

---

Laura Percoco

**SCRITTURA DI PASSAGGI**  
**Mireille Calle-Gruber lettrice di Assia Djebar**

Nel saggio *L'amour-dans-la-langue-adverse. Assia Djebar et la question de la littérature francophone*<sup>1</sup> Mireille Calle-Gruber si confronta con il problema scottante della ricostruzione dell'identità dopo la decolonizzazione: come dalla relazione all'Altro ritornare a sé. I due poli sono da una parte l'identità precedente alla colonizzazione, ora tragicamente e irrimediabilmente perduta e alla quale non si può tornare, dall'altra quella dello straniero colonizzatore. Questi i due estremi tra i quali muoversi nella ricostruzione di un'identità che non può essere né la stessa di prima, né quella dello straniero.

Si compie il passaggio che porta la lingua straniera imposta al colonizzato a diventare un dono, lingua dello scrittore, lingua in cui scrivere l'amore. Questo è lo scarto che compie Assia Djebar, scrittrice algerina, che ha creduto ed è cresciuta nella lingua francese.

[...] tel est l'intervalle, ou plutôt le battement – temporel, cardiaque – dans lequel l'œuvre d'Assia Djebar [...] aura crû<sup>2</sup>.

L'ambiguità dovuta all'omofonia delle due parole francesi tradotte in italiano con “cresciuta” e “creduto” ha lo scopo di creare un senso ambivalente. Da questa prospettiva Mireille Calle-Gruber interpreta la questione dell'ospitalità, cercando di spiegare come e in che misura è possibile usare la lingua dello straniero senza andare allo straniero, senza essere disertore. Spiega come della lingua straniera fare un luogo di abitazione poetica nel quale disegnare il ritratto di sé assente dalla Storia scritta dai vincitori. Perché nell'uso della *langue-adverse* ci sia ospitalità è necessario compiere un *travail instituteur*. Un *travail*, lavoro, con tutto ciò che comporta di doloroso e faticoso, ma che sia allo stesso tempo *instituteur*, che in francese significa “fondatore, instauratore di una nuova cosa” e anche “colui che indica come erede nel testamento”. Un percorso che è stato fatto e ha portato alla fondazione di qualcosa di nuovo. Arricchita di nuove accezioni, la lingua del colonizzatore è svuotata di tutto ciò che aveva di dispotico e imposto, per divenire dono.

---

1 M. Calle-Gruber, *L'amour-dans-la-langue-adverse. Assia Djebar et la question de la littérature francophone*, in Ead., *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Bouchènes, Paris 2004.

2 Ivi, p. 247.

Il tema dell'Altro come donatario non è nuovo nel pensiero di Mireille Calle-Gruber: lo troviamo già ne *La division de l'intérieur*, in cui l'Altro costituisce il punto verso cui dirigersi nel percorso della costruzione del sé.

De ce voyage, je reviens changé. Je n'en reviens pas. Je demeure dans cette enclave au centre de l'Europe, parcourant, avec le regard de l'Autre, la Cité [...], que je nomme par ses mots [...] <sup>3</sup>.

*Je n'en reviens pas*. Infatti, *je* non torna, quello che torna non è più lo stesso *je* che era partito. Ritorna il *je* che ha ricevuto in dono, per rifarci ad Assia Djébar, la lingua dell'Altro.

Il lavoro di ospitalità che compie la scrittrice algerina capovolge la prospettiva comunemente adottata nell'analizzare la questione. Assia Djébar assume il punto di vista dell'Altro, dell'ospite accolto senza il quale non ci sarebbe ospitalità. Non si pone dalla parte di colui che ha il potere di scegliere chi far entrare, ma dalla parte dell'Altro minoritario, l'invitato al quale viene fatta l'offerta di ospitalità. Una "ospitalità dell'Altro", si potrebbe dire, in cui la relazione tra l'ospite e l'altro non è quella con uno straniero, o con una vittima, o con un nemico, bensì un movimento di tensione armonico e contrario in cui si aprano dei passaggi.

Mireille Calle-Gruber risale all'etimologia della parola ospitalità e trova due punti di reversibilità. Secondo l'analisi fatta da Émile Benveniste nel settimo capitolo de *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, in latino due parole indicavano l'ospite: *hostis* e *hospes*, che verrebbe a sua volta dall'antico composto *hosti-pet-s*.

Il primo punto di reversibilità è costituito dal morfema *-pet*. Da una parte questo elemento è un qualificativo di potenza esterna e significa "signore" o "padrone". Con questa accezione lo troviamo anche nel greco *despótēs* che traduce "despota", qualificativo di potere. D'altra parte, l'elemento *-pet* può indicare una forma identitaria interna, "se stesso".

