



SAPIENZA
Università di Roma
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

DOTTORATO DI RICERCA
IN SCIENZE DEL TESTO

Ciclo: **XXXII**
(A.A.: **2016/2017**)

**VOCI DI DONNE TRA RAPPRESENTAZIONE E MEMORIA:
ANALISI DI OPERE SCELTE DI ASSIA DJEBAR E MAÏSSA BEY**

Dottoranda

Marta Ingrosso

Docente guida

Prof.ssa Flavia Mariotti

Indice

Introduzione	5
Impianto metodologico e corpus	6
Risultati e prospettive.....	7
1. Inquadramento generale e teorico	9
1.1 VOCE: EVOLUZIONE E STATO DELL'ARTE	10
1.1.1 La metafora della voce da Genette al Post-strutturalismo	11
1.1.2 La narratologia naturale e l'illusione della voce	15
1.1.3 Una molteplicità di voci in dialogo: polifonia e dialogismo	17
1.1.4 Voce e punto di vista da Ducrot a Perrin	21
1.1.5 Che cos'è e come si identifica una voce?	24
1.2 VOCE E APPLICAZIONI LETTERARIE	29
1.2.1 Analisi della voce e letterature francofone	29
1.2.2 Note sulla francofonia.....	31
1.2.3 Impostazione metodologica e piste critiche.....	34
1.3 BIOGRAFIE DELLE AUTRICI.....	38
1.3.1 Assia Djébar.....	38
1.3.2 Maïssa Bey.....	41
2. Voce, narrazione e auto-affermazione in <i>Ombre sultane</i> e <i>Hizya</i>	44
2.1 UNA VOCE PER PIU PUNTI DI VISTA: <i>OMBRE SULTANE</i> DI A. DJEBAR.....	45
2.1.1 "La sultane est double": intertesto e riscrittura del mito.....	48
2.1.2 La narrazione alla seconda persona singolare come atto generativo	52

2.1.3 Voce e punto di vista	61
2.2 UNA NARRAZIONE DUPLICE: <i>HIZYA</i> DI MAÏSSA BEY	73
2.2.1 “La belle Hizya”: intertesto e riscrittura del mito	74
2.2.2 Rappresentazione doxica ed estetica del femminile	80
2.2.3 “Cette autre en soi”: il monologo interiore e l’indicibile.....	90
2.3 ANALISI COMPARATA: VOCI DI DONNE	94
3. Memoria e narrazione in <i>La femme sans sépulture</i> e <i>Cette fille-là</i>	100
3.1 LETTERATURA E NARRAZIONE DELLA MEMORIA.....	101
3.1.1 Algeria, memoria e urgenza	104
3.1.2 Assia Djébar e scrittura dell’urgenza.....	106
3.1.3 Maïssa Bey e la riscrittura del silenzio	109
3.2 LA MEMORIA IN FORMA DI MOSAICO: <i>LA FEMME SANS SEPULTURE</i>	111
3.2.1 “Les oiseaux de la mosaïque”: una riscrittura del femminile	113
3.2.2 Polifonia e tasselli di memoria	116
3.2.3 Monologhi del verosimile.....	121
3.3 NARRAZIONE E COSTRUZIONE IDENTITARIA IN <i>CETTE FILLE-LA</i> ...125	
3.3.1 “Lever le voile sur les silences des femmes”: la scrittura al servizio della memoria.....	126
3.3.2 Polifonia e interazioni narratore/personaggi	128
3.3.3 Costruzione identitaria e narrazione di un “io” collettivo	145
3.4 ANALISI COMPARATA.....	149
Bibliografia tematica	154
TESTI PRIMARI	154
Opere di Assia Djébar	154

Opere di Maïssa Bey	154
RIFERIMENTI TEORICI E METODOLOGICI	154
Volumi e articoli dedicati a voce, studio dell'enunciazione, narratologia e critica letteraria	154
Volumi e articoli dedicati allo studio della memoria	160
Volumi e articoli dedicati alla francofonia linguistica e letteraria e agli studi post-coloniali	160
Articoli e opere critiche dedicati ad Assia Djebar	163
Articoli e opere critiche dedicati a Maïssa Bey	164
Interviste	164

