹⁵ “[...] La Zerda è la festa che, in Algeria, celebra la fine della vendemmia. Loro, i francesi hanno cercato di filmarla e raccontarla, assieme a numerose altre danze e cerimonie tradizionali, ma il risultato di un tale tentativo, in un Maghreb totalmente annientato e ridotto al silenzio, ha falsificato la rappresentazione di coloro che i colonizzatori volevano dipingere” in LANARI V., *Lo sguardo sullo sguardo*, estratto da *CINEMAFRICA: tutto il cinema da e sull'Africa*, 4 novembre 2006, documento internet, p., 2.

²¹⁶ DJEBAR A., *La Zerda et les chants de l'oubli*, Algeria 1982, Doc. 57'.

²¹⁷ SIEBERT R., *Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 49.

[La MEMORIA è corpo di donna velato...Solo il suo occhio libero fissa il nostro presente]²¹⁸

Il paragone si gioca nei termini della visibilità e invisibilità: essendo completamente coperto, il corpo della donna non è visibile, si aggira nello spazio come quello di un fantasma, è nascosto allo sguardo proprio come la memoria del popolo algerino, nascosta dalle rappresentazioni dell'Altro. Nel campo del visibile si definisce, come fa notare Lyotard, il limite tra una zona di deresponsabilità – lo spazio della rappresentazione – e una zona di responsabilità – la natura, la società, la storia – tra le quali si istaura una relazione di potere dello sguardo.

[...] la messa in scena, tecnica di esclusioni e di cancellazioni, che è per eccellenza attività politica, e quest'ultima, che è per eccellenza messa in scena, sono la religione dell'irreligione odierna, l'ecclesiastica della laicità. Il problema centrale non è, in nessuno dei due casi, né la disposizione rappresentativa, né la questione, ad essa correlata, di sapere cosa e come rappresentare, di definire una buona e vera rappresentazione: il problema è l'esclusione o la preclusione di tutto ciò che è giudicato irrappresentabile perché non-ricorrente.²¹⁹

Solo considerando ciò che resta fuori campo, ciò che non fa parte dell'inquadratura, ciò che si trova *tra* le immagini e non *in* esse è possibile accedere ad una diversa narrazione della memoria. Ciò non vuol dire poter recuperare la verità di una Storia condivisa, né rendere l'immagine trasparente, facendo comparire in controluce ciò che essa nasconde, ma accedere a zone di silenzio e di assenza in cui sia possibile formulare nuove interrogazioni.

Il potere dello sguardo dominante, deve tuttavia essere destabilizzato, scomposto per diventare molteplice e per consentire di dar conto anche dello sguardo monoculare della donna coperta dal velo che interroga il presente.

A questo scopo il lavoro della Djébar con le immagini procede parallelamente alla ricerca di suoni che possano rendere la rappresentazione dissonante. Dopo aver reso le immagini mute, eliminando voci e rumori originari, la regista

²¹⁸ DJEBAR A., *La Zerda et les chants de l'oubli*, Algeria 1982, Doc. 57'.

²¹⁹ LYOTARD J.-F., *L'acinéma*, in *Cinéma: théorie, lectures*, numero speciale di « *La Revue d'Eshétique* », n. 26 (2-4), Paris 1973, pp. 357-369, poi in LYOTARD J. F., *Des Dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Éditions Collection «10/18», Christian Bourgeois Editeur, Paris 1980, pp. 51-65, tr. it. di C. Tartarini, *L'acinéma* in «Catalogo Bellaria Film Festival», ElleKappa, Rimini 2003, pp. 75-81, p. 78.

ricostruisce le varie sequenze del film attraverso il messaggio di canti e musiche arabe intervallati in alcune sequenze da rumori di guerra: spari, urla, passi di eserciti in marcia. Quest'insieme di sonorità costituisce il sottofondo per una narrazione degli eventi fatta in lingua francese. Il film procede allora attraverso il susseguirsi di quelle che la Djébar chiama immagini-suono, unità narrative, che nel caso della *Zerda* sono in bianco e nero, in cui "il suono è indipendente dall'immagine e le fa da contrappunto."²²⁰ In questo modo lo spettatore si trova coinvolto in una strana e perturbante dissociazione:

[...] où, écarquillant les yeux là où il tend l'oreille, il se surprend comme aveugle à l'image, comme à fermer les yeux sur elles qui passent à l'ob-scène imperceptiblement, à ne pas leur donner toute son attention.

[...in cui, sgranando gli occhi laddove tende l'orecchio, egli si sorprende come cieco rispetto all'immagine, come a chiudere gli occhi su quelle che passano impercettibilmente sulla scena, come a non prestar loro tutta la sua attenzione]²²¹

La banda sonora che scorre sotto le immagini crea in realtà un vero e proprio spazio, appunto uno spazio sonoro, definito nelle tonalità del dolore e del lamento, che fa assumere all'immagine ripresa dal colonizzatore i caratteri dell'irrealtà e della mistificazione.

Il suono diventa allora nella *Zerda* l'elemento portante del film, che non a caso è suddiviso in quattro parti chiamate "canti": "CHANT DE L'INSOUMISSION [canto della insubordinazione]" "“CHANT DE L'INTRANSIGEANCE et de la guerre de guérilla [canto dell'intransigenza e della guerra di guerriglia]" "“CHANT DE L'INSOLATION et des siècles couchés dans les sables [canto dell'insolazione e dei secoli coricati nelle sabbie]" "“CHANT DE L'EMIGRATION et de ceux qui partent en esclaves des peuples du nord [canto dell'emigrazione e di quelli che partono come schiavi dei popoli del nord]. A questi quattro canti se ne sarebbe dovuto aggiungere un quinto dal titolo "CHANT DES MORTS LES YEUX OUVERTS [canto dei morti con gli occhi aperti]", dedicato a tutti gli innocenti morti negli anni seguenti ai fatti narrati,²²² il cui materiale tuttavia non fu mai montato per motivi tecnici.

²²⁰ SIEBERT R., *Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 76.

²²¹ CALLE-GRUBER M., *Assia Djébar ou La Résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, Paris 2001, p. 210 (traduzione mia).

²²² DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 143.

Il lavoro di ricostruzione della memoria attraverso il lavoro sull'immagine, diventa allora passaggio attraverso le dimenticanza, *les chants de l'oubli* appunto, canti strazianti come quello della donna rimasta anonima, che la Djébar inserisce in una delle sequenze del suo film. L'immagine, lungi dall'essere esaustiva per la ricostruzione della Storia, mostra al contrario la necessità di un'operazione che conduca al suo dislocamento attraverso l'uso della parola. Parola che nel caso della *Zerda* è quella espressa dalla voce, dal canto e che in altri casi diventerà scrittura, ripopolamento dell'immagine attraverso la parola scritta. È questo ad esempio il caso del lavoro di commento della Djébar ai disegni e alle stampe dell'Algeria del XIX secolo,²²³ oppure quello a foto più o meno recenti del suo Paese d'origine scattate dopo la sua indipendenza, immagini intorno a cui la scrittrice intreccia storie e riflessioni, registra mancanze e sovrapposizioni.²²⁴

In ogni caso il lavoro con e sulle immagini diventa esposizione al dolore, rischio della memoria, interrogazione di un passato che non passa, ricerca della propria immagine, del proprio sguardo attraverso e oltre quello dell'Altro.

a) **Dire la memoria**

Rispetto alla Storia a volte la memoria si attiva in modo immediato, interviene con urgenza per rispondere a sconvolgimenti provocati da eventi improvvisi. È questo il caso di *Bianco d'Algeria. Memorie di un paese spezzato*,²²⁵ racconto scritto dalla Djébar nel 1996, dopo la morte violenta di tre amici intellettuali algerini: il sociologo Mohammed Boukhobza, lo psichiatra Mahfoud Boucebci e il drammaturgo Abdelkader Alloula. Di questi eccellenti algerini, la scrittrice ricostruisce il ricordo personalissimo delle tre giornate dei loro assassinii e di quelle dei loro funerali, il dolore dei cari e le reazioni delle autorità del Paese. Questi racconti sono preceduti da una sorta di colloquio privato tra la Djébar e quelle che oramai sono figure fantasmatiche, ombre della sua memoria. In queste pagine iniziali si esplicita, attraverso il ricordo di alcuni momenti trascorsi con gli amici scomparsi, il dolore della perdita, il rimpianto di non aver sfruttato appieno

²²³ DJEBAR A., *Introduzione e note a Villes d'Algérie au XIX siècle*, Centre Culturel Algérien, Paris 1984, pp. 7-21

²²⁴ Ci riferiamo ad esempio a DJEBAR A., *Introduzione* a BAILLET J.-L. e OLLIVIER Y. (a cura di), *Chronique d'un été algérien: ici et là-bas*, Plume, Paris 1993, pp. 11-36; oppure a DJEBAR A., *Prefazione* a DESJEUX C. e B., *Visage de L'Algérie*, Hatier, Paris 1989

²²⁵ DJEBAR A., *Bianco d'Algeria. Memorie di un paese spezzato*, op. cit.

alcune occasioni per trascorrere del tempo con loro, il valore della loro presenza nella comunità d'origine. Allo stesso tempo, la Djébar pone un problema importante, avvertito come essenziale per l'attivazione di una comunicazione sincera: quello della lingua con cui poter parlare con loro dopo l'avvenuto trapasso. Qual è la lingua dei morti? La Djébar sceglierà il francese, rispettando un'abitudine già presente nei colloqui avuti con gli amici in passato, ma facendo assumere, attraverso questa scelta, valori, tonalità e ritmi diversi a parole appartenenti ad una lingua imposta dallo straniero e legata quindi al ricordo della colonizzazione. Lo scarto tra il prima e dopo non è legato in prima istanza all'evento della morte, che diventa l'occasione di una riflessione sul rapporto tra lingua e comunicazione, tra memoria e scrittura, ma alla necessità di trovare un terreno in cui sia possibile dialogare con l'Altro, senza volerlo possedere, né pretendendo di tradurlo. A partire da questi presupposti si definisce anche la scelta di ricorrere alla forma della ricostruzione biografica come modalità di narrazione del ricordo. Infatti, come nota Mireille Calle-Gruber:

La biographie postule [...] non seulement une relation d'irréductibilité et d'incertitude, principe même d'inachèvement, mais aussi un rapport de dépossession. [La biografia postula (...) non solo una relazione d'irriducibilità e di incertezza, principio stesso di incompiutezza, ma anche un rapporto di spossessamento.]²²⁶

In relazione a ciò, la riflessione sulla lingua è, allo stesso tempo necessità di dar voce alla memoria immediata e scelta etica. In precedenza l'uso del francese nei colloqui tra la scrittrice ed i suoi amici era dettato dall'emergere immediato di un sentimento di pudore nella comunicazione tra uomo e donna ed allo stesso tempo era sia espressione di una certa austerità nell'atto della comunicazione, che ricerca di una neutralità rispetto alla manifestazione di sentimenti e pregiudizi implicitamente presenti e trasmissibili con l'uso della lingua materna. Ora la scelta della lingua francese diventa scelta di trasparenza e di semplicità, non di eliminazione delle differenze e delle separazioni, ma lingua di comunicazione, lingua tra le lingue:

²²⁶ CALLE-GRUBER M., *Assia Djébar ou La Résistance de l'écriture*, op. cit., p. 128 (traduzione mia)

[...] un francese senza nervi, né nervature, né ricordi, un francese a un tempo astratto e carnale, caldo di consonanze. Il “loro” francese, dei miei amici – così sono scomparsi, finirò davvero per crederlo, per saperlo – mentre, liberato dal sudario del passato, il francese d’un tempo si rigenera ormai in noi, fra noi, trasformato in lingua dei morti²²⁷

A questa prima parte del racconto segue la narrazione delle morti di altri intellettuali e scrittori algerini di lingua non araba – elemento non secondario come abbiamo appena visto – che si sono succedute nel giro di trent’anni, tra gli anni 60 e l’inizio degli anni 90. Le 19 figure di cui la Djébar narra la scomparsa, ricostruendo eventi e profili biografici sia attraverso i suoi ricordi che attraverso l’uso di materiale documentario, sono legate tra loro dall’impegno della scrittura e dal fatto di essere tutti morti in maniera violenta: per malattia, incidente, assassinio o suicidio. Tra le figure di intellettuali evocate compaiono anche alcune donne: la poetessa Anna Gréki, la romanziera e cantante Taos Amrouche, la giornalista Josie Fanon, una direttrice di scuola media anonima. Le loro vicende attraversano la Storia dell’Algeria, le cui vicende, in particolare quelle legate alla guerra d’Algeria, sono frammentariamente richiamate alla memoria nel procedere della narrazione.

In *Bianco d’Algeria* assistiamo dunque ad una processione di morti, la cui narrazione pone il problema del rapporto tra memoria, scrittura e violenza. La morte a cui la Djébar ci mette di fronte è quella che sopraggiunge all’improvviso, inattesa e per questo la sensazione che lascia in chi resta è quella di una incompiutezza irrisolvibile che raddoppia la violenza della separazione:

La rottura, la caduta rappresenterebbero un po’ la doppia morte perché giunge, di colpo, il tuffo nel vuoto.²²⁸

Rispetto alla distanza che si costruisce gradualmente nell’attesa di una morte che sopraggiunge ad esempio dopo una lunga malattia oppure che coglie persone anziane e che permette alla memoria di elaborare modalità di ricostruzione che consentono a chi scrive di accedere gradualmente al dolore, l’urgenza della perdita, richiede lo sforzo del superamento del momento iniziale di silenziamento che accompagna l’elaborazione del lutto per poter attraversare la memoria e i

²²⁷ DJEBAR A., *Bianco d’Algeria*, op. cit., p. 13

²²⁸ Ivi, p. 68.

ricordi. Da ciò il riferimento al “bianco”, termine che compare nel titolo del racconto, come colore legato al cordoglio e alla liturgia, ma anche al silenzio assoluto:

Per parte mia posso esprimere il mio disagio di scrittrice e di algerina solo riferendomi a questo colore, o piuttosto non-colore. “Il bianco, sulla nostra anima, agisce come il silenzio assoluto”, diceva Kandinskij. Ecco che, con questo richiamo alla pittura astratta, sto avviando un discorso in qualche modo deportato.²²⁹

Ma cosa vuol dire deportare un discorso? È possibile accedere alla parola o alla scrittura nonostante il silenzio che accompagna il dolore? Riprendendo le parole della Djébar il problema che in definitiva si pone per la scrittrice è “come si fa a scrivere in presenza della violenza?”²³⁰ La soluzione trovata in *Bianco d’Algeria* è la trasformazione della memoria immediata in *commemorazione*, in un *dovere di memoria*, in una ricerca di liturgia che procede all’evocazione del ricordo per renderlo condiviso. Raccontare la morte, o meglio, il sopraggiungere della morte, attraverso la scrittura, mettendo in relazione la memoria del passato col presente, sembra voler dire per la Djébar due cose apparentemente contapposte: impegno e testimonianza da un lato; fuga dall’altro.

Il primo aspetto si richiama al fatto che narrando le morti di illustri algerini, si delinea, accanto alla loro biografia quella di un Paese ancora devastato dalla violenza: dopo trent’anni dalla fine della guerra di liberazione, l’Algeria è descritta come una realtà ancora in cerca della sua identità. L’uccisione di intellettuali impegnati nella costruzione di una nuova storia della letteratura e più in generale di una nuova cultura, che consenta l’accesso ad una nuova era per un Paese ancora patologicamente legato a tradizioni e ad *habitus* mentali del passato, è il sintomo di un desiderio di distruzione manifestato dalla propaganda integralista religiosa di giovani che la Djébar così descrive:

Giovani, spesso pezzenti, ribelli disperati; questi “pazzi di Dio” che sono stati sufficientemente drogati, manovrati, sconvolti per essere scagliati contro...gli intellettuali, i più modesti, talora i più discreti, comunque altruisti, che scrivono per

²²⁹ Ivi, p. 185.

²³⁰ SIEBERT R., *Assia Djébar: andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 158.

convinzione, che rivendicano il diritto di cercare la propria verità, anche i propri errori.²³¹

Intorno alla narrazione delle morti compaiono allora le figure degli assassini, ma anche quelle tutti coloro che intorno ad esse si raggruppano al momento del funerale, della celebrazione e che poi nuovamente si disperdono. Al dolore sincero dei cari si affianca quello fittizio delle autorità di un Paese che celebra le morti attraverso cui costruisce la sua stessa identità e che mostra, proprio nel momento del dolore, come le parti che lo compongono – quella democratica, quella integralista, quella delle donne silenziose, quella degli uomini armati... – siano tutte intrecciate tra loro, siano parti di uno stesso sistema, di una stessa realtà storica, politica e culturale, quella realtà che gli scrittori e gli intellettuali uccisi si impegnavano a narrare. La scrittura allora prova ad interrompere il bianco della pagina che richiama il silenzio assoluto.

D'altra parte, tuttavia, non si tratta di narrare di un'Algeria presente così com'è, assumendo atteggiamenti polemici o faziosi; né si tratta di raccontare di un'Algeria morente, celebrandone la lenta scomparsa. Il bianco non è sostituito dal colore, dal nero e dal rosso della guerra, del sangue e della morte, ma diventa il colore della possibilità/necessità della parola, dell'espressione, delineando i caratteri di un modo di accedere alla Storia che passa attraverso un processo di astrazione che si avvicina al sogno o alla fuga:

Il bianco è come se tu volessi lasciare le cose come sono e attraverso il silenzio ti rifugiassi in una sorta di sogno per voltare le spalle alla realtà. Una fuga, forse.²³²

La dolorosa biografia dell'Algeria, ricostruita dalla Djébar, eccede quindi i caratteri della ricostruzione storica e della registrazione del presente, e assume la forma di una riflessione sulla scrittura e sulla lingua in rapporto alla morte e diventa un modo, come osserva la Calle-Gruber:

[...] de créer un *Pays-Langue* où la parole non maternelle, non-nationaliste, non-institutionnalisée pousse des racines différentes, lance des ponts, ouvre à l'ailleurs du dedans et du dehors.

²³¹ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 228.

²³² Ivi, p. 160.

[... di creare un Paese-Lingua in cui la parola non materna, non nazionalista, non istituzionalizzata faccia crescere radici diverse, getti dei ponti, apra ad un altrove del dentro e del fuori]²³³

La memoria, nel delineare la Storia di un Paese attraverso la morte, è quindi posta in relazione alla lingua in un duplice senso: da un lato la lingua dice la memoria, la veicola, la rende pubblica, è liturgica; dall'altro essa espone chi parla sull'orlo di un abisso, quello del dolore della memoria.

2.1.2 Una genealogia al femminile: la Lingua, lo Sguardo e la Memoria

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.²³⁴

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, 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

²³³ Ivi, p. 132 (traduzione mia).

²³⁴ IRIGARAY L., *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1987, tr. it. di L. Muraro, *Sessi e Genealogie*, La Tartaruga, Milano 1989, p. 30.

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.

Richiamandoci alla riflessione posta da Jacques Derrida in *La scrittura e la differenza* a proposito della relazione esistente tra la coppia concettuale "struttura-genesi",²³⁵ possiamo 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 nel nostro 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.²³⁶ Certo Derrida, nelle pagine a cui facciamo 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*,²³⁷ testo a cui ci richiameremo ancora in seguito, in cui si affronta il

²³⁵ Facciamo qui riferimento al saggio «Genesi e struttura» e la fenomenologia contenuto in DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Les Éditions du Seuil, Paris 1967, tr. it di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, 2002, pp. 199-218.