Il secondo punto di reversibilità sta in *hostis*, lo straniero che può essere favorevole, quindi l'ospite, oppure ostile, il nemico. Ma *hostis* può essere inteso in senso lato come uno straniero. Esiste comunque una differenza, ci fa notare Émile Benveniste, con *peregrinus* rispetto a cui l'*hostis* è colui al quale vengono riconosciuti gli stessi diritti di un cittadino romano. La differenza che appare dalla comparazione dei due termini risulta essere significativa perché dimostra che l'ospitalità, fin dalla sua storia più remota, porta con sé l'accezione di compensazione.

È chiaro, infatti, che con il riconoscimento a un *hostis* degli stessi diritti di un cittadino romano si stabilisce tra i due una relazione di uguaglianza e di reciprocità e si crea, così, la convenzione che sta alla base dell'ospitalità. Émile Benveniste paragona il meccanismo di legami reciproci su cui si basa l'ospitalità a quello del *potlatch*, sistema di scambio di doni e contro-doni, in vigore tra le popolazioni indiane del Nord-Ovest dell'America. Il dono ricevuto crea in chi lo riceve l'obbligo di contraccambiare con un dono maggiore.

Da questa prospettiva, nella produzione letteraria coloniale e post-coloniale, il colonizzato, capovolgendo l'imposizione subita, userebbe la lingua dell'Altro, divenuta dono, nella stesura di un testo poetico da dare al colonizzatore come contro-dono. Questa è la strada sulla quale si incammina Assia Djébar e che la porta a superare la logica binaria secondo

---

3 M. Calle-Gruber, *La division de l'intérieur*, L'Héxagone, Montréal 1994, p. 35.

cui una linea netta divide e contrappone dominatore e dominato. Sfumando i confini riesce a trasformare l'imposizione in dono e il nemico in donatario.

Secondo Mireille Calle-Gruber, in questa scrittura poetica è in atto un lavoro di lutto, lavoro d'amore, lavoro di soglie che fa passare la scrittrice algerina in lingua francese dalla situazione di nemico esteriore allo statuto di straniero interno, assicurando alle parole il passaggio nella lingua avversa.

Ma da questi presupposti sorge la domanda sulla relazione tra autore e opera, "chi firma cosa?".

In *Hélène Cixous. Photos de racines* Mireille Calle-Gruber parla della firma come di qualcosa che non indica né la proprietà né il possesso dell'opera da parte dello scrittore, ma un deposito di sé.

[...] la signature n'est pas la marque d'une propriété, c'est laisser une trace, un dépôt de soi, se déposer<sup>4</sup>.

Una volta scritto, il testo non appartiene allo scrittore ma esiste indipendentemente da chi lo ha creato. La stessa affermazione che si potrebbe fare in *L'amour-dans-la-langue-adverse*, considerando il testo scritto nella lingua dell'Altro come un dono.

Mireille Calle-Gruber vede in *L'amour, la fantasia* di Assia Djebar un romanzo in lingua coloniale, ovvero, come abbiamo detto, in lingua del dono, che diventa contro-dono e che supera la Storia scritta e raccolta negli archivi, per proporre un'altra, in una lingua poetica in cui si è compiuto il *travail du deuil*, in cui le parole dei vincitori vanno a intessere il canto dei vinti. Ecco che lo scrittore che usa la lingua coloniale scrive con, contro e al di sopra dei racconti e dei rapporti militari francesi. Una contro-scrittura della guerra, palinsesto di voci stridenti e discordanti che diventano canto funebre nella lingua dei vincitori. Ecco che l'opera scritta nella lingua imposta la obbliga a sua volta, la rende debitrice, la copre di fiori (di retorica), di figure e di forme inedite, di immagini terribili.

*Contre-écriture* come *contre-don*, che porta con sé il dono ma con qualcosa di più, poiché sappiamo che nella restituzione c'è sempre qualcosa in più di quanto ricevuto che obbliga a sua volta chi lo riceve. Il testo porta in sé tutta la passione, il dolore e il lutto dei massacri subiti e insieme un *surplus* di retorica e di nuove forme.

Come sostiene Mireille Calle-Gruber in *L'amour-dans-la-langue-adverse*, non si vuole negare l'esistenza di rapporti di forza, quanto piuttosto trasferirli in campo linguistico. Qui avviene il confronto tra la Storia e le storie, tra la *ligne narrative hégémonique* e la *spectralité poétique* che la abita. Il luogo di confronto con l'alterità è la pagina dove la scrittura costringe la lingua coloniale egemonica ad accoglierla e a farsi ospite, a diventare lingua-ospitante. Nonostante le tensioni in atto restino violente, Mireille Calle-Gruber riconosce comunque quella dinamica compensatoria che fa scivolare l'ostilità verso la reciprocità. È una scrittura che ha la forza di creare le possibilità della sua stessa *hospitalisation*, facendo risuonare con la parola francese tutta l'ambiguità del termine che ha in sé sia l'accezione dell'ospitalità, sia quella della cura.

---

4 M. Calle-Gruber/H. Cixous, *Hélène Cixous. Photos de racines*, Des femmes, Paris 1994, p. 47.

Così la scrittrice francese mostra quanto un approccio, che superi la logica binaria dell'opposizione tra dominatore e dominato, metta meglio in luce la complessità del reale. Sfumando i confini tra le parole, la sua scrittura, come quella di Assia Djebar, apre delle breccie nel discorso che nella lingua solo parlata non si coglierebbero. Si tratta di una scrittura che obbliga la lingua a curarla (*panser*) e a pensarla (*penser*), in altre parole a ospitarla. Un'espressione chiave per la comprensione del pensiero della scrittrice francese è quella che usa lei stessa per descrivere le infinite condivisioni rese possibili dal pensiero dell'ospitalità-nella-lingua-avversa: un *devenir-de-la-relation*, una relazione in divenire. Ma anche, ricordando una frase di *Hélène Cixous. Photos de racines*, un divenire nella relazione.

*Je seul n'existe pas. Je n'est rien. Je n'est qu'avec l'autre et c'est l'autre qui me donne Je*<sup>5</sup>.

Per Mireille Calle-Gruber il nuovo *Je*, ricostruito in seguito alla colonizzazione, si dice con le parole dell'Altro. Anzi, paradossalmente, Assia Djebar, donna colonizzata, conquista la sua emancipazione passando per l'Altro e usandone la lingua: la riceve in dono dal padre, diversamente dalla sue connazionali che, private dell'alfabeto arabo, si velano il volto chiudendosi nell'harem. La lingua nemica, il francese, è lingua d'emancipazione data da un colonizzato (il padre) istitutore della Francia, che le offre così l'ospitalità dell'alfabeto dell'altro.

Al padre, che si era fatto *passieur*, che la ha accolta nella lingua in cui lui stesso è stato ospitato, Assia Djebar porta come contro-dono l'opera letteraria. Un lavoro di *contre-langue*, un lavoro poetico, dice Mireille Calle-Gruber, usando non a caso la parola *travail* che porta con sé, lo abbiamo detto, il dolore del lutto. Ma c'è di più: la scrittura restituisce una lingua straniata, che non è più soltanto il dono del colonizzatore ma porta in sé dell'altro. Lo scrittore restituisce la lingua centuplicata, moltiplicata dall'energia scritturale, anzi non restituisce niente, ma la rende ospite e altra. Uno scambio che lega e obbliga, perciò, in questo caso, la scrittura trasforma la lingua in qualcosa di più: la rende contro-dono.

Non restituisce il dono ma un "oltre", qualcosa di più. Su questo punto Émile Benveniste è chiaro: nella relazione di scambio (*aequare*) la differenza resta, non viene azzerata dalla restituzione.

[...] l'inégalité de valeur entre les don est voulue : l'un offre des armes de bronze, l'autre rend des armes d'or<sup>6</sup>.

Lo scarto che la compensazione non azzerava è lo spazio in cui ha luogo l'ospitalità come atto poetico e politico. A queste condizioni la lingua del colonizzatore passa in eredità al colonizzato. Nel passaggio che si compie con il dono e il contro-dono, la lingua straniera, da luogo di alienazione, può diventare dimora poetica. La possibilità di disegnare il proprio ritratto, escluso dalla Storia dei vincitori, consiste nel disegnare un percorso di transumanza, allontanarsi da ciò che è familiare per poi tornarvi, andare all'Altro per tornare a sé.

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 22.

<sup>6</sup> É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris 1969, 2 voll., vol. 1, p. 99.

La rielaborazione, dunque, di un'imposizione, la lingua, che una volta fatta propria viene restituita come qualcos'altro. Mireille Calle-Gruber vede questo "qualcos'altro" tradursi, nel lavoro di Assia Djébar, nella decostruzione del logos-logorrea alla francese che fa sì che le parole della frase stabiliscano tra loro legami impensabili.

Je voudrais faire entendre [...] ce travail poétique qui *oblige* la langue française: l'étrange de l'intérieur, non pas par un apport lexicologique de l'ailleurs qui serait exotisme linguistique, mais par une musique qui traverse la langue et la voix de part en part<sup>7</sup>.