²³⁶ Ivi, p. 200.

²³⁷ DERRIDA J.,

problema della ricerca dell'identità culturale attraverso il rapporto tra la lingua materna e la lingua dell'Altro, tra la memoria e la creazione.

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? Riportiamo le parole di 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:

[...] in questa strana città, ebra 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?²³⁸

Nelle parole di Anne, ritroviamo le difficoltà incontrata della 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, quello che potremmo definire 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,²³⁹ 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?²⁴⁰

²³⁸ DJEBAR A., *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, op. cit., p. 66.

²³⁹ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano...*, op. cit., p. 139.

²⁴⁰ Ivi, p. 136.

Il tentativo diventa allora non quello di “parlare per conto di” o “parlare di”, ma “vicino a” e “contro di”,²⁴¹ in un gesto di solidarietà a cui la Djébar invita tutte le donne arabe e che porta la stessa scrittrice a muoversi sempre, “*sul bordo del cedimento*”, ad oscillare tra “possibilità minacciose”,²⁴² 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 ci proponiamo di evidenziare in seguito è proprio il rilievo che, nell’opera della 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 (1954-1962).

È al 1978 che risale la realizzazione de *La Nouba des femmes du mont Chenoua*,²⁴³ il primo dei due film realizzati dalla scrittrice e cineasta

²⁴¹ DJEBAR A., *Donne d’Algeri nei loro appartamenti*, op. cit., p. 14.

²⁴² DERRIDA J., *Il monolinguisma dell’altro*, op. cit., p. 82.

²⁴³ La “Nouba”, come spiega Cristian Poinché è un nome di origine araba (*nawba*) che indica una forma musicale di carattere religioso, nata nella Bagdad degli Abissini nel IX secolo e giunta successivamente in occidente (la *Nouba* Andalusina), dove assume carattere prevalentemente profano. La *Nouba* è caratterizzata da uno scorrimento o flusso di tempo suddiviso originariamente in quattro e successivamente in cinque movimenti principali, che tendono ad una accelerazione progressiva del ritmo. La *Nouba* era tradizionalmente cantata solo da voci maschili e riservata ad

maghrebina,²⁴⁴ opera che si inserisce nel progetto complessivo di ricostruzione della voce e della memoria delle donne algerine all'indomani della colonizzazione.²⁴⁵ In molte interviste, saggi e dichiarazioni rilasciate, la Djébar si richiama a questa esperienza di cineasta come ad un momento essenziale nella sua produzione artistica, che segna il passaggio dalle 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 la 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 che la Djébar aveva sperimentato durante la realizzazione dei suoi film.²⁴⁶

La Nouba 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 stessa Djébar è nata. Protagonista della *Nouba* 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

un pubblico di *élite*. Cfr. POINCHÉ C., *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, Paris 2005. La Djébar utilizza la struttura della *Nouba* per scandire il ritmo con cui si succedono le narrazioni delle donne intervistate, ma opera un radicale sconvolgimento della sua struttura originaria.

²⁴⁴ DJEBAR A., *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Algeria 1978, 117'. Relativamente al secondo film della Djébar, *La Zerda et les chants de l'oubli*, vedi in questo lavoro il § b) del Cap 2.1.

²⁴⁵ Per un'analisi più dettagliata della struttura e dei contenuti del film vedi CALLEGARI G., *Dal Sogno di uno sguardo all'immagine-suono. La Nouba des femmes du mont Chenoua di Assia Djébar* in «La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere», *Canone e culture di genere*, Filema, Napoli Anno II, n. 3, Maggio - Dicembre 2008, pp. 92-102.

²⁴⁶ Il riferimento è ancora a questo lavoro, § b) del Cap 2.1.

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 la 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 la 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 *Nouba*, il lavoro sullo sguardo rappresenta il tentativo di operare quel passaggio dall'interno all'esterno, necessario per la riappropriazione di quello spazio originariamente negato alle donne e richiede il superamento di quell'iniziale difficoltà legata al pudore ed alle proibizioni proprie di quella società coloniale e, prima ancora, dell'ordine culturale imposto dalla società patriarcale e dai divieti della religione islamica con le sue prescrizioni anti-icone. Come scrive Mireille Calle-Gruber “faire la scène c'est faire la différence” [realizzare la scena vuol dire fare la differenza],²⁴⁷ 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 della Djébar, come nota la Tamzali, è ricerca di un *premier regard*²⁴⁸, 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, la Djébar scrive:

²⁴⁷ CALLE-GRUBER M., *Assia Djébar ou La Résistance de l'écriture*. op. cit. p.200 (traduzione mia).

²⁴⁸ TAMZALI W., *En attendant Omar Gatlati. Regards sur le cinéma algérien suivi de Introduction fragmentaire au cinéma tunisien*, En.A.P., Alger 1979.

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 segregato²⁴⁹

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 alla Djébar di guardare dall'interno la realtà sociale di coloro a cui è negato il diritto dell'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 la 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 appartenere, 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 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 e memoria dell'Altro.

Nella messa in scena del film, attraverso l'utilizzo delle immagini-suono, dei continui *flashback* e *flashforward*, la 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

²⁴⁹ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano...*, op. cit., p 21.

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. La Djébar non racconta gli antefatti delle vicende narrate, le voci, i suoni, la musica sono, come nota Roy Armes, giustapposti più che sincronizzati.²⁵⁰ 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",²⁵¹ 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) 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 di essa 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*, la 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.

Facciamo qui riferimento, in particolare al saggio della Djébar intitolato *Sguardo vietato, suono tronco*, contenuto nella raccolta di racconti *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*.

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 a cui ci richiamiamo, la Djébar ci introduce ad una riflessione sullo sguardo dell'Altro nell'intimità della casa in cui la donna è

²⁵⁰ ARMES R., *Les cinémas du Maghreb. Images postcoloniales*, op. cit., p. 120.

²⁵¹ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 162.

rinchiusa nell'*harem*. L'analisi diventa allora, in modo più specifico, analisi dell'approccio dello sguardo occidentale all'Oriente al femminile, sguardo spesso voyeuristico 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*, la Djebbar 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".²⁵² 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",²⁵³ 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.

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

Delacroix raffigura nei suoi quadri, 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 raggelamento della comunicazione interna fra le generazioni successive e, in misura ancora maggiore, fra i sessi.²⁵⁴

²⁵² DJEBBAR A., *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, op. cit. p. 160.

²⁵³ Ivi, p. 161.

²⁵⁴ Ivi, p. 168.

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*²⁵⁵ 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]”²⁵⁶

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”²⁵⁷ 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 la 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 rappresentazione, dipingendo la porta dell'*harem*

²⁵⁵ ALLOULA M. *Le Harem colonial: images d'un sous-érotisme*, Slatkine, Genève 1986.

²⁵⁶ Ivi, p. 10.

²⁵⁷ DJEBAR A., *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, op. cit., p. 165.

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?²⁵⁸

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:

Ces quatre livres qu'on appellera *Le Quatuor algèrien* – ou peut être pas d'Alger, je ne sais pas encor – ne constituent pas une suite. Ce n'est pas l'histoire de l'enfance, de l'adolescence et ainsi de suite. Chacun de ces livres est d'une part mon histoire personnelle à travers ma famille, ma région, les femmes de ma ville, et d'autre part, ce rapport s'établit à partir d'une histoire reconstituée de l'Algérie ou quelquefois même du Maghreb. C'est un ensemble avec même structure.

[Sono quattro libri che si chiameranno *Le Quatuor algèrien* – o forse non d'Algeria, non so ancora – non costituiscono una serie. Non si tratta della storia dell'infanzia, dell'adolescenza e così via. Ciascuno di questi libri è da un lato la mia storia personale narrata attraverso la mia famiglia, la mia regione, le donne della mia città, e dall'altra,

²⁵⁸ Ivi, p. 14.

questa relazione si è stabilita a partire dalla storia ricostruita dell'Algeria o qualche volta anche del Maghreb. È un insieme con la stessa struttura]²⁵⁹

I primi tre libri della quadrilogia sono *L'amore, la fantasia, Ombra sultana* e *Vasta è la prigione*. 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 vogliamo qui mettere in evidenza 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.

La Djébar immagina il suo *Quatuor* come un insieme di testi corrispondenti ad alcune delle stanze di “una casa dall'architettura musulmana antica.”²⁶⁰ Dal vestibolo, al patio, dalle camere segrete alla 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, potremmo dire, 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.

2.1.3 Autobiografia e Psicobiografia: la Scrittura e le Voci

Che cosa vuol dire per una donna accedere ad una scrittura autobiografica all'interno di una cultura priva dell'abitudine a parlare di sé in prima persona? In una cultura in cui si registra l'assenza di una tradizione letteraria che parli

²⁵⁹ DJEBAR A., *Le quartour d'Alger. La tentation de l'autobiographie*. Communication orale d'Assia Djébar à l'Université de Cologne le 7-6-1999, contenuta in «Cahier d'études maghrebines», n. 12 octobre 1999, *L'Algérie au féminin. Spécial Assia Djébar, Malika Mokedden*, pp. 119-125, p. 122 (traduzione mia).

²⁶⁰ SIEBERT R., *Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 117.

dell'esperienza di nascere, crescere e amare in un corpo di donna ed in cui riferirsi all' "io" singolare, individuale è vissuto come un avvenimento "raro e pericoloso"²⁶¹?

È la stessa Djébar a rispondere a queste domande in *Queste voci che mi assediano* dove scrive:

C'è una parola splendida in lingua araba, che lascia trasparire lo sforzo interiore e anche, di questo sforzo, il ritmo, il tormento, ed è la parola *iğtihād*. Significa "ricerca", ardente ricerca su di sé, indagine interiore e intellettuale, e morale²⁶²

Tutta l'opera della Djébar si sviluppa a partire e intorno a questa ricerca di sé, a questo scrivere di sé che si insinua in ogni sua produzione artistica rendendola parte di quello che dall'esterno potrebbe sembrare un progetto di ricostruzione complessiva, un percorso di graduale avvicinamento ad un'immagine o ad un'espressione compiuta del sé della scrittrice e che invece ci viene descritto come uno stato di esposizione permanente in cui il rischio costante è quello di perdere il proprio equilibrio, la propria stabilità.

La possibilità dell'autobiografia, si gioca per la Djébar nel rapporto tra voce e scrittura e passa attraverso la costante riflessione sul problema del rapporto della lingua, o meglio delle lingue, con la propria storia, con la propria intimità, con il ritmo dei propri pensieri. La letteratura, la poesia, diventano i tramiti principali per entrare in relazione con se stessi, per rapportarsi a qualcosa che la stessa Djébar non sa se sia l'accesso ad uno spazio extralinguistico, che precede l'espressione e che allo stesso tempo ne consente la possibilità oppure se sia invece un modo per "mettere per iscritto la voce",²⁶³ per sostituire la voce con la scrittura, per tacere scrivendo. Soffermiamoci sulla relazione tra voce e scrittura.

La prima cosa da notare è l'appartenenza della Djébar ad una tradizione in cui la trasmissione del sapere femminile avviene oralmente senza appoggiarsi ad alcun testo scritto. Proprio per questo diventa necessario conoscere e ricercare il racconto della memoria delle donne della propria tribù, accettando eventuali omissioni e silenzi legati al pudore, alla mancanza di esperienza, alla

²⁶¹ SIEBERT R., *Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 23.

²⁶² DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 106.

²⁶³ Ivi, p. 28.

dimenticanza. Sono le voci di donne, le loro storie ed i loro canti a diventare parte integrante della memoria di ogni altra donna.

In secondo luogo bisogna considerare il rapporto della scrittrice con la lingua francese. Cosa vuol dire, si chiede la Djébar in un saggio contenuto in *Queste voci che mi assediano*, essere una voce francofona?²⁶⁴ Collocandosi in quelli che definisce i margini della francofonia e ridiscutendo l'ambiguità implicita nel concetto stesso di "francofonia", la scrittrice riconduce il suo rapporto alla lingua francese, alla pratica della scrittura, della trasmissione, dell'insegnamento, della comunicazione, mentre, scrive:

Le molteplici voci che mi assediano – le voci dei miei personaggi nei testi di narrativa – le odo per lo più in arabo, un arabo dialettale, o anche un berbero che capisco male, ma la cui rauca respirazione e il cui afflato mi abitano in maniera immemore.²⁶⁵

Le voci della memoria si inseriscono allora nella scrittura, prendono corpo nelle parole e nelle immagini, mediate dalla lingua, che nel caso della Djébar è la lingua dell'Altro. Nel rapporto alla francofonia si gioca allora la possibilità della ricostruzione biografica attraverso la lingua, di quella sorta di spicobiografia che si differenzia dall'autobiografia poiché richiede un percorso attraverso la propria storia non semplicemente cronologico, ma, in qualche modo, scandito dalla propria memoria, dalle emozioni legate agli eventi, dalle priorità decise dall'intimità.

Scrivere, non è immediatamente un mezzo di liberazione per la donna. La scrittura, come spiega la Djébar in *Queste voci che mi assediano*,²⁶⁶ può essere una forma di velamento, che attutisce il rischio dell'esposizione. Da qui la violenza dell'autobiografia o meglio della scrittura autobiografica, che come racconta la Djébar, è stata, nel suo percorso di scrittrice e di donna una lenta acquisizione, avvenuta in modo frammentario, discontinuo attraverso la ricerca di quella solidarietà tra donne esprimibile attraverso il racconto, la parola, la voce.

²⁶⁴ Ivi, pp. 27-31. Facciamo qui riferimento al saggio *Essere una voce francofona*, intervento scritto dalla Djébar in occasione del convegno *Francophone Voices*, Università di Leeds (Gran Bretagna), settembre 1997.

²⁶⁵ Ivi, p. 30.

²⁶⁶ Ivi, pp. 91-96. Ci riferiamo al saggio *Della scrittura come velo*, trascrizione dell'intervento ad una conferenza tenutasi presso l'Università di Ottawa nel maggio 1982.

2.2 IMMAGINAZIONI: CREAZIONE E LIBERTÀ

Nel lavoro della 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.

2.1.1 Immaginazione e memoria

Le opere della 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 qui "buchi della memoria", incolumabili 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, il quale è 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 della 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 la 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.²⁶⁷

L'immaginazione impegna laddove invece la fantasia disimpegna. Questa considerazione si richiama d'altra parte allo stesso percorso artistico della Djébar, che, ricorda più volte, di aver scritto i suoi primi romanzi nel segno della leggerezza, con "febbrile 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 della violenza nazionalista in Algeria, la Djébar scrive:

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.²⁶⁸

Allo stesso modo la Djébar in *Bianco di Algeria*, parlerà della possibilità di immaginare la rinascita degli amici e degli intellettuali morti attraverso la parola letteraria.²⁶⁹

²⁶⁷ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano...* op. cit., p. 103.

²⁶⁸ Ivi, p. 29.

²⁶⁹ DJEBAR A., *Bianco d'Algeria*, op. cit., p. 178.

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.²⁷⁰

2.1.2 Mettere in immagini

In un senso diverso l'immaginazione è l'attività di mettere in immagini ciò che si vuole rappresentare. La Djébar 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. La Djébar 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.²⁷¹

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.

Mettere in immagini non vuol dire, tuttavia, creare nuovi limiti e domini dello sguardo. La sperimentazione artistica della Djébar, l'utilizzo delle immagini-suono nei film, così come l'utilizzo 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 inattuabile che diventa la cifra di una

²⁷⁰ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano...* op. cit., p. 107.

²⁷¹ DJEBAR A., *Andare ancora al cuore delle ferite*, op. cit., p. 71.

ricerca che si muove e gioca con il limite esistente tra visibile e invisibile, tra dicibile e indicibile, in definitiva tra realtà e immaginazione.

III

L'(IMMAGINE COME) ARCHIVIO ECHO-GRAFICO

«Quello che mi ricordo è un'immagine che ondeggia fuori della mia testa. Mi spiego: anche se non la penso, anche se muoio, l'immagine di quello che ho fatto, che ho saputo, che ho visto è sempre lì. Proprio nel posto dov'è successa.»

«Questa immagine la possono vedere anche gli altri?»
Chiese Denver

«Oh, sì. Sì, sì, eccome. Un giorno ti ritroverai che cammini per strada e sentirai o vedrai che sta succedendo qualcosa. Un'immagine chiarissima. E tu pensi che sei tu che lo pensi. Un'immagine del tuo pensiero. E invece no. Questo succede quando uno va a sbattere nel ricordo che appartiene a qualcun altro.»

T. MORRISON, *Amatissima*

Nella nostra lettura dei testi di Gayatri Spivak ed Assia Djebar abbiamo considerato il modo in cui l'immaginazione, interagendo con le forme della rappresentazione, possa intervenire nei modi di relazione all'Altro. Se la Spivak, dal punto di vista della critica postcoloniale, opera decostruzioni finalizzate a "smontare" le costruzioni narrative dei discorsi dominanti, per far emergere i "punti di dissolvenza" ed i silenzi che le sostengono, la Djebar, al contrario, attraverso l'opera di creazione, cerca di ricostruire e liberare le immagini interdette e le voci messe a tacere da un sistema culturale e politico che struttura il suo potere relegando al silenzio e all'invisibilità una parte della società su cui esercita il suo dominio.

La donna subalterna di cui parla la Spivak e quella algerina, o, più in generale, maghrebina di cui parla la Djebar 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 agisce 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:

[...] il mondo sociale costituisce differenze semplicemente nominandole²⁷²

sia in virtù del rapporto che essa intrattiene con la costruzione o decostruzione identitaria del soggetto:

Perché l'identità non è soltanto di carta, di sangue, ma anche di *lingua*. E se sembra che la lingua sia, come spesso si dice, "mezzo di comunicazione", essa è soprattutto per me, scrittrice, "mezzo di trasformazione", nella misura in cui pratico la scrittura come *avventura*.²⁷³

Ma la lingua non è tutto. È solo un indizio vitale del luogo in cui il sé perse i propri confini²⁷⁴

Nel rapporto con la lingua si definiscono dunque più rapporti: quello con la propria storia, quello tra generi e generazioni, quello con la corporeità e l'immagine, quello con le forme e la stessa possibilità della creatività:

[...] inventa dunque nella *tua* lingua se puoi e vuoi far comprendere la mia²⁷⁵

[...] la creatività linguistica viene amputata quando si dimentica la propria lingua"²⁷⁶

Dobbiamo scoprire un linguaggio che non si sostituisca al corpo a corpo, come tenta di fare la lingua paterna, ma che lo accompagni, parole che non escludano il corpo, ma che parlino corpo²⁷⁷

La lingua si relaziona, dunque, alla rappresentazione e all'immaginazione di sé e del mondo in modo diretto: è tramite di relazione con (l)'Altro; è un luogo di traducibilità, trasformazione e commistione di linguaggi che crea relazioni, le

²⁷² SEN A., *Globalizzazione e libertà*, op. cit., p. 55.

²⁷³ DJEBAR A., *Queste voci che mi assediano*, op. cit., p. 43.

²⁷⁴ SPIVAK G. C., *La politica della traduzione*, op. cit., p. 125.

²⁷⁵ DERRIDA J., *Il monolinguisma dell'altro*, op. cit., p. 76.

²⁷⁶ ARENDT H., *Che cosa resta? Resta la lingua materna*, op. cit., p. 42.

²⁷⁷ IRIGARAY L., *Sessi e genealogie*, op. cit., p. 29.

moltiplica, le modifica, muovendosi sempre sulla linea di confine tra il dicibile e l'indicibile, tra il presentabile, il rappresentabile e l'irrepresentabile:

Come posso esprimere delle cose che sono delle immagini?²⁷⁸

L'immaginazione intervenendo in questo 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 – pensiamo alle riflessioni della Spivak sul subalterno o a quelle della Djebbar 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 della Spivak, che in quello della Djebbar, è ricondotto alla relazione singolare con l'Altro, 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: la 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; la Djebbar, 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 alla Djebbar – producendo, in forme diverse, immagini di cui la sinestesia diventa la cifra costitutiva.

La Spivak critica le forme di rappresentazione teoriche dell'Altro, prodotte dagli intellettuali sia occidentali che non. Esse, si sottolinea più volte, non sono che, nella maggior parte dei casi, 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

²⁷⁸ MORRISON T., *Beloved*, Plume Books, New York 1987, tr. it. di G. Natale, *Amatissima*, Frassinelli, Torino 1988, p. 136.

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?

La Spivak, come abbiamo cercato di evidenziare nel corso del I capitolo di questo lavoro, 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", con i testi che traduce.

Intendendo l'atto della traduzione nel suo senso più ampio, sia come lettura trasgressiva di testi già esistenti, sia come vera e propria traduzione letteraria tra le lingue, si determina, quindi, una modalità di relazione che necessita di un coinvolgimento singolare da parte dell'intellettuale, che deve, tuttavia, essere in grado di allargare la propria prospettiva a realtà più ampie, globali o planetarie. È chiaro che il sentimento che muove i due possibili sensi della traduzione è differente: il primo è determinato da un intento critico radicale in cui il rapporto di erotismo si esercita nei confronti dei soggetti invisibili di cui si cercano le tracce nelle rappresentazioni prodotte dalle culture dominanti; il secondo, invece, si istaura direttamente con il testo che si traduce, con la lingua con cui si entra in rapporto e, indirettamente, con l'autrice o l'autore che, attraverso essi, rappresenta e si rappresenta. In questo secondo caso la 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.

Consideriamo, come esempio il modo in cui la Spivak si pone sulle tracce dell'informante nativo nella sua *Critica della ragione postcoloniale* e di cui abbiamo già parlato nel I Capitolo a cui rimandiamo per una descrizione più dettagliata.²⁷⁹ 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. 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 la 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 la 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.

²⁷⁹ Vedi Cap I.

La rappresentazione, scrive la 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.

La Djebbar, 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 djebbariana – 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 la Djebbar 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 della 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 all’invisibilità a cui sembrava essere originariamente destinato. In quest’ultimo senso l’immaginazione si relazione 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 intellettuale che impedisce il processo di identificazione con l’immagine o la produzione di un assenso immediato. 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*, realizzato dalla regista Safaa Fathy nel 1978,²⁸⁰ la cui esperienza è stata poi riportata nel testo²⁸¹ *Tourner le mots au bord d’un film*, in cui si racconta della ricerca di una possibile forma di rappresentazione delle parole attraverso l’utilizzo di immagini

Tornando alla Djébar possiamo qui richiamarci, come esempi, alla strutturazione del romanzo *L’Amore, la fantasia*, oppure all’utilizzo delle

²⁸⁰ FATHY S., *D’ailleurs Derrida*, Algeria/Francia 1999, Doc. 78’.

²⁸¹ DERRIDA J., SAFAA FATHY, *Tourner le mots au bord d’un film*, Galilée, Paris 2000.

immagini-suono nei film *La Zerda* e *La Nouba*, che abbiamo analizzato dettagliatamente nel corso del II capitolo a cui rimandiamo.²⁸²

Da quanto detto finora, risulta evidente il parallelismo tra i processi che portano alla formazione della rappresentazione tra la Spivak e la Djébar. Entrambe, seppur da prospettive diverse, mostrano il comune intento di rappresentare l'irrepresentabile. Ciò avviene, fin dove è possibile, attraverso forme e tecniche espressive diverse – la Spivak con le continue indicazioni e descrizioni parziali dell'oggetto nel testo, la Djébar con le immagini-suono – ma inserite in uno stesso tipo di procedimento metodologico che noi, in questo lavoro, abbiamo 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 ci 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*.²⁸³

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 un 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,

²⁸² Vedi Cap II.

²⁸³ FOUCAULT M., *Il sapere e la storia*, op. cit., p. 47.

“l’inconscio”.²⁸⁴ 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 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,”²⁸⁵ 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”,²⁸⁶ 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.”²⁸⁷

Sia per Foucault che per Derrida, l’archivio si configura non come un semplice luogo di consegna e di archiviazione, ma come 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 nella Spivak e nella Djebar.

Il nostro archivio, tuttavia, è un Archivio echo-grafico, nel senso che 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

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ DERRIDA J., *Mal d’archive une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995, tr. it. di G. Scibilia, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema, Napoli (1996) 2005, p. 1

²⁸⁶ Ivi, p. 2.

²⁸⁷ Ivi, p. 48

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, secondo noi, l'avanguardia del pensiero postcoloniale (e non), in relazione all'irrappresentabile, il procedimento, cioè, che più si è avvicinato alla rappresentazione dell'irrappresentabile.

INIZIO IN FORMA DI APPENDICE

A PARTIRE DA KANT

Io devo infatti combattere nel modo più deciso l'opinione secondo cui in filosofia sarebbe possibile produrre qualcosa anche sottraendosi completamente al rapporto con Kant.

F. W. J. Schelling, *Filosofia della Rivelazione*

Proviamo a vedere come egli risolvesse questo problema e che cosa noi, che dobbiamo essere onesti nel riconoscere il nostro debito verso Kant e che tuttavia dobbiamo smontarlo, possiamo imparare da lui.

G. C. Spivak, *Terrore. Un discorso dopo l'11 settembre*

C'è una storia dell'immaginazione che parte da Kant e arriva fino a noi. Questa storia, fatta di fratture e continuità, è data dalle letture del pensiero del filosofo tedesco che sono state prodotte fino alla contemporaneità. Tra queste alcune si sono soffermate in particolare sulla teoria dell'immaginazione kantiana, che, come abbiamo già accennato in precedenza nel corso di questo lavoro,²⁸⁸ ha costituito una vera e propria torsione epistemologica rispetto alle concezioni del passato.²⁸⁹ Una parte di queste letture, soprattutto nella contemporaneità, ha prodotto un pensiero politico sull'immaginazione, nel senso che ne ha evidenziato alcuni caratteri riconducibili al piano dell'agire politico o, in senso più ampio, l'ha resa partecipe dei modi in cui le teorie si strutturano per produrre una certa visione del soggetto di conoscenza e del mondo.

Anche nella critica postcoloniale, come abbiamo avuto ad esempio modo di evidenziare attraverso il lavoro di Gayatri Spivak, il pensiero kantiano, in quanto parte della tradizione del pensiero occidentale, resta un punto di riferimento

²⁸⁸ Vedi Cap I.

²⁸⁹ Vedi ad esempio FERRARIS M., *L'immaginazione*, il Mulino, Bologna 1996. Il testo di Ferraris segue il percorso delle teorie dell'immaginazione dalle origini fino alla contemporaneità, individuando nella filosofia moderna un momento particolarmente importante per la nascita di un pensiero sull'immaginazione diverso dall'idea di *mimesis* della filosofia antica.

essenziale, sia relativamente al lavoro delle *Critiche*, che a quegli scritti politici partecipi degli ideali illuministici che hanno contrassegnato l'epoca in cui egli visse.

Com'è noto, Kant non scrisse mai una vera e propria filosofia politica, ma, come fa notare Ronald Beiner nella *Prefazione* all'edizione americana della *Teoria del giudizio politico* di Hannah Arendt, le sue opere, in particolare quelle che formano l'edificio del sistema critico, sono talmente significative rispetto alla costruzione di una certa visione dell'umano da poter “nondimeno, costituire il suo più grande lascito ai filosofi della politica”.²⁹⁰ In esse infatti, come scrivono Garroni e Hohenegger nell' *Introduzione alla Critica della Facoltà di Giudizio kantiana*, è possibile assistere a quel movimento incessante di costruzione e revisione propria di un pensiero che porta la riflessione filosofica e più in generale il pensiero “verso i limiti dell'esperienza per comprenderla nel suo insieme”.²⁹¹

L'interesse manifestato da Kant per la politica soprattutto negli ultimi anni della sua vita ha interagito con alcuni aspetti della sua costruzione teorica, ad esempio con la teoria dell'immaginazione espressa nella terza *Critica*, in virtù della sua relazione con la facoltà di giudizio, che richiama ai temi della libertà e della responsabilità dell'uomo sul piano dell'agire etico e politico.

L'incontro con la prospettiva postcoloniale, rispetto a cui abbiamo considerato le potenzialità di un uso dell'immaginazione nella relazione all'Altro/a, ci ha portato a riconsiderare quelle riletture del pensiero filosofico occidentale, che hanno rilevato gli aspetti che, nella teoria dell'immaginazione così come formulata da Kant, sono riconducibili al piano delle teoria politiche o comunque, in senso più ampio, fanno dell'immaginazione una facoltà attraverso la quale si possano ripensare e ridiscutere le modalità di relazione con (l') Altro.

A partire da Kant, quindi, di cui riprendiamo qui gli aspetti principali della sua teoria sull'immaginazione, abbiamo scelto alcune prospettive di letture che ci consentono di rispondere ad alcune domande sull'immaginazione, che esplicitiamo all'inizio di ogni paragrafo.

²⁹⁰ ARENDT H, *Teoria del giudizio politico*, op. cit., p. 9.

²⁹¹ KANT I., *Critica della facoltà di Giudizio*, op. cit., p. XIV.

1. MODI DELL'IMMAGINAZIONE IN KANT

«Qual è la relazione tra conoscenza e immaginazione?»

Rispetto alla riflessione filosofica occidentale sull'immaginazione la novità dell'approccio kantiano, definita spesso nei termini di vera e propria "scoperta",²⁹² risiede nell'aver assegnato per la prima volta un ruolo strutturante all'immaginazione nell'ambito dei processi cognitivi dell'individuo, mettendola in gioco insieme alle altre facoltà fondamentali dell'animo umano: la sensibilità, il giudizio, l'intelletto e la ragione.

Come la *nave* o il *cammello* permettono di attraversare oceani e deserti avvicinando terre lontane,²⁹³ così l'immaginazione, opportunamente guidata dall'intelletto o dalla ragione, permette al soggetto kantiano di muoversi tra luoghi eterogenei dell'esperienza possibile, sfiorando, a volte, i limiti di realtà inconoscibili.

Per Kant con "esperienza possibile", si intende quella a cui il soggetto, che è dotato anche di immaginazione, può accedere attraverso l'applicazione delle sue strutture conoscitive: il mondo fenomenico. Ma com'è fatto quest'individuo di cui egli ci parla?

Negli *Scritti di storia, politica e diritto*, Kant guarda l'uomo nella sua triplice veste di uomo privato, di Stato e cosmopolita, considerando il primo rispetto alla morale, il secondo rispetto alla politica e il terzo da un punto di vista universale-filantropico.²⁹⁴ Tra le tre angolazioni considerate da cui poter guardare l'uomo non esiste tuttavia equiparazione: è sempre la dimensione morale ad avere precedenza assoluta, poiché è lì che, nel caso di un pensiero rivolto al mondo, si elaborano quei puri principi del diritto, la cui applicazione pubblica - nel rapporto tra sudditi e sovrano e nel rapporto tra stati - spetta alla vera politica. Per questo, spiega Kant, non può darsi teoricamente alcun conflitto tra quest'ultima e la

²⁹² "Il ruolo svolto dall'immaginazione nell'ambito delle nostre facoltà conoscitive è forse la più grande scoperta fatta da Kant nella *Critica della ragion pura*" in ARENDT H., *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, op. cit., p. 121.

²⁹³ Si fa qui riferimento al saggio *Per la pace perpetua. Un progetto filosofico di Immanuel Kant* (1975), in KANT I., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 163-207, p. 177.

²⁹⁴ Kant ne parla nel saggio *Sul detto comune: questo può essere giusto in teoria, ma non vale per la prassi* (1793) in KANT I., *Scritti di storia, politica e diritto*, op. cit., pp. 123-161.

morale; anzi la prima renderà omaggio alla seconda per rispettare la sacralità del diritto degli uomini.²⁹⁵

L'uomo kantiano è, quindi, prima di tutto un uomo morale dotato, lo ricordiamo, anche di immaginazione, facoltà conoscitiva di cui possiamo derivare i caratteri in particolare dalla *Critica della ragion pura*, dalla *Critica della facoltà di Giudizio* e dall'*Antropologia pragmatica*.²⁹⁶

Seguiremo quindi con questi scritti il percorso attraverso il quale Kant delinea e modifica la sua teoria dell'immaginazione, prima di considerarne le letture a cui abbiamo fatto cenno sopra.

1.1 Il carattere mediale dell'Immaginazione nella Teoria dello Schematismo Trascendentale

Dal momento che il tema kantiano che prendiamo qui in considerazione è quello dell'immaginazione, non possiamo tralasciare di considerare che l'edizione della *Critica della ragion pura*²⁹⁷ a cui facciamo qui riferimento è la seconda, quella del 1787, rivista e preferita da Kant stesso all'edizione precedente del 1781. Questa indicazione ha la sua importanza, dal momento che, come vedremo, nel passaggio tra le due edizioni, il ruolo dell'immaginazione verrà sensibilmente ridotto e modificato. Tuttavia, poiché è l'edizione del 1787 quella a cui si fa comunemente riferimento, partiremo da essa per descrivere i caratteri fondamentali di quella funzione dell'intelletto che Kant definisce immaginazione trascendentale e di cui parla in particolare nella sezione della *Critica* intitolata *Analitica trascendentale dei principi*. Qui egli espone la sua la sua teoria di un'immaginazione pura o produttrice sulla cui sintesi figurativa si basa la dottrina dello schematismo trascendentale.

²⁹⁵ Cfr. KANT I., *Per la pace perpetua*, op. cit.

²⁹⁶ Oltre a questi tre testi, troviamo annotazioni sparse sull'immaginazione in KANT I., *Opus postumum*, Arthur Buchenau, Berlin 1936, tr. it. di V. Mathieu, *Opus postumum*, Laterza, Roma-Bari 2004. Essa contiene gli abbozzi del lavoro di revisione della filosofia trascendentale a cui il filosofo tedesco si stava dedicando negli ultimi anni della sua vita e che verranno pubblicati in parte solo nel 1882-1884 molto dopo la sua morte. L'opera non introduce elementi diversi rispetto a quelle citate sul tema che ci interessa. Per questo motivo non ne abbiamo qui tenuto conto.

²⁹⁷ KANT I., *Critica della ragion pura*, op. cit.

L'immaginazione, ponendosi tra la passività della sensibilità e l'attività dell'intelletto, svolge un'attività di mediazione tra l'intuizione empirica, che ordina le sensazioni provenienti dall'esterno attraverso le forme pure di spazio e tempo, e la sintesi successiva dell'intelletto, che pensa gli oggetti della conoscenza, i concetti empirici, attraverso le sue dodici categorie o concetti puri. Omogenea da un lato al carattere sensibile dell'intuizione e dall'altro alla natura intellegibile dell'intelletto, l'immaginazione permette a quest'ultimo di conoscere, e non solo di pensare, i suoi oggetti, fornendogli la sintesi del molteplice dell'intuizione sensibile attraverso quelli che definisce "schemi trascendentali". Ad ognuna delle dodici categorie dell'intelletto corrisponde uno schema trascendentale prodotto dall'immaginazione. Lo schema è una rappresentazione fenomenica che anticipa ciò che sta per apparire nell'intuizione. Kant lo definisce come una determinazione a priori del tempo, la forma pura a priori della sensibilità, dotata della generalità necessaria all'intelletto per imporsi alla sensibilità attraverso le sue regole. Lo schema è una sorta di virtualità figurativa semi-sensibile e semi-intellegibile, che Kant distingue chiaramente dall'immagine a cui esso "non si può punto ridurre",²⁹⁸ poiché a differenza di essa "è più la rappresentazione di un metodo per rappresentare una molteplicità, secondo un certo concetto, in un'immagine, anzi che questa immagine stessa, la quale [...] sarebbe difficile abbracciare colla vista e confrontare col concetto."²⁹⁹ Kant riporta a tal proposito alcuni esempi chiarificatori tra cui il seguente:

Al *concetto di triangolo* in generale nessuna immagine di esso sarebbe mai adeguata. Essa infatti non adeguerebbe quella generalità del concetto, per cui esso vale tanto pel rettangolo quanto per l'isoscele, ecc; [...] Lo *schema del triangolo* non può mai esistere altrove che nel pensiero, e significa una regola della sintesi dell'*immaginazione* rispetto a figure pure nello spazio.³⁰⁰

Nonostante i tentativi di semplificazione, è Kant stesso a riconoscere che "lo schematismo del nostro intelletto è un'arte celata nel profondo dell'anima umana, il cui vero maneggio difficilmente strapperemo mai alla natura per esporlo

²⁹⁸ Ivi, p. 138.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem (corsivo mio).

scopertamente innanzi agli occhi”.³⁰¹ Come lo schematismo, anche l’immaginazione resta una facoltà indefinibile: da un lato, infatti, in quanto facoltà produttiva a priori, essa sembra svolgere una funzione indipendente da qualsiasi investimento esperienziale; dall’altro, in quanto facoltà derivata e non originaria, essa necessita della materia fornita dal rapporto empirico del soggetto col mondo.

Già da queste considerazioni è possibile avvicinarsi all’effettiva difficoltà che Kant incontra nell’assegnare uno statuto conoscitivo definitivo all’immaginazione, la cui “ontologicità trascendentale” sembra essere destinata a restare indefinibile, condizione a cui si accompagna l’impossibilità di fondare razionalmente lo schema in quanto immagine a priori.

Con la successiva lettura heideggeriana della *Critica della ragion pura* – di cui parleremo in seguito – si evidenzieranno, nel confronto tra le prime due edizioni dell’opera, ulteriori difficoltà derivanti dall’interpretazione del ruolo dell’immaginazione trascendentale nell’opera kantiana, che da un lato subisce un significativo restringimento della sua funzione speculativa, dall’altro lascia intuire la possibilità di essere in realtà destinata ad assolvere un ruolo ben più determinante di quello di “appoggio” per le altre facoltà nella strutturazione complessiva del sistema critico.

1.2 Limiti e Libertá dell’Immaginazione nella Teoria della Simbolizzazione Analogica

Nella successiva *Critica* kantiana della facoltà di giudizio, in cui è affrontato il possibile riflesso del mondo noumenico su quello fenomenico attraverso l’analisi della facoltà del gusto come facoltà estetica che riguarda il sentimento del bello e del sublime sia della natura che dell’arte, Kant si occupa dell’immaginazione in particolare nella parte dedicata all’*Analitica della facoltà estetica di giudizio*.