Per spiegare come quanto appena detto avvenga nei romanzi di Assia Djébar e particolarmente in *L'amour, la fantasia*, ricorre all'utilizzo di due termini appartenenti alle discipline musicali: contrappunto e colorismo. Il contrappunto consiste nella sovrapposizione delle linee melodiche, quindi, trasferito nel registro della scrittura si tratterà della sovrapposizione dell'asse sintagmatico e di quello paradigmatico. Il colorismo, invece, designa nel canto d'opera, i vocalizzi, i trilli, i virtuosismi e gli ornamenti. Entrambi, colorismo e contrappunto, sono presenti nella scrittura di Assia Djébar nel momento in cui il SENSO lascia il posto al SUONO. Mireille Calle-Gruber li vede all'opera nell'alternarsi e nel convivere del racconto autobiografico e di quello storico. L'infanzia e l'adolescenza in un villaggio del Sahel di una bambina araba, la narratrice; di fronte a lei la guerra coloniale dell'estate del 1830, dall'assedio alla presa di Algeri.

L'opposizione dei contrari potrebbe essere interpretata come un faccia a faccia senza scampo, ma la scrittura apre il passaggio a dei "flussi migratori" (*flux migratoires*, dice Mireille Calle-Gruber) che mettono in relazione il racconto autobiografico e quello storico. Le parole si aprono dei passaggi, creando delle brecce dalle quali sfugge il senso unico, stabiliscono tra loro legami impensabili. La porosità dei confini fa scivolare pian piano il racconto di guerra in racconto d'amore. Così si svolgerà il racconto di guerra e di seduzione di un'erotica sontuosa e mortale. La versatilità dei contrari fa poco a poco sentire nei racconti dei militari francesi che "l'amore si scrive" (sottotitolo della prima parte) "con il sangue". Perciò *L'amour, la fantasia* non segue le leggi della logica narrativa, ma quelle che regolano lo spartito musicale. L'arte del contrappunto sfuma le delimitazioni nette delle parole facendone confini porosi, così come avviene nella realtà in cui i due eserciti che si affrontano finiscono per scrivere "l'amore con il sangue". Infatti, lo abbiamo detto, è nella scrittura che si realizzano i rapporti di forza. L'interiorizzazione del contrappunto apre degli spazi d'ospitalità in seno alla lingua nemica, mina tutti i significati, li fa beccheggiare fino a portare narrazione e narratrice alla più grande incertezza: straniate in un racconto di stranieri.

Il romanzo non è diviso in capitoli, e la lettura non segue le leggi logiche dell'enunciazione ma si muove secondo un movimento musicale e armonico. Questa scrittura lavora sul motivo *comme un musicien ou un peintre*: lavora in varianti e riprese, in echi e vocalizzi. Nonostante ciò, la tematica trattata resta la guerra d'Algeria. Mireille Calle-Gruber riconosce la forza di questa scrittura proprio nella capacità di parlare della guerra, propriamente

---

<sup>7</sup> M. Calle-Gruber, *L'amour-dans-la-langue-adverse. Assia Djébar et la question de la littérature francophone*, cit, p. 252.

maschile, con la lingua imposta (quella dell'uomo francese) che una volta assimilata e fatta propria ospita in sé il canto delle donne analfabete.

Il *logos*, oltre a designare il francese come lingua del colonizzatore, è anche la lingua dell'uomo. Avviene, infatti, la decostruzione di un discorso tutto al maschile che nella scrittura di Assia Djébar, Mireille Calle-Gruber vede trasformarsi in musica.

Nella III parte de *L'amour, la fantasia*, la lingua francese accoglie il lamento, e il contrappunto fa sì che la narrazione assuma il punto di vista delle donne per due volte escluse dalla Storia: dopo aver raggiunto l'indipendenza, relegate nel focolare da quegli uomini al fianco dei quali avevano combattuto. La lingua francese apre degli spazi di ospitalità e, facendosi lamento, grido, racconta le storie delle donne, dominate e analfabete. È il momento del colorismo, quando la parola lascia il posto ai vocalizzi, agli echi, ai trilli.

Il contrappunto apre nella lingua francese dei passaggi trasversali e inauditi, conferisce a questi racconti di selva e di rappresaglie un'intensità pungente: non più parole sorde ma vocaboli gridati. Il lessico francese piange, si lamenta, culla la sua pena e ulula. È il canto d'opera che abita la scrittura letteraria. L'uso del contrappunto e del colorismo sconvolgono la prospettiva che fin dall'inizio contrapponeva, insieme ai due eserciti, la Francia e l'Algeria. I dispositivi del canto lirico decostruiscono il linguaggio e, di conseguenza, la logica del dominio. Le storie soffocate dai vincitori di oggi, che erano i vinti di ieri, nella lingua francese trovano l'ospitalità del canto lirico. Canto di lutto e d'amore, di separazione e di riscatto che insegna a "prendere pena di sé" (*prendre peine de soi*). Insegna la forza della pietà e dell'amor proprio.