Nella sua “ricerca critica di un principio della facoltà di giudizio”,³⁰² che si pone come facoltà intermedia tra le altre due facoltà conoscitive fondamentali – l’intelletto e la ragione – l’immaginazione, nella sua attività di creazione e

³⁰¹ Ivi, p. 138.

³⁰² KANT I., *Critica della facoltà di Giudizio*, op. cit., p. 5.

simbolizzazione, sembra subire un processo di de-trascondentalizzazione ed obiettivazione, ponendosi come una facoltà “produttiva” che, nel suo uso empirico, da un lato consente al soggetto di avvertire nell’esperienza estetica la sua stessa libertà, dall’altro si rivela funzionale al movimento di un pensiero che oltrepassi i limiti del concettualizzabile e del dicibile.

Nella teoria dello schematismo trascendentale, esposta nella prima *Critica*, l’immaginazione è parte del procedimento con cui il soggetto, mediante l’intelletto, riferisce le rappresentazioni dei sensi (sensazioni) all’oggetto di cui fa esperienza, per conoscerlo, in quanto fenomeno, e darne un giudizio di conoscenza e, dunque, logico; nella teoria della simbolizzazione analogica relativa alla critica del gusto, invece, l’immaginazione interviene come mezzo di attribuzione delle rappresentazioni, in quanto determinazioni del sentimento del piacere o del dispiacere (sentimenti), al soggetto, che, diventando consapevole dello stato della sua anima, genera giudizi puri e disinteressati, non finalizzati ad alcuna conoscenza, che Kant definisce giudizi riflettenti estetici.³⁰³ Questi, poiché slegati da qualsiasi “inclinazione” particolare del soggetto, contengono la pretesa di essere validi universalmente *come se* il giudizio fosse logico o determinante, e quindi universale e necessario poiché legato ad un concetto, e risultasse quindi legato all’oggetto, non al soggetto.

L’immaginazione, in quanto attività necessaria alla “composizione del molteplice nell’intuizione”,³⁰⁴ è l’unico elemento di cui, nel gioco tra le facoltà conoscitive finalizzato alla formulazione del giudizio di gusto, non si può fare a meno, poiché, grazie ad essa è possibile dar vita alla rappresentazione dell’oggetto rispetto al soggetto.

Per questo motivo l’immaginazione interviene in tre momenti essenziali della critica della facoltà di giudizio: nel giudizio sul bello, in quello sul sublime e nella teoria del genio. Diverso è tuttavia il modo in cui essa si relaziona alle altre facoltà nei tre momenti.

³⁰³ Kant distingue tra giudizi riflettenti e determinanti: i primi derivano dal molteplice empirico il suo principio unitario, sono finalistici, non hanno valore conoscitivo e possono essere o estetici, cioè relativi al bello, o teleologici, cioè relativi agli scopi della natura; i giudizi determinanti hanno invece valore conoscitivo e morale, derivano da una norma universale il dato particolare della scienza o della morale, riconducendolo alle categorie dell’intelletto o alla legge morale.

³⁰⁴ KANT I., *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 53.

Relativamente al bello, l'immaginazione è in libero ed armonico accordo con l'intelletto, di cui esibisce un concetto indeterminato, cioè soggettivo. Ciò vuol dire che l'immaginazione non è conforme a leggi specifiche dell'intelletto e i suoi prodotti – le rappresentazioni di ciò che suscita il sentimento del bello come piacere positivo – non sono determinati mediante concetti. Se non fosse così, essa, che quindi è “autrice di forme arbitrarie di intuizioni possibili”³⁰⁵ e possiede leggi soggettive conformi “a leggi in genere dell'intelletto”,³⁰⁶ non potrebbe essere libera, ma sarebbe condizionata, “annoierebbe”, scrive Kant, mentre “ciò con cui l'immaginazione può giocare in modo spontaneo e conforme ad uno scopo è per noi sempre nuovo, e non ci si stanca mai della sua vista.”³⁰⁷ Tuttavia la libertà dell'immaginazione, da cui dipende il giudizio di gusto, non è effettivamente assoluta, dal momento che da un lato, essa resta “legata nell'apprensione di un oggetto dato dai sensi a una forma determinata di questo oggetto”;³⁰⁸ dall'altro non può prescindere da un accordo, seppur generale, con l'intelletto. Essa – la libertà dell'immaginazione – è quindi per Kant più che altro un presupposto necessario a non contraddire il carattere fondamentale del gusto: la sua pretesa di valere universalmente e senza scopo, condizione che, a sua volta, sostiene l'ipotesi kantiana dell'esistenza di un “senso comune” in quanto norma ipotizzata, esigenza della ragione, di un accordo universale nel modo di sentire, da cui derivare una certa forma di solidarietà tra soggetti.

Per quanto riguarda il sublime, “che è ciò che è assolutamente grande”,³⁰⁹ scrive Kant che esso “sembra essere non un gioco, ma qualcosa di serio nell'attività dell'immaginazione.”³¹⁰ Il soggetto, facendone esperienza, avverte sia la limitatezza e l'inadeguatezza dell'immaginazione a realizzare una rappresentazione adeguata, sia la sua destinazione sovrasensibile. Il sublime è un'emozione indiretta, un piacere negativo, fatto di attrazione e repulsione verso ciò di cui si fa esperienza. Kant ne parla relativamente agli oggetti della natura, ma in realtà specifica che il sublime non si trova in essi, né in alcun altro oggetto sensibile. È nell'animo, secondo Kant, che si trova la “sublimità”: essa corrisponderebbe al sentimento, da parte del soggetto, di essere conforme “a scopi

³⁰⁵ Ivi, p. 76.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ivi, p. 78.

³⁰⁸ Ivi, p. 76.

³⁰⁹ Ivi, p. 83.

³¹⁰ Ivi, p. 81.

del tutto indipendenti dalla natura.”³¹¹ Per questo motivo il sublime riguarda solo le idee della ragione. Farne esperienza vuol dire, per l’immaginazione, porsi in relazione conflittuale con la ragione, che è la facoltà conoscitiva a cui in questo caso si rapporta. Proprio grazie all’impossibilità di comprendere il sublime in una rappresentazione adeguata, l’immaginazione interviene in modo tale da sollecitare la ragione a pensare, tramite le sue idee, ciò che oltrepassa il sensibile. Anche in relazione al sentimento del sublime, Kant parla della possibilità da parte del soggetto di provare un compiacimento “universalmente comunicabile”, dovuto questa volta all’ “estensione dell’immaginazione in se stessa.”³¹²

Nella teoria del genio, infine, che riguarda la produzione dell’arte bella da parte di un soggetto dotato di talento, Kant relaziona nuovamente l’immaginazione all’intelletto proprio nell’attività del genio, che è in grado di “afferrare il gioco rapido e fugace dell’immaginazione e di unirlo in un concetto [...] il quale si lasci comunicare senza costrizione di regole.”³¹³ In questo contesto, Kant sottolinea la potenza dell’immaginazione, che, nel caso del genio, può generare rappresentazioni che oltrepassano ciò che è concettualizzabile e che quindi danno la possibilità di pensare molto. Kant chiama tali rappresentazioni “idee estetiche” e le configura in modo tale da renderle un mezzo di relazione tra il soggetto e quel mondo sovrasensibile di cui esso non può fare alcuna esperienza nella natura. Tuttavia, nessuno sforzo creativo può generare una rappresentazione soddisfacente rispetto alle richieste del sublime, che riporta ad una realtà inafferrabile per il soggetto. Per questo motivo Kant parla di processo di simbolizzazione e di rappresentazione analogica relativamente alla produzione delle idee estetiche: l’immagine non è altro che un simbolo che, come osserva Pareyson, riprendendo posizioni espresse dal kantismo, apre un “vastissimo spazio” in cui va ad articolarsi l’incessante dialettica tra la fisicità dell’immagine sensibile e la sua inesauribile trascendenza.³¹⁴ Da un altro punto di vista – quello che svilupperà la corrente del decostruzionismo – ogni singola rappresentazione, nella sua costitutiva insufficienza e parzialità, non è altro che una delle possibili

³¹¹ Ivi, p. 82.

³¹² Ivi, p. 85.

³¹³ Ivi, p. 153.

³¹⁴ PAREYSON L., *L’esperienza religiosa e la filosofia in Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995, pp. 85-149, pp. 107-108.

forme materiali prodotte dal soggetto, un'apparenza che cerca di cogliere, dal suo punto di vista, qualcosa che non si lascia comprendere.³¹⁵

1.3 Educare l' Immaginazione

Rispetto a queste considerazioni, nell'*Antropologia pragmatica* – l'ultima opera kantiana in ordine di tempo, pubblicata a Königsberg nel 1798 – l'immaginazione diventa una facoltà materiale dell'anima, strettamente legata alla percezione sensoriale dell'individuo ed è ripresa da Kant, come rileva Giovanni Vidari nell'*Introduzione* all'opera, dal punto di vista della “condotta dell'uomo, considerata in vista del fine morale e dei fini reali”.³¹⁶

Dell'immaginazione Kant riprende in queste pagine i caratteri precedentemente delineati nelle altre opere, ma sviluppa ulteriormente il suo discorso in una prospettiva più strettamente legata alla vita dell'uomo nella sua relazione agli altri individui.

Nell'*Antropologia* troviamo l'analisi di vizi e virtù di questa facoltà dell'animo “ricca e feconda di rappresentazioni”³¹⁷ e allo stesso tempo, proprio in virtù della sua “forza” ed “intensità” e della sua naturale propensione “ad andare fino all'estremo”, capace di ingannare l'individuo, tanto da fargli credere di “vedere e sentire fuori di sé quello che soltanto ha in testa”,³¹⁸ avvicinandosi in ciò alla follia. Da qui la chiara distinzione tra immaginazione e fantasia: la prima, che può essere produttiva o semplicemente riproduttiva, presuppone il dominio da parte dell'individuo delle sue rappresentazioni; la seconda invece, che può essere senza freni o senza regole, è un tipo di immaginazione viziata, nel senso di essere affetta da vizi e può, nel caso sia semplicemente senza freni, essere ricondotta all'ordine dall'uomo.

L'irrequietezza dell'immaginazione si ritrova anche nel suo legame con altre propensioni dell'animo umano come la memoria, le capacità di previsione e di

³¹⁵ Questo aspetto è sviluppato in WUNENBURG J.-J., *Filosofia delle immagini*, op. cit., pp. 246-255.

³¹⁶ KANT I., *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, Nicolovius, Königsberg 1798, tr. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. VII.

³¹⁷ Ivi, p. 66.

³¹⁸ Ivi, p. 64.

divinazione, il sogno, la facoltà di designare: tutte sono sottoposte al movimento dell'immaginazione, che, viceversa, può deliberatamente decidere di preferire l'una o l'altra a seconda delle occasioni e giocare in modo da creare o meno illusioni, fraintendimenti, allucinazioni. A volte, come nel caso del sogno, il movimento dell'immaginazione è involontario e può generare sequenze di rappresentazioni senza senso. Altre volte, quando si fa guidare troppo dalla sensibilità, essa può far scambiare all'uomo i segni con le cose, inducendolo, scrive Kant, anche ad atteggiamenti e azioni puerili. In ogni caso sarà l'uomo a non doversi far ingannare, controllando che ci sia equilibrio tra le facoltà dell'animo.

È a questo scopo che Kant introduce nel suo discorso l'idea di un'educazione dell'immaginazione attraverso pratiche diverse: nel rapporto dell'immaginazione con la sensibilità, Kant sottolinea l'importanza di seguire buone norme di comportamento quali quelle di andare a dormire presto o non abusare di sostanze alcoliche, il che aiuta a mantenersi vigili, in forza e a controllare le proprie rappresentazioni; relativamente alla funzione dell'immaginazione nella conoscenza, si richiama la necessità di porre sempre l'immaginazione sotto la guida della ragione; infine, anche nel caso della teoria del genio ripresa in queste pagine, si mostra l'utilità di educare l'immaginazione al rispetto di certe regole meccaniche fondamentali che si apprendono per imitazione tramite la disciplina scolastica e che non ledono l'originalità e il talento del genio, ma gli consentono di adattare il prodotto della sua creazione “alla verità nella rappresentazione dell'oggetto pensato.”³¹⁹

All'educazione dell'immaginazione bisogna affiancare l'esercizio della capacità di astrazione dell'intelletto, di cui Kant aveva già parlato nella terza *Critica* a proposito dei giudizi di gusto sulla bellezza. Saper astrarre vuol dire per Kant essere coscienti delle proprie rappresentazioni, saperle gestire, separare e scegliere. La capacità di astrazione è una “forza dello spirito”, ma anche una capacità critica con cui l'uomo riesce, attraverso l'intelletto, ad astrarre da una rappresentazione il suo concetto.

Il timore che sembra avere Kant è quello di poter compromettere l'agire morale dell'uomo e quindi la sua felicità attraverso un uso scorretto delle facoltà

³¹⁹ Ivi, p. 113.

rappresentative che, prima di tutto, servono per produrre l'immagine del proprio io a se stesso, attività che caratterizza l'individuo come essere superiore a tutti gli altri esseri viventi.

Considerazioni sull'immaginazione in Kant

Nell'uso dell'immaginazione, che in Kant ha quindi valore conoscitivo in quanto attività finalizzata alla rappresentazione, esiste quella che potremmo definire una componente di rischio, che risiede nella sua innata libertà e indefinibilità. Da un lato, possiamo considerare la questione rispetto all'implicito valore insito nella decisione di Kant di ridurre l'autonomia dell'immaginazione nella *Critica della ragion pura* e di attribuirle funzioni diverse, rispetto alle altre facoltà conoscitive, nelle diverse sezioni della *Critica della facoltà di giudizio*; dall'altro possiamo pensare di considerare la stessa capacità rappresentativa dell'immaginazione, così come descritta da Kant, come luogo di riflessione in cui si aprono gli spazi principali per una sua possibile interpretazione in senso politico, poiché è qui che essa è in relazione diretta con la capacità di giudizio; qui si può tentare di recuperare una prospettiva genetica e genealogica dell'evento del senso; qui si può porre attenzione alle forze che intervengono nel momento di costituzione della rappresentazione. Si tratta di pensare che, indipendentemente dal legame tra l'immaginazione e le altre facoltà dell'animo umano, esiste la possibilità di pensare uno spazio di libertà in cui ne va della relazione tra individui. Da qui l'importanza di una riflessione ed eventualmente di una riformulazione dell'invito a pensare alla necessità di un'educazione dell'immaginazione.

2. LETTURE DEL DISCORSO KANTIANO SULL' IMMAGINAZIONE

- **Martin Heidegger: nomadismo e radicalità dell'Immaginazione**

«Che tipo di fondamento per la conoscenza è l'immaginazione?»

Martin Heidegger in *Kant e il problema della metafisica* scrive:

La fondazione kantiana della metafisica fa capo all'immaginazione trascendentale. Quest'ultima è la radice dei due ceppi [della conoscenza]: sensibilità e intelletto. In quanto tale, essa rende possibile l'unità originaria della conoscenza ontologica. La radice stessa, però è radicata nel tempo originario. Il fondamento originario, che diviene manifesto nella fondazione è il tempo.³²⁰

A queste conclusioni Heidegger arriva analizzando le prime due edizioni della *Critica della ragion pura*, operazione intrapresa per mostrare come la prima *Critica* kantiana fosse anche “la prima fondazione esplicita della metafisica” e non come sostenuto dal neokantismo semplicemente una teoria della conoscenza.

Ai fini del nostro discorso sarebbe dispersivo analizzare le motivazioni profonde del progetto interpretativo heideggeriano, la cui importanza per lo stesso filosofo tedesco era tale da fargli improvvisamente cambiare, come lui stesso racconta nella *Prefazione* alla prima edizione dell'opera, il programma delle lezioni del primo semestre invernale del 1925-26, per avviare invece la sua analisi interpretativa della dottrina kantiana dello schematismo e dell'immaginazione trascendentale. Su questo tema sarebbe tornato successivamente più volte fino alla realizzazione del testo *Kant e il problema della metafisica*, “supplemento preparatorio” del secondo volume mai realizzato di *Essere e Tempo*.

L'aspetto dell'analisi heideggeriana che vogliamo invece prendere qui in considerazione è, in modo specifico, quello relativo alla questione dell'immaginazione trascendentale nella *Critica della ragion pura*, tema che, come è intuibile dalla citazione riportata sopra, si pone al centro della ricerca da parte di Heidegger di un fondamento comune per la *metaphysica generalis* e per una metafisica dell'esserci umano o ontologia fondamentale.

Heidegger se ne occupa nella terza parte del testo su Kant intitolata *La fondazione della metafisica nella sua originarietà*. La notazione non è secondaria dal momento che il problema dell'originarietà, che è originarietà dell'origine della

³²⁰ HEIDEGGER M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1973, tr. it. di M. E. Reina, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 173.

metafisica, ovvero, della fondazione kantiana della metafisica, implica una ricerca del modo con cui lo stesso “Kant si introduce nella dimensione d’origine e come si sforzi, con ciò, di raggiungere il terreno dal quale scaturiscono le «fonti basilari della conoscenza»”.³²¹

L’immaginazione, che già nell’edizione della *Critica* del 1781 si rivelava “senza patria”,³²² poiché nominata come terza facoltà fondamentale insieme all’intelletto puro e alla sensibilità pura, ma non trattata nei luoghi più opportuni del testo kantiano, perde anche le prerogative precedentemente attribuitele: non essendo più definita come facoltà fondamentale dell’anima, ma solo come funzione dell’intelletto, perde la “prerogativa di fungere da origine di ogni sintesi”,³²³ attività ora assegnata al solo intelletto puro.

Materialmente Kant sopprime o modifica i passi in cui l’immaginazione mostrava il suo carattere di facoltà fondamentale, lasciando tuttavia inalterato il capitolo sullo schematismo in cui, scrive Heidegger, si mostra comunque come “essa possa costituire il fondamento essenziale della conoscenza ontologica”.³²⁴

Certo l’immaginazione trascendentale non viene completamente espulsa dalla rosa delle facoltà conoscitive poiché “rimane in ogni caso indispensabile per la problematica in corso”,³²⁵ ma tecnicamente essa viene totalmente subordinata all’attività dell’intelletto.

A questo punto ci troviamo di fronte a quello che per noi è l’aspetto più interessante considerato da Heidegger relativamente al questione dell’immaginazione trascendentale in Kant, riassumibile con la domanda che egli si pone ad un certo punto della sua trattazione:

Ma perché Kant ha indietreggiato di fronte all’immaginazione trascendentale?³²⁶

Domanda a cui Heidegger dà la seguente risposta:

³²¹ Ivi, p. 113.

³²² Ivi, p. 121.

³²³ Ivi, p. 142.

³²⁴ Ivi, p. 141.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Ivi, p. 145.

[...] per salvare la supremazia della ragione³²⁷

specificando tuttavia che Kant era “consapevole della possibilità e necessità di una fondazione più originaria”, ma essa “non rientrava nei suoi intenti immediati”.³²⁸ Per questo Kant non poteva che indietreggiare di fronte ad una riflessione più approfondita sull’immaginazione che, a causa della sua essenza trascendentale, rappresentava “l’ignoto inquietante”³²⁹, un “abisso”³³⁰, qualcosa di oscuro e sconcertante di fronte a cui dover indietreggiare per mantenere intatta la costituzione essenziale originaria dell’uomo come ragione pura finita.³³¹

La lettura heideggeriana assume importanza nel nostro discorso dal momento che, nella sua istanza genealogica,³³² essa scopre nell’immaginazione i caratteri di un fondamento problematico della conoscenza, “cifra distintiva della nostra condizione di esseri finiti.”³³³ Da qui la possibilità di una riflessione aperta a ridiscutere il primato dei “due protagonisti della conoscenza moderna, il soggetto e l’oggetto”,³³⁴ in tutte le possibili declinazioni che queste categorie logiche e linguistiche hanno mostrato di poter assumere nella riflessione postmoderna e successivamente postcoloniale.

- **Hannah Arendt: Immaginazione, Spazio Pubblico, Validità Esemplare**

«Qual è il legame tra immaginazione e agire politico?»

Nell’autunno del 1970, la Arendt dedica alla terza *Critica* kantiana un intero ciclo di lezioni alla New School For Social Research di New York. L’argomento centrale delle sue riflessioni è l’analisi della facoltà di giudizio, nelle cui modalità di funzionamento, così come descritte da Kant, era riuscita a leggere il richiamo a meccanismi attivi nell’ambito dell’agire politico. Ciò permetteva di trasporre

³²⁷ Ivi, p. 147.

³²⁸ Ivi, p.144.

³²⁹ Ivi, p. 141.

³³⁰ Ivi, p. 145.

³³¹ Ivi, p. 147.

³³² Vedi a tal proposito la *Postfazione* di Luisella Feroldi a DELEUZE G., *L’idée de genèse dans l’esthétique de Kant*, in «Revue d’Esthétique», Paris 1963, pp. 113-136, tr. it., *La passione dell’immaginazione. L’idea de genesi nell’estetica di Kant*, Mimesis, Milano 2000, pp. 53-70.

³³³ Ivi, p. 65.

³³⁴ Ibidem.

l'argomento dal piano estetico, in cui era stata concepito, a quello della teoria politica. Anche *Giudicare*, l'ultima parte de *La vita della mente*,³³⁵ doveva affrontare lo stesso tema, ma l'opera rimase incompiuta a causa della morte della filosofa avvenuta nel 1975.

L'analisi kantiana del giudizio rappresentava per la Arendt la possibilità di approfondire le sue riflessioni sulla relazione tra dignità e responsabilità dell'uomo: solo l'uomo capace di giudicare la storia, che è anche la sua storia, è degno di stima poiché, esprimendosi, si rende responsabile della posizione che va ad occupare nel mondo. Giudicando, l'individuo si emancipa dall'obbedienza a prescrizioni etico-morali esterne alla sua mente e da assenti acritici a deduzioni logiche in grado di giustificare le proprie conclusioni.

Ma giudicare in modo giusto, ci spiega la Arendt, non è un compito semplice, richiede prima di tutto comprensione, e comprendere vuol dire trovarsi alla giusta distanza rispetto a ciò che si giudica, ma anche possedere la visuale più ampia possibile e i punti di riferimento adatti. È, in definitiva, una questione di prospettiva interna, ovvero, di immaginazione.

A conclusione del saggio del 1953, *Comprensione e politica* la Arendt scriveva:

Solo l'immaginazione ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto, di porre a distanza ciò che è troppo vicino, in modo da comprenderlo senza parzialità né pregiudizi, di colmare l'abisso che ci separa da ciò che è troppo lontano in modo da comprenderlo come se fosse familiare. Questo "prendere le distanze" da certe cose, questo ponte lanciato fino agli altri, fa parte di un dialogo instaurato dalla comprensione con gli oggetti con i quali la sola esperienza stabilisce un contatto troppo stretto e che la pura conoscenza ci chiude con barriere artificiali.³³⁶

Già in queste parole la Arendt definiva il valore dell'immaginazione rispetto alla possibilità di comprensione, ma solo la lettura della terza *Critica* kantiana le consente di approfondirne le modalità di funzionamento e di individuarne lo stretto legame con il giudizio.

³³⁵ ARENDT H., *The Life of the Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London 1978, tr. it. di A. Del Lago, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987.

³³⁶ ARENDT H., *Understanding and Politics* in «Partisan Review», n. 4, 1953, pp. 377-392, tr. it. di T. Serra, *Comprensione e politica* in ARENDT H., *La disobbedienza civile ed altri saggi*, Giuffrè, Milano 1985, pp. 89-111, pp.110-111.

L'immaginazione, anche se considerata semplicemente nella sua funzione estetica, si mostra capace di svolgere due compiti essenziali alla comunicazione politica tra individui: procura un "ampliamento del pensiero" e produce modelli (schemi ed esempi) dotati di "validità esemplare". A questa seconda capacità si lega inoltre una prerogativa essenziale dell'immaginazione: il suo saper rendere presente ciò che è assente e quindi la facoltà di richiamare dalla memoria un modello esemplare al momento di dover emettere un giudizio.

La Arendt deriva la prima capacità dell'immaginazione da quella che Kant definisce pretesa di validità universale da parte dei giudizi di gusto, che, anche se frutto di rappresentazioni soggettive, si pongono come oggetto di un compiacimento universale. Tale pretesa deriva dal fatto che, nel momento in cui l'individuo fa esperienza della bellezza, avverte la sua libertà e deve necessariamente presupporre che ciò valga anche per ogni altro giudicante. L'idea di un accordo universale è frutto, scrive Kant, del processo di astrazione di cui è capace il pensiero, che fa "credere" o "supporre" che lo stesso giudizio valga per tutti. Ma da cosa astrae il pensiero? Dall'insieme dei giudizi degli altri che l'immaginazione gli rende accessibili. Scrive la Arendt:

Il pensiero critico [...] si svolge ancora nell'isolamento, ma con la forza dell'immaginazione rende gli altri presenti e si muove perciò in uno spazio potenzialmente pubblico, aperto in tutte le direzioni;³³⁷

Leggendo attentamente questo passo è chiaro che la Arendt si riferisce in primo luogo alle possibilità di ampliamento insite nel pensiero come facoltà critica, ma tale potenzialità resterebbe inespressa se non ci fosse l'immaginazione a rendere presenti i giudizi degli altri nel pensiero del singolo. Da qui la possibilità di produrre giudizi di gusto, ma anche giudizi politici, che poggino sul senso comune. Poiché tuttavia il compito dell'immaginazione ha importanza per l'intero processo di formazione del giudizio, essa, scrive la Arendt richiamando il saggio kantiano *Per la pace perpetua*, deve essere educata a "far visita" e cioè ad uscire dai propri confini per diventare cosmopolita.

Non bisogna dimenticare che il piano su cui si muove la Arendt è quello della teoria politica e l'uomo di cui ci parla è il cittadino capace dal proprio osservatorio

³³⁷ ARENDT H., *Teoria del giudizio politico*, op. cit., p. 68.

di diventare spettatore del mondo e quindi di saper comunicare con gli altri e di giudicare la storia. Il cittadino cosmopolita ha un'immaginazione cosmopolita ed è responsabile della posizione che occupa nel mondo. Tutto ciò che fa è frutto di una scelta libera, basata sulla comprensione. Il suo pensiero è un pensiero allargato, che non dà prescrizioni, ma è capace di rendere imparziali. Quindi il cittadino cosmopolita è in grado di elevare il proprio punto di vista a punto di vista generale. È chiaro che l'immaginazione assume in questo contesto un compito essenziale: fornire il maggior numero di punti di vista possibili consentendo al pensiero, attraverso l'operazione di riflessione, sia di conseguire l'imparzialità propria del giudizio, sia di rendere possibile la comunicazione tra individui.

La comunicabilità dipende ovviamente dalla mentalità ampia; si può comunicare soltanto se si è in grado di pensare a partire dal punto di vista dell'altro; in caso contrario non la si conseguirà mai, non si parlerà mai in modo da essere compresi.³³⁸

Ma la mentalità ampia non basta a far sì che si esprima un giudizio giusto. È necessario che l'immaginazione intervenga ancora con la sua capacità di fornire rappresentazioni che posseggano "validità esemplare". Come nell'intelletto l'immaginazione produce schemi, ovvero, modelli generali che consentono la possibilità di ogni percezione e conoscenza, così nel giudizio essa agisce procurando esempi, ovvero, modelli generali di giudizi, che richiamerà alla memoria ad ogni occorrenza.

Ad esempio - scrive la Arendt - perché si è in grado di giudicare coraggiosa un'azione? [...] un greco avrebbe "nelle profondità del suo animo" l'esempio di Achille. Di nuovo è necessaria l'immaginazione: si deve aver presente Achille, per quanto sia senza dubbio assente.³³⁹

L'esempio è frutto della doppia natura sensibile ed intellegibile dell'immaginazione, per questo:

³³⁸ Ivi, p. 113.

³³⁹ Ivi, p. 126.

L'esempio è il particolare, che contiene in sé un concetto o una regola universale o di cui si assume che la contenga.³⁴⁰

Gli esempi guidano e conducono, ma per produrre giudizi esemplari devono essere scelti in modo giusto. In quanto frutto di esperienze particolari essi inoltre non possono essere validi per tutti, poiché saranno accessibili nel loro valore esemplare solo per chi ha avuto la stessa esperienza o ne serba in qualche modo la memoria. In ciò gli esempi sono modelli relativi, poiché non contengono l'universalità propria dei concetti dell'intelletto. Il loro utilizzo è limitato alla società che li ha prodotti. Scrive la Arendt:

La maggior parte dei concetti nelle scienze storiche e politiche è di questo genere limitato: hanno la loro origine in un particolare precedente storico, al quale noi conferiamo carattere "esemplare" – per vedere nel particolare quello che è valido in più di un caso.³⁴¹

Non possiamo fare a meno, leggendo queste parole, di pensare agli scritti della Arendt sul totalitarismo, alle sue analisi sul genocidio degli ebrei e sulle difficoltà mostrate, anche dagli storici di professione di saper giudicare i fatti accaduti. In una recensione del 1946 a due libri sul nazismo intitolata *L'immagine dell'inferno*, la Arendt, riferendosi agli autori, ad esempio, scriveva:

[...] non sono stati in grado di *comprendere* o di chiarire la natura dei fatti con cui sono chiamati a misurarsi.³⁴²

O ancora nel saggio *Le tecniche della scienza sociale e lo studio dei campi di concentramento*:

Il pericolo più grande per una *comprensione* appropriata della nostra storia recente è solo la troppo facile tendenza dello storico a tracciare delle analogie.³⁴³

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Ivi, pp. 126-127.

³⁴² ARENDT H., *The image of Hell* in «Commentary», II/3, 1946, tr. it. di F. Fistetti, *L'immagine dell'inferno* in ARENDT H., *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 97-109, p. 99 (corsivo mio).

³⁴³ ARENDT H., *Social Science Techniques and the Study of Concentration Camp* in «Jewish Social Studies», 12/1, pp. 49-64, New York 1950, tr. it. di F. Fistetti in ARENDT H., *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, op. cit. pp. 113- 127, p. 127 (corsivo mio).

Riflettiamo allora sulla limitatezza e relatività degli esempi a cui ci si può richiamare nel momento in cui si esprime un giudizio, sulla facilità di produrre analogie inadeguate, sul rischio di creare e condividere rappresentazioni non autentiche dell'Altro. Capiamo quindi l'urgenza con cui la Arendt, richiamandosi al senso di responsabilità legato al giudizio, ricerchi la strada con cui l'individuo possa "ampliare la sua mente" per poter arrivare a comprendere fin dove può. Da qui il valore etico e non solo conoscitivo che assume l'agire dell'immaginazione.

1.2.3 Gilles Deleuze: Immaginazione e Potere di Controllo

«Qual è la forza dell'immaginazione sul piano politico?»

Il sistema critico kantiano è strutturato su un gioco relazionale di potere tra le facoltà dell'Anima, che Gilles Deleuze chiama anche sistema di "variazioni sistematiche" o di "permutazioni".³⁴⁴ Affinché il sistema si regga è necessario che ognuna di esse svolga un ruolo ben determinato, che sostenga la sua parte, che sappia esercitare il suo potere specifico in relazione agli oggetti di cui si occupa. Allo stesso tempo è necessario che, a seconda di domini ed interessi diversi, ognuna sappia cedere il passo alla facoltà più adatta a legiferare in quel caso, lasciandosi guidare ed indirizzare nelle sue attività.

L'analisi genealogica dell'accordo tra le facoltà nelle tre *Critiche* kantiane porta Gilles Deleuze ad individuare nella "scoperta" dell'Anima da parte di Kant lo *sfondo* dello *sfondo* della Ragione, ovvero, quello che in altri contesti avrebbe probabilmente chiamato "piano di immanenza", intendendo con questa espressione quel presupposto pre-filosofico "non concettuale a cui i concetti rinviano" e dove in definitiva si fondano e si generano.³⁴⁵

Ma come arriva Deleuze a questa conclusione finale? È possibile individuare due momenti di svolta nella riflessione che egli conduce ne *La filosofia critica di Kant* e, in forma più breve, ne *La passione dell'immaginazione*.

³⁴⁴ DELEUZE G., *La filosofia critica di Kant*, op. cit.

³⁴⁵ Vedi DELEUZE G.–GUATTARI F., *Qu'est-ce-que la philosophie?* Édition de Minuit, Paris 1991, tr. it di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

All'inizio Deleuze, considerando in una prospettiva allargata tutte e tre le *Critiche* kantiane, descrive i modi di manifestazione di quell'armonia "proporzionata, imposta e determinata" tra le facoltà dell'Anima e rende chiara l'esistenza di un'evidente asimmetria nella relazione esistente tra loro: nella *Critica della ragion pura* l'intelletto ha potere di legiferare sugli oggetti che gli sono più propri, ovvero sui fenomeni, esercitando il suo interesse speculativo; nella *Critica della ragion pratica* la ragione legifera relativamente alle "cose in sé", mossa da un interesse pratico; nella *Critica della facoltà di giudizio*, infine, a differenza delle altre due facoltà, il giudizio estetico non assume alcun potere legislativo se non quello di legiferare su di sé³⁴⁶, cioè è autonomo mentre l'immaginazione, che negli altri casi era stata determinata dalle altre facoltà,

[...] si libera dalla tutela dell'intelletto e da quello della ragione. Ma non diviene a sua volta legislatrice: più profondamente, essa promuove un esercizio delle facoltà, in cui ciascuna facoltà è spinta a giocare liberamente per conto proprio.³⁴⁷

L'immaginazione nella prima *Critica* è sottoposta all'intelletto e il suo ruolo è quello di schematizzare; nella seconda *Critica* essa non ha alcun ruolo, ma come ci dice Deleuze:

Questo non deve meravigliare, perché la legge morale, nel suo principio come nella sua applicazione tipica, è indipendente da ogni schema e da ogni sensibilità; perché gli esseri e la causalità libera non sono l'oggetto di alcuna intuizione; perché la natura sensibile e la natura soprasensibile sono separate da un abisso.³⁴⁸

L'immaginazione, liberatasi dal potere di controllo delle altre due facoltà, non manifesta a sua volta un'esigenza dominio, ma semplicemente esercita la funzione che le è più propria: riflettere la "forma estetica" dell'oggetto", che, risultando indipendente dalla realtà materiale dell'oggetto riflesso, fa sì che il giudizio di gusto sia disinteressato. Adesso, mentre nelle prime due *Critiche* si può solo supporre, così come fa Deleuze, che un accordo originario tra le facoltà implichi il rispetto di un sistema di potere che richiede di volta in volta alle facoltà non legislative, rispetto ad un dominio, di essere determinate dalla facoltà legiferante,

³⁴⁶ DELEUZE G., *La passione dell'immaginazione*, op. cit., p. 29.

³⁴⁷ Ivi, p. 30.

³⁴⁸ DELEUZE G., *La filosofia critica di Kant*, op. cit., p. 69.

nella terza *Critica* l'esigenza di un accordo libero da condizionamenti è mostrato dal comportamento dell'immaginazione che, ripete Deleuze, "è libera sia dal dominio dell'intelletto che da quello della ragione".³⁴⁹ È la libertà dell'immaginazione che porta Deleuze ad attribuire un valore unico e determinante nel sistema kantiano alla terza *Critica*

La *Critica del Giudizio*, nella sua funzione estetica, non viene semplicemente a completare le altre due, ma ne costituisce in realtà il fondamento. Essa disvela un libero accordo delle facoltà quale sfondo *presupposto* dalle altre due Critiche.³⁵⁰

In una seconda fase, quando ormai Deleuze è nel pieno della sua analisi genealogica dell'accordo tra facoltà all'interno della *Critica della facoltà di giudizio*, si rileva una seconda asimmetria, questa volta legata al tipo di accordo tra facoltà nella fase di produzione dei giudizi di gusto: mentre il giudizio "è bello" deriva da un accordo armonico tra immaginazione ed intelletto, il giudizio "è sublime" deriva da un accordo doloroso tra immaginazione e ragione.

Ragione e immaginazione non si accordano che all'interno di una tensione, di una contraddizione, di una dolorosa lacerazione. Vi è sì accordo, ma accordo, discordante, armonia nel dolore.³⁵¹

La ragione forza le capacità di apprensione dell'immaginazione. Vorrebbe che l'immaginazione fosse in grado di accogliere l'infinitamente grande presente non nella natura, ma come ci dice Kant, nell'Idea stessa della ragione. "La ragione - scrive Deleuze - pone l'immaginazione in presenza del proprio limite nel sensibile",³⁵² provocandone la crisi. Ecco la Passione dell'immaginazione, la sua sofferenza, ma anche la manifestazione della sua immensa forza. Ecco l'esplicitazione del tipo di potere proprio dell'immaginazione che è allo stesso tempo potere di resistenza, ma anche di creazione e di "scompaginamento". L'immaginazione accettando il proprio limite rispetto all'immenso potere della Ragione, spinge la Ragione stessa a "pensare di più", a riconoscersi come facoltà

³⁴⁹ DELEUZE G., *La passione dell'immaginazione*, op. cit., p. 29.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ivi, p. 34.

³⁵² Ibidem.

in grado di pensare a quel mondo soprasensibile a cui la stessa immaginazione scopre di essere destinata.

Di più – scrive Deleuze – tutto accade come se le due facoltà si fecondassero reciprocamente e ritrovassero il principio della loro genesi, l’una in prossimità del proprio limite, l’altra al di là del sensibile, entrambe in un “punto di concentrazione” che definisce la massima profondità dell’anima, quale unità soprasensibile di tutte le facoltà.³⁵³

A questo punto Deleuze può fare della genesi del sublime, da cui ha ricavato un principio genetico trascendentale dell’accordo interno delle facoltà, il modello da cui far derivare le altre due genesi possibili nella terza *Critica*: quella del bello e quella del Genio. Nella genesi del sublime, scrive Deleuze:

[...] l’accordo immaginazione-ragione non è semplicemente presunto; esso è effettivamente *generato*, generato nel disaccordo.³⁵⁴

alla fine delle quali potrà derivare la sua seconda conclusione:

Le tre genesi della *Critica del Giudizio* non sono solo parallele, ma convergono verso un medesimo principio: la scoperta di quel che Kant chiama Anima, ossia l’unità soprasensibile di tutte le nostre facoltà, “il punto di concentrazione”, il principio vivificante a partire dal quale ciascuna facoltà si trova “animata”, generata nel suo libero esercizio così come nel suo libero gioco con le altre.³⁵⁵

L’approfondimento progressivo dell’analisi deleuziana è quindi determinata dal riconoscimento di alcune anomalie nel comportamento dell’immaginazione rispetto alle altre facoltà. L’immaginazione riesce a destabilizzare il piano di controllo su cui si esercita il potere delle altre facoltà, aprendo la strada ad una “natura altra” da quella di cui facciamo esperienza.