Il contrappunto delle voci sepolte intreccia al lavoro singolare dell'autobiografia sussurri e timbri molteplici. Sono le voci di analfabete, anonime e soffocate, che chiedono alla narratrice ospitalità e sorellanza. Nella scrittura plurale di Assia Djébar è conservata, dunque, la differenziazione che sarebbe altrimenti omogeneizzata se letta in termini di opposizione binaria.

*La différance* affirme une différenciation qui ne peut se résoudre en opposition. Réintroduire l'opposition là où il y a des différences signifie rendre homogène<sup>8</sup>.

La pluralità alla quale vuol dare voce la narratrice porta al superamento della giustapposizione frontale dei termini e apre la scrittura a una dimensione di mediazione. Le voci di anonime analfabete, soffocate dai vincitori di oggi, che erano i vinti di ieri, chiedono per essere ascoltate, l'ospitalità nella lingua della narratrice: il francese.

L'ospitalità nella lingua avversa, osserva Mireille Calle-Gruber, non può che essere a *double-face*: lo scrittore francofono che si fa ospite, accolto nella lingua dell'Altro e che rende possibile l'ospitalità, obbliga il colono con il contro-dono letterario, nel quale avrà creato spazi d'ospitalità per accogliere e far risuonare le voci minoritarie che chiedono di essere ascoltate. L'ospitalità porta con sé una trasmissione. Questo è quanto Mireille Calle-Gruber aveva già riconosciuto nel momento in cui il padre di Assia Djébar la accoglie nella lingua nella quale lui stesso è ospite, facendosi invitante-invitato.

---

8 J. Derrida, *Positions*, Minuit, Paris 1972, p. 83.

Lo scrittore colonizzato in lingua francese, se sa farsi ricevere come straniero dell'inter-no e obbligare il suo ospite con il suo contro-dono letterario, deve anche sapersi fare ospite nella lingua francese delle voci delle sue altre straniere a cui fare eco. Possiamo parlare di ospitalità in forma di *double-face*, o, meglio, in forma di volta faccia. Nel percorso che porta dall'inizio alla fine di *L'amour, la fantasia* la scrittura in francese è inizialmente il luogo in cui trovare la propria emancipazione, ma nell'ultima pagina diventa il luogo di rivelazione del segreto dell'ospitalità.

La protagonista raccoglie, sul luogo di un massacro avvenuto in passato, una mano tagliata e tenta di farle portare la penna.

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam »<sup>9</sup>.

Scrivere con la mano amputata immette l'ospitalità nel registro del lutto. Questo, dunque, il terribile segreto dell'ospitalità: la mano dell'Altro e quella del suo ospite insieme nella scrittura.

L'immagine che riunisce insieme le due mani nel gesto di scrivere afferma precisamente che la scrittura è il luogo dell'alterità e dell'identità, essendo sempre l'identità il risultato del rapporto all'Altro. Affermazione che ben si accorda con il punto di vista di Jacques Derrida, secondo cui è l'Altro a inventarmi, "à l'autre de m'inventer"<sup>10</sup>. Per Mireille Calle-Gruber la mano amputata di cui racconta Assia Djebar è l'intervento dell'Altro necessario alla scrittura e, allo stesso modo, Jacques Derrida sogna di qualcuno con un sapere di cui non ha lui stesso le chiavi e che non può conoscere se non attraverso l'Altro.

On pourrait rêver de ce que serait un enseignement de quelqu'un qui n'aurait pas les clefs de son propre savoir, qui ne se l'arrogerait pas. Il donnerait lieu au lieu, en laissant les clefs à l'autre pour désenclaver la parole<sup>11</sup>.

Questo sembra emergere dalla lettura di Mireille Calle-Gruber di *L'amour, la fantasia*: Assia Djebar accolta, ospite nella lingua francese, possiede la *contro-chiave* per *désenclaver*, disincantare, la parola.

---

9 A. Djebar, *L'amour, la fantasia*, Jean-Claude Lattès, Paris 1985, p. 255.

10 J. Derrida, *Circonfessions*, in J. Derrida/G. Bennington, *Jacques Derrida*, Seuil, Paris 1991, p. 272.

11 A. Dufourmantelle, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Calmann-Lévy, Paris 1997, p. 20.