È interessante ancora notare che questa apertura dell’immaginazione al soprasensibile è sperimentabile sia dalla parte dello spettatore che dalla parte del creatore. Nel primo caso si tratta dell’interesse razionale, accompagnato dalla

³⁵³ Ivi, pp. 35-36.

³⁵⁴ DELEUZE G., *La filosofia critica di Kant*, op. cit., p. 89.

³⁵⁵ Ivi, p. 46.

Cultura necessaria ad approfondire, ad esempio, l'apparente disaccordo esistente tra Ragione ed Immaginazione nell'esperienza del sublime; nel secondo caso parliamo invece dell'attività artistica del Genio definito da Deleuze come quel "principio meta-estetico" in cui si realizza al massimo grado la liberazione dell'immaginazione e l'estensione dell'intelletto.

1.2.4 Jean-François Lyotard: Immaginazione, metafisica del soggetto e *Darstellung*

«Come è pensato il soggetto che immagina e che tipo di *Darstellung* produce l'immaginazione se intesa politicamente?»

Ne *Il dissidio*³⁵⁶ Jean-François Lyotard analizza alcuni aspetti del discorso kantiano tra cui la teoria dell'immaginazione e la formazione della rappresentazione nel senso di *Darstellung* sul piano linguistico, considerando il regime che sostiene la formazione di una frase e il concatenamento tra frasi come relazione in cui entrano in gioco elementi di tipo epistemologico, etico, politico.

Lyotard immerge la teoria kantiana nell'universo di frasi attraverso cui essa si struttura, leggendo il rapporto tra produzione di conoscenza da parte del soggetto e realtà materiale a cui essa si riferisce in termini di potere, di necessità di donazione di senso, di illusione metafisica. Da questa lettura emerge sia una certa visione del soggetto come prodotto di una visione filosofica idealistica centrata, appunto, sul soggetto come unità stabile in grado di donare significato al mondo di cui fa esperienza, sia l'idea di rappresentazione – nel senso di *Darstellung* – come costruzione di frasi validate dalla capacità decisionale del soggetto stesso.

In realtà Lyotard non produce un discorso specifico sull'immaginazione, ma considera la partecipazione delle diverse facoltà dell'uomo, così come pensate da Kant, alla formazione del soggetto nell'ambito di quella che egli definisce illusione metafisica, intendendo con questa espressione la modalità del soggetto di "trattare una presentazione come una situazione."³⁵⁷

L'immaginazione trascendentale, in quanto facoltà di presentazione nella costruzione kantiana, è quindi una delle facoltà che contribuisce, o meglio,

³⁵⁶ LYOTARD J.-F., *Le différend*, Les Editions de Minuit, Paris 1988, tr. it. di A. Serra, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985.

³⁵⁷ Ivi, p. 86.

presuppone una metafisica del soggetto. Quest'ultimo è ciò che dona senso all'evento attraverso la formulazione di frasi appartenenti a regimi discorsivi diversi poiché prodotte da una delle facoltà dell'uomo. Il soggetto "obietta a se stesso una frase di un altro regime e va alla ricerca, se non della conciliazione, almeno delle regole del conflitto, in altre parole della sua unità sempre minacciata."³⁵⁸ Le facoltà sono tra loro sempre in conflitto, poiché cercano di far prevalere la frase da loro prodotta, frase che dona senso e garantisce la persistenza del soggetto. Relativamente ad essa il soggetto deve poter preservare e sostenere la sua stabilità e unità in quanto soggetto di conoscenza, attraverso la conciliazione di frasi costituite secondo criteri differenti a partire dalle facoltà che le hanno prodotte. Il soggetto è pensato dunque come flusso ininterrotto di frasi da armonizzare e, allo stesso tempo, come garante dell'esistenza delle stesse facoltà che producono frasi.

Per questo motivo, secondo Lyotard, la *Darstellung* di cui parla Kant, assume il valore di rappresentazione come messa in situazione nel sistema linguistico della presentazione. Quest'ultima, che corrisponde all'evento che impressiona la sensibilità, è rimossa dalla rappresentazione. Parlando con il linguaggio lyotardiano: la sensazione ha a che fare con la materia che viene investita dalla sensibilità che produce il dato sensibile o quasi-frase o frase-materia. Le altre facoltà intervengono producendo frasi-forma (intuizione sensibile), frasi categoriali (intelletto), frasi schematiche (giudizio), frasi-ideale (ragione).

Di fatto la *Darstellung* si compone come congiunzione di due frasi e quindi non ha lo statuto di presentazione, ma di rappresentazione, ovvero, di messa in situazione, il suo valore è giuridico non estetico. Questa composizione è imposta dal "regime di conoscenza" del soggetto metafisico, che produce giudizi in grado di far corrispondere alla rappresentazione un referente e non la sua presentazione che, appunto, nel passaggio dalla materia al soggetto, si perde.

La capacità di giudicare del soggetto è "una capacità di trovare l'esempio o il caso che si addice ad una regola, e di trovarlo senza regola."³⁵⁹ Essa si esercita al di fuori della conoscenza, nella morale o nel sentimento estetico, cioè laddove il soggetto avverte la sua destinazione soprasensibile, la sua libertà.

In questa costruzione, tuttavia, ciò che ci sembra emerga in modo evidente dal discorso di Lyotard è la visione di un soggetto che, chiuso nel suo universo di

³⁵⁸ Ivi, p. 91.

³⁵⁹ Ivi, p. 90.

frasi, perde il mondo, nel senso che perde il rapporto empirico con esso. Ciò che proviene dalla sensazione, ovvero dall'impressione della materia sul corpo del singolo, l'evento che Lyotard connota in termini di "affetto" e definisce come "l'avvenimento nella sua presenza", è allo stesso tempo accolto e censurato o tutt'al più investito di un valore di scambio da contrattare col soggetto di conoscenza. La singolarità dell'individuo, compresi gli idioletti di cui esso si fa portatore, non rientrano nella conoscenza che, per essere tale, si deve rendere universale sganciandosi dalla materialità. A tal proposito è significativa l'associazione che Lyotard fa tra empirismo, ricettività e femminilità:

Empirismo minaccioso, come sempre con la ricettività (la femminilità?)³⁶⁰

Il soggetto è sì riconosciuto come attivo e passivo, come destinatario e destinatario di una certa comunicazione, come produttivo e ricettivo, ma, in quanto soggetto di conoscenza, i secondi elementi di queste coppie devono essere messi da parte.

1.2.5 Jacques Derrida: la taglia a due tagli dell'immaginazione

«Qual è l'economia (politica) dell'immaginazione?»

Ne *La verità in pittura*, Jacques Derrida si chiede:

Quali sono le condizioni, se pure il fatto è mai possibile, per superare, smontare, o rimuovere l'eredità delle grandi filosofie dell'arte che dominano ancora tutta questa problematica, e soprattutto quella di Kant, quella di Hegel e, per una diversa ragione quella di Heidegger?³⁶¹

La problematica a cui si fa riferimento è quella legata alle questioni che da sempre la riflessione filosofica si pone relativamente all'arte ed a quelli che vengono considerati i suoi elementi costitutivi: il bello, la rappresentazione, l'origine dell'opera, l'essenza dell'arte stessa...di cui nel tempo sono state date definizioni diverse e su cui sono state elaborate numerose teorie. Esse, messe in relazione con quegli elementi che Derrida definisce "parergon" dell'opera d'arte, ovvero, "le

³⁶⁰ Ivi, p. 87.

³⁶¹ DERRIDA J., *La verità in pittura*, op. cit., p. 15.

istanze della cornice, del titolo della firma, della didascalia, ecc.”,³⁶² modificano internamente ed in profondità il discorso sull’arte e determinano la relazione che essa istituisce con il mondo economico che le ruota intorno.

Derrida, in queste pagine, partendo da alcune considerazioni sull’arte pittorica di Cézanne, allarga il suo discorso alle teorie dell’arte in generale, iscrivendole, in quanto saperi strutturatisi nel tempo, all’interno di un sistema più ampio che è quello pedagogico e politico. Di fatto, la filosofia dell’arte, come ogni altro sapere filosofico, interrogandosi su questioni quali quello della relazione tra significato-significante-referente, oppure quello del rapporto tra presenza e rappresentazione, sottopone l’arte al *logos* facendola diventare un oggetto definibile o valutabile attraverso l’utilizzo di coppie concettuali con cui si renderebbe in tal modo possibile la sua interpretazione e la ricerca del suo significato più profondo e immutabile al di là di ogni tipo di contingenza formale o storica.

A partire da questi presupposti, Derrida prende in considerazione la possibilità di decostruire alcune delle teorie dell’arte che hanno avuto più incidenza nella storia della filosofia – appunto quelle di Hegel, Kant ed Heidegger – per mostrare la necessità di distruggere o trasformare di continuo la stessa interrogazione sull’arte nella sua necessaria e inevitabile relazione con la storia, il cui concetto, proprio in virtù di questa relazione, attraverso la quale si cerca da sempre di definire e rintracciare il senso dell’arte, necessita di una riflessione più approfondita.

Nell’analisi decostruttiva della teoria dell’arte kantiana espressa nella *Critica della facoltà di Giudizio*, ciò che Derrida sembra voler far risaltare rispetto all’immaginazione è la funzionalità che essa assume nella strutturazione complessiva di un sistema teorico all’interno del quale ciò che deve, che si vuol far emergere è la preminenza delle idee della ragione rispetto a qualsiasi realtà sensibile, a qualsiasi oggetto naturale o artificiale.

Vogliamo qui riferirci in particolare al IV paragrafo del primo saggio contenuto ne *La verità in pittura*, in cui Derrida analizza il concetto del sublime kantiano. È in queste pagine che emerge in modo più evidente il riferimento alla funzionalità “economica” dell’immaginazione, che, nel suo rapporto conflittuale con la ragione, causato dall’esperienza di ciò che è “assolutamente grande”, baratta il suo rapporto con il mondo fenomenico in vista di qualcosa che la

³⁶² Ibidem.

eccede, che non attiene al mondo della necessità, ma richiama alla promessa di libertà del mondo noumenico.

Mentre l'analisi dell'esperienza del bello evidenzia l'accordo esistente tra immaginazione e intelletto, l'analisi del sentimento del sublime, parola con la quale si definisce la presentazione di un concetto "quasi" impresentabile per la nostra facoltà di apprendimento, registra il cambiamento di carattere dell'immaginazione: essa non è più parte del libero gioco tra le facoltà del soggetto, inteso come quell'unità antropologica che dà senso al resto della natura, rendendone comprensibile la sua finalità, ma la sua attività entra in una relazione conflittuale e necessaria con la ragione. Scrive Derrida che, nella sensazione del sublime

Non c'è più gioco (*Spiel*) ma serietà (*Ernst*) nell'impiego dell'immaginazione.³⁶³

E ancora, che

Il «compiacersi-di» del sublime è puramente o semplicemente negativo (*nur negativ*) nella misura in cui sospende il gioco e diventa serio.³⁶⁴

La serietà nell'impiego dell'immaginazione deriva dal carattere di sacrificio dell'attività a cui essa si sottomette in vista del mantenimento del sistema kantiano.

Il sublime infatti, nel suo carattere colossale, costituisce per il soggetto l'esperienza della sua infinità. Esso non è in alcun oggetto della natura o dell'arte, ma è una proiezione del soggetto stesso, in quanto soggetto razionale, della sua infinità, della sua anima. A differenza del bello, il sublime è dentro l'uomo, è una proiezione della sua inadeguatezza rispetto all'infinità della ragione, di cui non è possibile dare alcuna rappresentazione. Proprio in virtù del suo carattere razionale, dovuto al fatto che è solo la ragione che può comprenderlo, il sublime si pone come una forma di relazione con la legge morale, la quale, non essendo determinata da alcun finalità empirica, richiede di esercitare una violenza rispetto alla conoscenza sensibile dell'uomo, richiede un mettere da parte la sua sensibilità elevando al contrario la sua potenzialità razionale. È rispetto a questa richiesta che

³⁶³ Ivi, p. 124.

³⁶⁴ Ivi, p. 125.

si definisce il sacrificio “economico” dell’immaginazione, che, al cospetto dell’esperienza più significativa ed immediata che può avere del sublime, quella con gli elementi della “natura brutta” dalla quale il soggetto può ricavare solo un piacere indiretto, negativo, si ritrae.

L’esperienza del sublime, che si presenta come un’esperienza violenta per il soggetto, che inizialmente avverte l’inibizione delle sue forze vitali, richiede il sacrificio dell’immaginazione che, esposta all’abisso, si ritrae.

L’immaginazione rivolge questa violenza contro se stessa, si mutila, si incatena, benda se stessa, si sacrifica, e si sottrae, si taglia e si ruba da se stessa.³⁶⁵

Questa auto-espropriazione dell’immaginazione, tuttavia, rientra in un calcolo per il quale il sacrificio della sua libertà, risulta conveniente rispetto al guadagno di “ampiezza e potenza” che ricava alla sottomissione ad una legge, la legge morale, da cui, pur rimanendole nascosto il fondamento, riceve “la sensazione del sacrificio e dell’espropriazione, contemporaneamente a quello della causa a cui si sottomette.”³⁶⁶ Proprio a ciò è dovuta quella sensazione positiva, quell’emozione di stupore che segue la sensazione di smarrimento.

[...] un certo transfert – scrive Derrida – le permette in qualche modo di provare piacere per questa ricaduta che la fa ritornare a sé.³⁶⁷

L’immaginazione tuttavia assolve anche ad un’altra funzione legata alle due capacità che Kant le attribuisce in relazione alla valutazione della grandezza di un oggetto nell’ambito della realtà fenomenica: quella della *apprehensio* e quella della *comprehensio*, due modalità di “presa” o *prehensio* intimamente correlate, ma agenti attraverso mezzi diversi e dotate di differenti potenzialità: la prima procede matematicamente, attraverso concetti matematici e segni algebrici e in modo indefinito, senza cioè avere un limite; la seconda invece procede esteticamente, attraverso delle intuizioni soggettive, immediate ed ha un limite, il quale costituisce “la più grande misura estetica fondamentale dell’apprezzamento

³⁶⁵ Ivi, p. 125.

³⁶⁶ Ivi, p. 126.

³⁶⁷ Ivi, p. 136.

della grandezza”,³⁶⁸ che quindi, come ci dice Derrida, deriva dal corpo dell’uomo. L’immaginazione non può superare il limite della *comprehensio* definito dal corpo, che, allo stesso tempo, è il luogo in cui si iscrive l’esperienza del sublime stesso.

Ora l’immaginazione, mediatrice tra la sensibilità e l’intelletto, è capace di *due operazioni*. [...] L’immaginazione è la taglia perché ha due tagli: la taglia è sempre a due tagli: de-limita. Ha la taglia di quello che delimita e la taglia di quello che delimita, di quello che essa limita e di quello che in lei si libera dal suo limite.³⁶⁹

Ancorando sia l’immaginazione, facoltà costitutivamente protesa secondo Kant ad un progresso infinito e quindi portata naturalmente al superamento dei limiti, che il sublime al corpo dell’uomo, alla sua ragione, la terza *Critica*, svolge, secondo Derrida, la funzione di un ponte con cui, non solo si collegano il mondo noumenico e il mondo fenomenico, ma si salva la ragione stessa dall’abisso che li separa. Di questo abisso, che riporta alla ricerca di quel fondamento della metafisica che Kant esclude come possibile oggetto di conoscenza della ragione, è necessario “farne l’economia” e “scoprirne la logica”, non solo per evitare la caduta, ma anche per potersene in qualche modo riappropriare.

³⁶⁸ Ivi, p. 135

³⁶⁹ Ivi, p. 134.

BIBIOGRAFIA

G.C. SPIVAK

- Bibliografia

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

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

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

A Critique of Postcolonial Reason, Harvard University Press, Cambridge, London 1999, tr. it di A. D'Ottavio, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma 2004

Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo, (con Renajit Guha) tr. it. di G. Giuliani, Ombre Corte, Verona 2002 (testi tratti da AA.VV., *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha and Gayatri Chakravorty Spivak, Oxford University Press, New Delhi, India 1988)

Death of a Discipline, Columbia University Press, New York 2003, tr. it. di L. Gunella, *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2006

- Articoli, Saggi, Introduzioni, Traduzioni

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

Reading the Archives: the Rani of Sirmur in BARKER F. (a cura di), *Europe and its Others*, Vol. 1, University of Essex, Colchester 1985

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

The Post-Colonial Critic (a cura di), Routledge, New York e London 1990

Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana in ARAC J. E JOHNSON B., *Consequences of Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991

The politics of traslation in *Outside in the Teaching Machine* (1992), Routledge, New York-London 1993, pp. 179-200, tr. it. di A. Biglia, *La politica della traduzione* in «Testo a fronte», n. 31, 2001, pp.121-165, poi in DEVI M., *Le invisibili*, Filema, Napoli 2007, pp. 121-165 (tr. it. di A. Pirri)

Acting Bits/Identiy Talk in «Critical Enquiry», Vol 18, n. 4, 1992, pp. 770-803 poi in GATES H. L. Jr e APPIAH A., *Identities*, University of Chicago Press, Chicago 1995

Psychoanalysis in left field and fieldworking: examples to fit the title in SHAMDASANI S. e MÜNCHOW M. (a cura di), *Speculations after Freud*, Routledge, London-New York 1994

Responsibility in «boundary 2», Vol. 21, n. 2, autunno 1994

Ghostwriting in «Diacritics», Vol. 25, n. 2, 1995, pp. 64-84

The Breast Stories (traduzione e introduzione a tre racconti di Mahasweta Devi), Seagull, Calcutta 1997, tr. it. di A. Pirri, *La trilogia del seno*, Filema, Napoli 2005

Race before Racism: The Disappearance of the American in «boundary 2», Vol. 25, n. 2, estate 1998

Three Women Text and Circumfession in CLIFF M., DABYDEEN D. e ADISA O. P. (a cura di), *Postcolonialism & Autobiography*, Radopi, Amsterdam-Atlanta 1998

Translation as Culture in «parallax», n. 1, 2000, pp. 13-24, tr. it. di S. Adamo, *La traduzione come cultura* in «Aut-Aut», n. 334, *Compiti del traduttore*, aprile-giugno 2007, pp. 31-39

Imperative to Re-imagine the Planet/ Imperative zur Neuerfindung des Planeten, Passagen Wien 1999, tr. it. di D. Zoletto, *L'imperativo di re-immaginare il pianeta* in «Aut Aut», n. 312, maggio-giugno 2002, pp. 72-87

Song for Kali: a Cycle of Images and Songs, Nirode Mazumdar Inspired by the Poet Ram Proshad (traduzione dal bengali e cura), Seagull Press, Calcutta 2000

Questioned on Translation: Adrift in «Public Culture», 13 (1), 2001, pp. 13-22

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

Lascito di Derrida in «Aut Aut», n. 327, luglio-settembre 2005, pp. 50-55, tr. it. di D. Zoletto

Terror. A Speech After 9-11 in «boundary 2», n.2, 2004, pp. 81-111, tr. it. di D. Zoletto, *Terrore. Un discorso dopo l'11 settembre* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 6-46

Nationalism and the Imagination (2004) in M. Mukherjee (a cura di), *Nation and Imagination* (in corso di pubblicazione) tr. it. di D. Zoletto, *Nazionalismo e immaginazione* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 65-90

Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching in «Diacritics», n. 3-4, 2002, pp. 17-31, tr. it. di S. Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 109-137

- **Bibliografia critica**

PICCHIONE J. e BIASIN G. P., *I discorsi della critica in America: Frey, De Man, Bloom, Hartman, Fish, Hirsch, Chatman, Spivak, Said, Jameson*, Bulzoni, Roma 1993

EAGLETON T., *Figures of dissent. Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, Verso, London 2003, tr. it. di A. Perri e M. Bilardello, *Figure del dissenso. Saggi critici su Fish, Spivak, Žižek e altri*, Meltemi, Roma 2007

ADAMO S., *Tradurre Spivak: note a margine* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 138-157

LEGHISSA G., *Insegnare l'umanità. Politiche della cultura in Spivak* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 91-107

ZOLETTO D., *Spivak. Imparare dal basso* in «Aut Aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 47-64

ZOLETTO D., *Il compito (in classe) del traduttore* in «Aut-Aut», n. 334, *Compiti del traduttore*, aprile-giugno 2007, pp. 118-126

A. DJEBAR

- **Bibliografia**

La Soif, Julliard, Paris, 1957

Les Impatients, Julliard, Paris, 1958

Les Enfants du nouveau monde, Julliard, Paris, 1962

Les Alouettes naïves, Julliard, Paris, 1967

Femmes d'Alger dans leur appartement, Les Éditions Des Femmes, Paris 1980, tr. it. di G. Turano, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze 1988, 2000

L'amour, la fantasia, Lattès, Paris 1985, tr. it. di D. Marin e E. Salvatori, *L'amore, la guerra*, Ibis, Como-Pavia 1995

Ombre sultane, Lattès, Paris 1987, tr. it. di A. Pastore, *Ombra sultana*, Baldini & Castoldi, Milano 1999

Loin de Médine, Albin Michel, Paris 1991, tr. it. di C. M. Tresso, *Lontano da Medina*, Giunti, Firenze 1993

Vaste est la prison, Albin Michel, Paris 1991, tr. it. di A. Pastore, *Vasta è la prigione*, Bompiani, Milano 2001

Le blanc de l'Algérie, Albin Michel, Paris 1996, tr. it. R. Salvadori, *Bianco*

d'Algeria. Memorie di un paese spezzato, Il Saggiatore, Milano 1998

Oran, langue morte, Actes Sud, Paris 1997, tr. it. C. M. Tresso e M. Rivolta, *Nel cuore della notte algerina*, Giunti, Firenze 1998

Les nuits de Strasbourg, Actes Sud, Paris 1997, tr. it. di T. Maraini, *Le notti di Strasburgo*, Il Saggiatore, Milano 2000

Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie, Albin Michel, Paris 1999, tr. it. R. Salvatori, *Queste voci che mi assediano. Scrivere nella lingua dell'altro*, Il Saggiatore, Milano 2004

Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta, dramma musicale in cinque atti e ventuno quadri a partire dalle cronache di Ibn Saad e di Tabari, a cura di M. Nadotti, Giunti, Firenze 2000

La femme sans sépulture, Albin Michel, Paris 2002, tr. it. di F. Bruno, *La donna senza sepoltura*, Il Saggiatore, Milano 2002

La disparition de la langue française, Albin Michel, Paris 2003

Nulle part dans la maison de mon père, Fayard, Paris 2007

- **Poesia**

Poèmes pour l'Algérie heureuse (1962), SNED, Alger 1969 estratti in KAOUAH A. (a cura di), *Poésie algérienne francophone contemporaine*, Autres Temps, Marseille 2004, pp. 175-179

- **Articoli, Interviste, Introduzioni, Traduzioni**

Prefazione e Traduzione a EL SAADAoui, *Ferdaous, une voix en enfer*, Les Éditions Des Femmes, Paris 1981, pp. 7-25

Introduzione e note a *Villes d'Algérie au XIX siècle*, Centre Culturel Algérien, Paris 1984, pp. 7-21

Prefazione e Traduzione a KHRAÏEF B., *La Terre des Passions Brûlées*, Lattes, Paris 1986, pp. 7-13

Baya, le regard fleur in COLLECTION ALBUMS DE PEINTRES ALGERIENS, *Baya. Textes: André Breton, Assia Djebar, Mony Berrah, Jean de Monseul, Baya*, Bouchene, Alger 1987

Prefazione a DESJEUX C. e B., *Visage de L'Algerie*, Hatier, Paris 1989

Écrire dans la langue de l'Autre in «*Identité, culture et changement social*», Ottawa 1989

Images de l'Autre au cinéma in «*Courrier de l'Unesco*», ottobre 1989

Introduzione a BAILLET J.-L. e OLLIVIER Y. (a cura di), *Chronique d'un été algérien: ici et là-bas*, Plume, Paris 1993, pp. 11-36

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

Voix Absente in CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec 1993, pp. 11-12

L'explorée in CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec 1993, pp. 13-14

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

Fugitive, et ne le sachant pas in CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec 1993, pp. 19-24

Entretien avec Assia Djébar intervista di L./A. ad Assia Djébar in «Algerie. Litterature/Action», n. 1, maggio 1996, pp. 183-187

Assia Djébar: Une femme de l'être, intervista di LEGOUPIL L. ad Assia Djébar in «Page des Libraires. Littératures arabes», n. 42, settembre-ottobre 1996, p. 52

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

Le discours de Francfort in «Etudes», Tomo 395, n. 3 (3953), settembre 2001, pp. 235-246

Les nuits de ramadan, Prefazione a GRÜNERT A e BECKER-RAU C., *Ramadan. Voyage au cœur d'un rite*, Éditions de La Martinière, Paris 2001, pp. 10-13

- **Estratti**

Celle qui dit non, à Medine in «Cahiers Intersignes», n. 2, 1991, *Paradoxes du féminin en islam*, pp. 7-16 (estratto da DJEBAR A., *Loin de Médine*, op. cit.)

The woman who said No in Medina in «Mediterraneans: a Quarterly Review», Vol. 2-3, 1992/1993, pp.184-204 (estratto da DJEBAR A., *Loin de Médine*, op. cit., tr. ingl. di D. S. Blair)

Kader in «Algerie: littérature, action», Vol. 1, giugno 1996, pp. 204-205 (estratto da DJEBAR A., *Le blanc de l'Algérie*, op. cit.)

Alger, juillet 1830 in KHADDA N. e SIBLOT P., *Alger. Une ville et ses discours*, Praxiling Université Paul Valéry, Montpellier 1996, pp. 99-102 (estratto da DJEBAR A., *Introduzione e note a Villes d'Algérie au XIX siècle*, op. cit.)

Entretien avec Assia Djébar in «Algerie: littérature, action», n. 1, mai 1996, pp. 183-187, poi in in «Algerie: littérature, action», n. 91-92, maggio-giugno 2005, pp. 5-6 (estratto col titolo *Assia Djébar à l'Académie française*)

- **Filmografia**

La Noubia des femmes du mont Chenoua, Algeria 1978, 117'

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

Bibliografia critica: opere interamente dedicate ad A. Djébar

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

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

CALLE-GRUBER A., *L'amour dans la langue adverse. Assia Djébar et la question de la littérature francophone* in A. DAYAN-ROSENMAN ET L. VALENSI, *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Bouchene, Alger 2004, p. 247-256, tr. it., *L'ospitalità dell'altro. L'amore-nella-lingua-avversa, Assia Djébar e la questione della lingua francofona* in VALERIA POMPEJANO, *Ospitalità*, Università La Sapienza, Roma 2004, p. 231-241

CALLE-GRUBER M. (a cura di), *Assia Djébar "Nomade entre les murs..." Pour une poésie transfrontalière*, Colloque de la Maison des Écrivains et Paris VIII-Vincennes, Maisonneuve&Larose e Bibliothèque de l'Académie Royale de Belgique, Paris-Bruxelles 2005

CATTARUZZA C. e VOLTERRANI E. (a cura di), *Dedica a Assia Djébar*, Thesis, Pordenone 2004

CHIKHI B., *Les romans d'Assia Djébar*, OPU, Alger 1990 (tesi di dottorato depositata presso il Centro Culturale algerino di Parigi)

CLERC J.-M., *Assia Djébar: Écrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, Paris-Montreal 1997

DÉJEUX J., *Assia Djébar, romancière algérienne cinéaste arabe*, Naaman, Québec 1984

HAMDI H., *Subversion de l'espace dans Femme d'Alger dans leur appartement de Assia Djébar* in «Algerie: littérature, action», n. 103-104, settembre-ottobre 2006, pp. 19-23

KHANNOUS T., *The Subaltern Speaks: Re-Making/ Her/ Story in Assia Djébar's La noubia des femmes du mont Chenua* in «Eke et al», 2000, pp. 51-71

LANARI V., *Lo sguardo sullo sguardo*, estratto da *CINEMAFRICA: tutto il cinema da e sull'Africa*, 4 novembre 2006, documento internet

PERCOVICH L. (a cura di), *Una letteratura al femminile: Assia Djébar*, Libera Università delle donne, Milano 1999

SCHATANEK H., *Assia Djébar. L'emancipation de la femme par l'écriture* in «Cahier d'études maghrebines», n. 8-9, 1995-1996, *Femme du Maghreb*, pp.196-197

SIEBERT R., *Assia Djébar: Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djébar*, tr. it. di M. Nadotti, La Tartaruga Edizioni 1997

SLIMANI E., *Histoire et fiction dans L'amour, la fantasia d'Assia Djébar* in «Algerie: littérature, action», n. 99-100, marzo-aprile 2006, pp. 33-40

SPIVAK G. C., *Acting Bits/Identity Talk* in «Critical Enquiry», Vol 18, n. 4, 1992, pp. 770-803, poi in GATES H. L. Jr e APPIAH A., *Identities*, University of Chicago Press, Chicago 1995

SPIVAK G. C., *Ghostwriting* in «Diacritics», Vol. 25, n. 2, 1995, pp. 64-84

TAMZALI W., *La Nouba des femmes du mont Chenua* in «Le 2 écrans», n. 2, luglio 1978, pp. 45-49

TURK N., *Assia Djébar: solitaire solidaire. Une étude de la lutte des algériennes pour les libertés individuelles dans l'oeuvre romanesque d'Assia Djébar*, UMI, Michigan 1989 (tesi di dottorato depositata presso il centro culturale algerino di Parigi)

Bibliografia critica: opere parzialmente dedicate ad A. Djébar

BOURGET C., *De l'inscription a la reception: l'intertexte islamique chez Mernissi, Djébar, Chraïbi et Ben Jelloun*, UMI, Michigan 1998 (tesi di dottorato depositata presso il centro culturale algerino di Parigi)

BRAHIMI D., *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan, Paris 1997

CALLE-GRUBER M. e VERNET M. (a cura di), *Mises en scène d'écrivains*, Le Griffon d'Argile, Québec 1993

CAZALÉ-BÉRARD C., LEROUSSEAU A., *Les Femmes et la Tradition du Livre*, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle (Lille III), Lille, 2004

DONAHEY A., *Poliphonic and palimpsestic discourse in the works of Assia Djébar and Leïla Sebbar* (1993), UMI, Anne Arbor 1994 (tesi di dottorato depositata presso il centro culturale algerino di Parigi)

GABOUS A., *La femme et le cinéma arabe. Esquisse de filmographie suivi du petit dictionnaire des femmes cinéastes*, Institute du Monde Arabe, Paris 1985

MAHBOBEH S., *De la femme suicidée de Nawal el Saadaoui à la femme*

solidarie de Assia Djébar, UMI, Ann Arbor 1995 (tesi di dottorato depositata presso il centro culturale algerino)

MEGHERBI A., *Le miroir apprivoisé. Sociologie du cinéma algérien*, ENAL-OPU-GAM, Alger-Alger-Bruxelles 1985

MIMOUN M.(a cura di), «Les Cahiers de CINÉ-IMA», *France-Algérie. Images d'une guerre*, n. 1, giugno 1992.

NIAG S. (a cura di), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris 1996

RAFIKA M., *Two major francophone women writers: Assia Djébar and Leïla Sebbar. A thematic study of their works*, Peter Lang, New York 1999

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

Bibliografia critica: articoli su A. Djébar

ATALLAH M., *Situation de la littérature algérienne des années 90* in «Algerie: littérature, action», n. 65-66, novembre-dicembre 2002, pp. 45-53

BACHOLLE-BAŠKOVIC M., *La Femme sans sépulture d'Assia Djébar ou une Histoire pas enterrée* in «Espressions maghrébines», *Histoire(s)*, Vol. 2, n. 1, estate 2003, pp. 79-90

BRAHIMI D., *Assia Djébar* in «Algerie: littérature, action», n. 12-13, giugno-settembre 1997, pp. 137-146

DURMELAT S., *L'Algérie est à réinventer ou Femmes d'Alger hors de leur appartement dans Viva Laldjérie de Nadir Moknèche* in «Espressions maghrébines», *Images, imagination: Algérie*, Vol. 6, n. 1, 2007, pp. 93-112

KEÏTA A. D., *L'histoire au cœur du roman (Assia Djébar)* in «Algerie: littérature, action», n. 55-56, novembre-dicembre 2001, pp. 183-195

ROSELLO M., *Rencontres et disparus chez Assia Djébar: Hantologie algérienne* in «Espressions maghrébines», *Histoire(s)*, Vol. 2, n. 1, estate 2003, pp. 91-111

Bibliografia critica: riviste monografiche dedicate ad A. Djébar

«Cahier d'études maghrébines», *L'Algérie au féminin. Spécial Assia Djébar, Malika Mokedden*, n. 12, ottobre 1999

«Cahier d'études maghrébines», *Spécial Assia Djébar*, n. 14, ottobre 2000

Documenti audiovisivi

Assia Djébar. Entre Ombre et Soleil di KAMEL DEHANE, Algeria, Nov 1991-Gen 1993, Doc. 55'

Assia Djébar, Intervista per la trasmissione televisiva «Panorama» di France-Culture, 15.04.1995, Doc.

Assia Djébar, Colloquio con Bernard Pivot per la trasmissione televisiva «Double je» di France 2, 23.10. 2003, Doc.

Assia Djébar ou la langue dévoilée, Colloquio con M. Calle-Gruber, organizzato da La Maison des Ecrivains et Etudes Féminines (Univ. Paris VIII) e realizzato dalla Samson Production, 2003, 55'

Femmes en mouvement di MERZAK ALLOUACHE, Algeria 1989, Doc. 50'

Femmes d'Alger di KAMEL DEHANE, Algeria-Francia-Belgio 1992, Doc. 52'

Le Maghreb à voix nues. Paroles de femmes, rencontres avec Assia Djébar, Intervista al Festival di Avignone trasmessa dalla rete televisiva France Culture, 15.07.1995, Doc.

9^e Rencontres d'écrivains francophones organisées par les radios publiques de langue française, Colloquio con Hubert Nyssen, trasmesso dalla rete televisiva France Culture, 05.11.1995, Doc.

Taos Amrouche. Le chant du Phenix, Conferenza al Centro Culturale Algerino di Parigi, 05.03.1992, Doc. 120'

Transmission islamique par le femmes. Conferenza al Centro Culturale Algerino di Parigi, 15.03.1991, Francia, Doc. 121'

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Testi

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

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

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

ARENDT H., *Understanding and Politics* in «Partisan Review», n. 4, 1953, pp. 377-392, tr. it. di T. Serra, *Comprensione e politica* in ARENDT H., *La disobbedienza civile ed altri saggi*, Giuffrè, Milano 1985, pp. 89-111

ARENDT H., *Lectures on Kant's political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1970, tr. it. di P. P. Portinaio, C. Cicogna, M. Vento,

Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant (1982), il Nuovo Melangolo, Genova 2005

ARENDR H., *Was Bleibt? Es bleibt die Muttersprache*, conversazione televisiva con Günter Gaus (28.10.1964) in REIF A. (a cura di), *Gespräche mit Hannah Arendt*, Piper, München 1976, tr. it. di A. Dal Lago, *Che cosa resta? Resta la lingua materna* in «Aut Aut», n. 239-240, 1990, pp. 11-30 e in *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, Mimesis, Milano 1993, pp. 23-56

ARENDR H., *The Life of the Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London 1978, tr. it. di A. Del Lago, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987

ARENDR H., *Was ist Politik. Aus dem Nachlass*, Piper, München 1993, tr. it. di M. Bistolfi, *Che cos'è la politica*, a cura di Ursula Ludz, Edizioni di Comunità Einaudi, Torino 1995

ARENDR H., *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, Editori Riuniti, Roma 2001

ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London-New York (1989), 2004

BHABHA H. K., *Nation and Narration*, Routledge, London-New York 1994, tr. it. di M. Pandolfi, *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997

BHABHA H. K., *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994, tr. it. di A. Perri, *I Luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001

BARTHES R., *L'empire des signes*, Paris, Seuil 1970, tr. it. di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984

BARTHES R., *La chambre claire*, Paris, Seuil 1980, tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino (1980), 2003

BAUDRILLARD J., *Violence du virtuel et réalité intégrale* (2004, testo inedito in francese) tr. it. di M. Leone, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze 2005

BAUMAN Z., *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Polity Press, Cambridge 2001, tr. it. di S. Minucci, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001

BENGUIGUI Y., *Femmes d'Islam*, Albin Michel, Paris 1996

BLANCHOT M., *Michael Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, Montpellier 1986, tr. it. di V. Conti, *Michael Foucault come io l'immagino*, Costa & Nolan, Genova 1980

BRAIDOTTI R., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La

Tartaruga, Milano 1994.

BRAIDOTTI R., *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*, Polity Press in association with Blackwell Ltd., Cambridge (UK) 2002, tr. it. di M. Nadotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003

BRAIDOTTI R., *Transposition. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006. tr. it. di A. M. Crispino, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Sossella Editore, Roma 2008

BUTLER J., *Undoing Gender*, Routledge, New York 1997, tr. it. di P. Maffezzoli, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006

CADAVA E. (a cura di), *Who comes after the Subject?*, Routledge, New York 1991

CALLE-GRUBER M., *Du féminin*, Presses Universitaires de Grenoble, Le Griffon d'argile, Québec 1992

CALLE-GRUBER M., *Scènes de genres*, Le Griffon d'argile, Québec, 1996

CALLE-GRUBER M., E CIXOUS H., *Au Théâtre Au Cinéma Au Féminin*, colloque de l'Université Paris VIII-Vincennes, L'Harmattan, Paris 2003

CALLE-GRUBER M., HAMM J. J., *Écrit/Écran*, Cinémas, Montréal 1993

CARCHIA G., *Kant e la verità dell'apparenza*, Ananke, Torino 2006

CHAKRABARTY D., *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Chicago 2000, tr. it. di M. Bortolini, *Provincializzare l'Europa* 2000, Roma, Meltemi, 2004

CHAMBERS I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Meltemi, Roma 2003

CHAMBERS I., *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 2003

CHAMBERS I., *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006

CHAMBERS I., CURTI L. (a cura di), *La questione postcoloniale: cieli comuni, orizzonti divisi*, Liguori, Napoli 1997

CHERABI-LABIDI N., *Les Représentations sociales dans le cinéma algérien de 1964 à 1980*, Univ. Paris III (Thèse pour le Doctorat déposé au Centre Culturel Algérien), Paris 1984

CHOW R., *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali* tr. it. di M.R. Dagostino, Meltemi, Roma 2004

CLUNY C. M., *Le cinéma algérien* in *Dictionnaire des Nouveaux Cinéma Arabes*, Sindbad 1978

CORONA D. (a cura di), *Autobiografie e contesti culturali: Ibridazioni, generi e alterità*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Studi e ricerche 31, 1999

CORONA M., LOMBARDO G., *Methodologies of gender*. Atti dell'Undicesimo convegno Biennale, Università di Messina, 24-26 ottobre 1991, Rivista di Studi Anglo-Americani, Annuario dell' A.I.S.N.A., Volume VII n. 9, Herder Editore, Roma 1993

CURTI L., *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006

DAOUD Z. *Féminisme et Politique au Maghreb (1930-1992)*, Casablanca, Eddif, 1993

DE FRANCESCHI L., *Hudud! Un viaggio nel cinema maghrebino*, Bulzoni Roma 2005

DELEUZE G., *L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant*, in «Revue d'Esthétique», Paris 1963, pp. 113-136, tr. it. e Postfazione di Luisella Feroldi, *La passione dell'immaginazione. L'idea di genesi nell'estetica di Kant*, Mimesis, Milano 2000

DELEUZE G., *La philosophie critique de Kant (Doctrine des facultés)*, Presses Universitaire de France, Paris 1963, tr. it. di M. Cavazza e A. Moscati, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 1997

DELEUZE G., *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969, tr. it di M. de Stefanis, con una «Nota dell'autore per l'edizione italiana», *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, (1975) 2005

DELEUZE G., *Cinema 1. L'image-mouvement*, Les Édition de Minuit 1983, Paris, tr. it. di G.P. Manganaro, *Cinema 1. Immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984

DELEUZE G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, (1981), 1984, trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995

DELEUZE G., *Cinema 2. L'image-temps*, Les Édition de Minuit, Paris 1985, tr. it. di L. Rampello, *Cinema 1. Immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1993

DELEUZE G., *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003

DELEUZE G.-GUATTARI F., *Qu'est-ce-que la philosophie?* Les Édition de Minuit, Paris 1991, tr. it di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996

DERRIDA J. *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967, tr. it. di

R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Como (1969) 2006

DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Les Éditions du Seuil, Paris 1967, tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, 2002

DERRIDA J., *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, tr. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997

DERRIDA J., *Fidélité à plus d'un. Meriter d'hériter où la généalogie fait défaut*, in «Idiomes, Nationalités, Déconstructions», n. 13, autunno 1998, *Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida*, pp. 221-265

DERRIDA J., *Le vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, tr. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton & Compton editori Roma 2005

DERRIDA J., *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris 1978, tr. It. Di G. Cacciavillani, *Sproni*, tr. it. *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991

DERRIDA J., *Econominesis* in «Diacritics» n. 1, giugno 1981

DERRIDA J., *Psyché. Invention de L'autre*, Galilée, Paris (1987) 2003

DERRIDA J., *Le monolinguisme de l'autre*, Éditions Galilée, Paris 1996, tr. it. di G. Berto, *Il monolinguisimo dell'altro*, Cortina Editore, Milano 2004

DERRIDA J., *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre* (trascrizione della IV (10 genn. 1996) e V (17 genn. 1996) *séance* del seminario all'E.H.E.S.S.), Calmann-Lévy, Paris, tr. it. di Landolfi I., *Sull'ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano 2000

DERRIDA J., *Fichus*, Éditions Galilée 2002, tr. it. di G. Berto, *Il Sogno di Benjamin*, Bompiani, Milano 2003

DERRIDA J., SAFAA FATHY, *Tourner le mots au bord d'un film*, Galilée, Paris 2000

DEVI M., *Breast stories*, Seagull Books Private Limited 1997, tr. it. di Pirri A., *La trilogia del seno*, Filema, Napoli 2005

DEVI M., *Le invisibili*, Filema, Napoli 2007

FERRARIS M., *L'immaginazione*, il Mulino, Bologna 1996

FOUCAULT M., *Introduction* in BINSWANGER L., *Le rêve et l'existence*, tr. fr. di J. Verdeaux, Desclée de Brouwer, Paris 1954, pp. 9-128, ora in FOUCAULT M., *Dits et écrits*, testo stabilito da D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, 4 voll., I, pp. 65-119, tr. it. di Corradini L. e Giussani C. *Introduzione* a BINSWANGER L., *Sogno ed Esistenza*, SE, Milano 1993, pp. 11-85 poi tr. it. di M. Colò, *Il Sogno*, Cortina, Milano 2003

FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, 1978

FOUCAULT M., *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie* (1968), Gallimard, Paris 1994, tr. it. di A. Cutro, *Sull'archeologia delle scienze. Risposta al Circolo di epistemologia* in FOUCAULT M., *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze ed altri scritti*, Ombre corte, Verona 2007, pp. 29-80

FOUCAULT M., *Entretien Foucault – Deleuze: les intellectuels et le pouvoir* in «L'Arc», n. 49, 1972, tr. it. di A. Fontana e P. Pasquino, *Gli intellettuali e il potere. Conversazione tra Michel Foucault e Gilles Deleuze* in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977

FOUCAULT M., *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978

GAINES J., *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory* in «Screen», n. 29 (4), 1988, pp. 12-27

GARRONI E., *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio" di Kant* (1976), Unicopoli, Milano 1988

GNISCI A. (a cura di), *Letteratura Comparata*, Mondadori, Milano 2002

GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977

GUARALDO O., TEDOLDI L., *Lo stato dello Stato. Riflessioni sul potere politico nell'era globale*, Ombre Corte, Verona 2005

HADJ-MOUSSA, *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, Les Éditions Balzac-Publisud, Paris-Montréal 1994

HARROW K. W., *With Open Eyes: Women and African Cinema. Matutu 19* (numero speciale), Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA 1997

HARROW K. W., *African Cinema: Post-Colonial and Feminist Readings*, Africa World Press, Trenton NJ-Asmara-Eritrea 1999

HEIDEGGER M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1973, tr. it. di M. E. Reina, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1985

hooks bell, *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.

hooks bell, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. Routledge, New York 1997.

KANT I., *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknock, Riga (1781), 1787, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2005

KANT I., *Ktirik der praktiscen Vernunft*, G. F. Hartknoch, Riga 1788, tr. it. di S. Landucci, *Critica della ragion pratica*, Laterza, Roma-Bari 1997.

KANT I., *Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde und Fridrich, Berlin-Libau 1790, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di Giudizio*, Einaudi, Torino 1999

KANT I., *Die Religion innerhalb der Grenzen der glosse Vernunft* (1793), in *Werke*, hrsg. W. Wenschedel, Frankfurt a. M. 1956, Vol IV, tr. it. di V. Cicero, *La religione entro i limiti della semplice ragione*, Rusconi 1996.

KANT I., *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, Nicolovius, Königsberg 1798, tr. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 2006

KANT I., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari 2003

KANT I., *Opus postumum*, Arthur Buchenau, Berlin 1936, tr. it. di V. Mathieu, *Opus postumum*, Laterza, Roma-Bari 2004

KAPLAN E. A., *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Routledge, New York 1997

KAPUŚCIŃSKI R., *Ten Inny*, Ryszard Kapuściński, 2006, tr. it. di V. Verdiani, *L'altro*, Feltrinelli, Milano 2007

KRISTEVA J., *Des Chinoises*, Les Éditions des femmes, Paris 1974, tr. it. di H. Fachinelli Trettl, *Donne cinesi*, Feltrinelli, Milano 1975

Image et visages du cinema algerien, ONCIC/ Ministère de la Culture et du Tourisme, Alger 1984

IRIGARAY L., *Ce sexe qui n'es pas un sexe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977, tr. it. di L. Muraro, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Feltrinelli, Milano 1990

IRIGARAY L., *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1987, tr. it. di L. Muraro, *Sessi e Genealogie*, La Tartaruga, Milano 1989

IRIGARAY L., *Speculum de l'autre femme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974, tr. it. di L. Muraro, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975

IRIGARAY L., *Ethique de la différence sexuelle*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984, tr. it. di L. Muraro e A. Leoni, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1990

IRIGARAY L., *Key Writings*, Continuum, London-New York 2004, tr. it. di F. Giardini, L. Irigaray, *In tutto il mondo siamo sempre in due. Chiavi per una convivenza universale*, Baldini Castaldi Dalai, Milano 2006

LANZA F., *La donna nel cinema maghrebino*, Bulzoni Editore 1999

LYOTARD J.-F., *L'acinéma*, in *Cinéma: théorie, lectures*, numero speciale di «*La Revue d'Esheétique*», n. 26 (2-4), Paris 1973, pp. 357-369, poi in LYOTARD J. F., *Des Dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Éditions Collection «10/18», Christian Bourgois Editeur, Paris 1980, pp. 51-65, tr. it. di C. Tartarini, *L'acinéma* in «Catalogo Bellaria Film Festival», ElleKappa, Rimini 2003, pp. 75-81

LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, tr. it di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981

LYOTARD J.-F., *Le différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, tr. it. di A. Serra, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985

LYOTARD J.-F., *Leçon sur l'Analytique du Sublime*, Galilée, Paris 1991

LOOMBA A., *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London-New York 1998, tr. it. di F. Neri *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2000

MACRÌ T., *Postculture*, Meltemi, Roma 2002

MAHERZI L., *Le cinema algerien. Institutions-Imaginaire-Ideologie*, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, Alger 1980

MARINO S., *La trasparenza dell'opaco* in *Il luogo delle differenze*, Filema, Napoli 1990, pp. 51-61

MARINO S. e FERRARO G., *Amore Differenza Mondo. Un'educazione sentimentale*, Filema, Napoli 1994

MARINO S., *Die Frau und der Abgrund des Eigenen. Ein Gespräch mit Nietzsche e Derrida* in *Freiburger Frauen Studien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, Ausgabe 1, Jahrgang 6, 2000

MARINO S., *Storia della verità e processo di appropriazione: la donna e l'abisso del proprio* in CANTILLO G. e PAPPARO F. C. (a cura di) AAVV. *Genealogia dell'umano*, Guida; Napoli, 2000, pp. 427-437

MARINO S., *Il potere della memoria e l'eco delle voci* in MARINO S., TORTORELLI GHIDINI M. e MONTEPAONE C. (a cura di) *Il potere invisibile. Figure femminili tra mito e storia*, Filema, Napoli, 2002, pp. 213-223

MARINO S., *Eredità e testimonianza: la storia come compito* in CALÌ A., DURAND J. F., FORCINA M., VERGINE P. I. (a cura di), *Filosofare dialogando*, Milella Lecce, 2002

MARINO S., *Corpi virtuali e politiche delle affinità* in GUIDI L. e LAMARRA A. (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi*, Filema Napoli 2003, pp. 271-283

MARINO S., *Un cammino verso il genere*, in CAPOBIANCO L. (a cura di), *Raccontarsi, Comunicare, Trasmettere: il cammino del genere*, Decennale della

scuola estiva delle donne, “Luoghi della memoria – Memoria dei luoghi” Filema, Napoli 2004

MARINO S., *Decostruire l'identità: un breve confronto tra Derrida e Spivak* in MUZI M.(a cura di) *Nuovi soggetti della formazione e strategie della differenza*, Unicopoli, Milano 2007, pp. 107-118

MBEMBE A., *On the Postcolony*, University of California Press, Berkley 2001, tr. it di Perri A., Bilardello M., *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005

MELLINO M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005

MERNISSI F., *La Jariya et le Khalife. Réflexions sur la place des femmes dans la mémoire politique musulmane*, in AA.VV., *Femme et Pouvoirs*, Casablanca, Éditions de Le Fennec, 1987, pp. 6580

MERNISSI F., *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*, Albin Michel, Paris 1987, trad. it. a cura di G. M. Del Re, *Donne del profeta: la condizione femminile nell'Islam*, Genova, Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992

MERNISSI F., *Scheherazade goes West* (oppure: *The European Harem*), Washington Square Press, Washington 2000, tr. it. di R. R. D'Acquarica, Giunti, Firenze 2000.

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

MILLET L., *Perception, Imagination, Mémoire*, Masson et CIE, Paris 1972

MOHANTY C. T., *Feminist genealogies, colonial legacies, deomocratic futures*, Routledge, New York 1997

MOHANTY C. T., *Feminism Without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Duke University Press, Durham – London 2003

MORRISON T., *Beloved*, Plume Books, New York 1987, tr. it. di G. Natale, *Amatissima*, Frassinelli, Torino 1988.

NANCY J.-L., *L'imperatif categorique*, Flammarion, Paris 1983

NANCY J.-L., *Image et violence. L'image – Le distinct. La représentation interdite*, Galilée, Paris 2002, tr. it. di A. Moscati, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002

NARAYAN U., HARDING S. (a cura di), *Decentering the center. Philosophy for a multicultural, Postcolonial, and Feminist World*, Indiana University Press, Bloomington 2000

PAREYSON L., *L'esperienza religiosa e la filosofia in Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995, pp. 85-149

POINCHÉ C., *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, Paris 2005

PRATT M. L., *Imperial Eyes*, Routledge, London and New York 1992

RICOEUR P., *De l'interprétations. Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965, tr. it. di E. Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, il Saggiatore, Milano 1967.

SAID E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, it. di S. Galli, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

SAID E.W., *Imperialism*, Alfred A. Knopf, Inc, New York 1993, tr. it. di S. Chiarini e A. Tavaglini, *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti Editrice, Roma 1998

SEN A., *Identity and Violence. The illusion of destiny*, W.W. Norton, New-York-London 2006, tr.it di F. Galimberti, *Identità e Violenza*, Laterza, Bari 2006

SEN A., *Globalizzazione e libertà*, a cura di e tr. it. di G. Bono, Mondadori, Milano 2002

SERCEAU M., *Cinémas du Maghreb*, Corlet / Télérama / CinémaAction 111, Paris 2004.

SLIMANE B. H., *La creation artistique en Algérie. Histoire et environnement*, Marsa, Alger-Paris 2003

TAMZALI W., *Une éducation algérienne. De la révolution à la décennie noire*, Gallimard Paris 2007

TRINH MINH-HA, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

WORDSWORTH W., COLERIDGE S. T., *Lyrical Ballads*, Cottle, Bristol 1798, tr. it. di F. Marucci, *Ballate Liriche*, Mondadori, Milano 1999.

WUNENBURG J.-J., *Philosophie des image*, PUF, Paris 1997, tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999

ZACCARIA P. (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005

YOUNG J. C. R., *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2003, tr. it. di Mellino M., *Introduzione al Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005

YOUNG J. C. R., *White Mitologies. Writing History and the West*, Routledge, New York-London 1990, tr. it. di A. Perri e M. Bilardello, *Mitologie bianche*, Meltemi, Roma 2007

Articoli, Interviste, Documenti Internet

DERRIDA J., *Le cinéma et ses fantômes*, intervista di A. De Baeque, T. Jousse,

in «Cahiers du Cinéma», n. 556, aprile 2001, pp. 74 – 85.

DIBANG, *Interview with Mahasweta Devi* in Indian summer - Films, filmmakers and stars between Ray and Bollywood, «Catalogo LLX Festival Internazionale del Film di Locarno», a cura di I. Spinelli, Roma 2005, Edizioni Olivares 2002, pp. 227-229

KI-ZERBO J., *Appunti sulla storia dell'Africa e dell'umanità*, conferenza tenutasi alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma, 11 settembre 2002, documento internet

MEZZADRA S., *Il Rovescio del Dominio* in «Il Manifesto», 1 febbraio 2005, p. 14

PIRRI A., *Con l'occhio ventriloquo* in «Il Manifesto», 16 giugno 2004, p. 14

ROPARS M. C., *Le film comme texte* in «Le française Aujourd'hui» n. 32

SERKOWSKA H., *Lettura- rilettura-dislettura: modelli di critica femminista*, doc. internet, p. 12

SERCEAU M., *Questions de genre, questions de sexe: les femmes dans le cinéma maghrébin* in «Puaux», 2001, pp. 115-126

Riviste Monografiche

«Aut-Aut», n. 309, *Pensare al cinema*, maggio-giugno 2002

«Aut-Aut», n. 312, *Gli equivoci del multiculturalismo*, novembre-dicembre 2002

«Aut-Aut», n. 327, *Jacques Derrida decostruzioni*, luglio- settembre 2005

«Aut-Aut», n. 329, *Gayatri Chakravorty Spivak - Tre esercizi per immaginare l'altro*, gennaio-marzo 2006

«Aut-Aut», n. 334, *Compiti del traduttore*, aprile-giugno 2007

«Cahiers INTERSIGNÉS», n. 2, *Paradoxes du féminin en islam*, printemps 1991

«Idiomes, Nationalités, Déconstructions», n. 13, *Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida*, autunno 1998

«Les Cahiers de Ciné-Ima», n. 1, *France-Algérie. Images d'une guerre*, juin 1992

«Labyrinthe», n. 24, II, *Faut-il être postcolonial?*, Association Labyrinthe, luglio 2006

«Parolechiave», n. 31, *Occidentalismi*, Carocci, giugno 2004

«La Camera Blu. Rivista del Dottorato in Studi di genere», *Le donne e la guerra*, Filema, Napoli Anno I, n.1, Giugno-Dicembre 2006.

«La camera blu. Rivista del dottorato di studi di genere» *Corpi e Linguaggi*, Filema, Napoli Anno II, n. 2, Gennaio-Giugno 2007

«La camera blu. Rivista del dottorato di Studi di Genere», *Canone e culture di genere*, Filema, Napoli Anno II, n. 3, Maggio - Dicembre 2008.

Documenti Audiovisivi

DICK K. e KOFMAN E. Z., *Derrida*, USA 2002, Doc 84'

FARGIER J.-P., *Mémoires d'aveugle. Le film de l'exposition*, Paris 1991, 52'

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

GENINI I, *Nuba d'or et de lumière*, Marocco/Spagna 2006, Doc. 90'

HILL G., *Disturbance*, Paris, Video Istallazione 1987

KRIPALANI P., *Talking-Writing. Four conversations with Mahasweta Devi*, India 2004, Doc. 54'.11''

MCMULLEN K., *Ghostdance*, (con P. Ogier), Loose Yard LTD-Channel Four-ZDF, London-Paris-Berlin, 1983, Doc. 100'

Télé France 1- I.N.A.-Ministère de la Culture, *Caryl Chessman. L'écriture contre la mort* (con J. Ch. Rosé), Paris 1986, Doc. 57'