Introduzione

Impianto metodologico e corpus

Questo studio nasce con l'intento di individuare un'analisi capace di mettere in prospettiva l'uso degli schemi narrativi e dell'enunciazione dialogica di due scritture diverse eppure reciprocamente affini come quella di Assia Djébar e di Maïssa Bey, senza appiattirne le specificità individuali. La natura del metodo costruito per questo studio non è legata, infatti, alla ricerca di un canone narrativo univoco che si dimostri identificativo della letteratura algerina in lingua francese. Al contrario, il mio lavoro parte dall'unicità di due letterarietà irripetibili e si interroga sugli strumenti che la critica ha a disposizione per esplorarne da una parte le dinamiche interne alla lingua e dall'altra i nuclei tematici che sottendono la *mise en scène* delle opere. Si è trattato pertanto di utilizzare un approccio trasversale ai testi, che mettesse in relazione lo studio dell'enunciazione con l'analisi narratologica dei romanzi presi in esame per ricavarne delle riflessioni tematiche e comparatistiche rispetto alle due scritture delle autrici.

L'intento della mia analisi è di coniugare un approccio narratologico, enunciativo e interpretativo ai testi per indagare il valore della voce e dell'elemento dialogico insito nella costruzione narrativa ed enunciativa delle opere di letterarie di Assia Djébar e Maïssa Bey. Questo lavoro esplora il concetto di voce in letteratura interrogandosi in prima istanza sulle ragioni che muovono la ricerca della voce all'interno di un testo e in seconda istanza sulle modalità con cui lo studioso può condurre questo genere di ricerca. Partendo dal presupposto che le scelte autoriali legate all'enunciazione e all'impianto narrativo del testo non si esauriscono nella loro funzione estetica, questo studio analizza come la gestione della voce narrante rifletta le dinamiche dell'attività creatrice che è alla base del mondo letterario a cui dà vita. In altre parole, si tratta di uno studio che parte dal testo per arrivare al contesto in cui è stato creato.

Il lavoro si sviluppa attorno a due nuclei costitutivi:

- la voce come strumento di rappresentazione;
- la voce come mezzo di costruzione e conservazione della memoria collettiva.

Attorno al primo nucleo si snoda lo studio dei romanzi *Ombre sultane* di Assia Djébar e *Hizya* di Maïssa Bey, che fanno della voce – e più in generale della narrazione – uno strumento di riscrittura della rappresentazione del femminile. Il secondo nucleo include, invece, delle riflessioni sul rapporto tra memoria collettiva e letteratura a partire dalle quali è stato possibile analizzare l'incontro di voci e di punti di vista nei romanzi *La femme sans sépulture* di Assia Djébar e *Cette fille-là* di Maïssa Bey.

Risultati e prospettive

A partire dallo studio delle dinamiche interne ai testi, è emerso che specifiche intenzioni comunicative a livello di messaggio e di tematiche traducono un uso altrettanto specifico dell'enunciazione e degli espedienti narrativi. L'applicazione di un'interazione dialogica forte alle dinamiche narratore/personaggi ha rivelato una costruzione del discorso che incoraggia la moltiplicazione della prospettiva del lettore e la creazione di uno spazio di dialogo virtuale.

Concentrarsi sugli aspetti dialogici e interazionali dell'enunciazione ha permesso, inoltre, di indagare l'uso della voce narrante e di conseguenza dell'atto narrativo come dispositivo di riscrittura dei canoni di rappresentazione del reale. Questo approccio si è dunque rivelato proficuo non solo per indagare la cifra stilistica di ciascuna autrice, ma anche per mettere in parallelo le strutture e i temi trattati all'interno dei testi: ne è emersa la possibilità di operare una lettura critica che evidenzia le correlazioni tra strutture interne al testo –

enunciativa e narrativa – e decostruzione del discorso collettivo nell'ottica di incentivare una moltiplicazione delle prospettive di lettura.

1. Inquadramento generale e teorico

1.1 Voce: evoluzione e stato dell'arte

Il prezioso apporto della letteratura e del testo narrativo in generale alla conoscenza umana è la straordinaria capacità di raccontare storie, di parlare attraverso la pagina scritta, di entrare in connessione con un lettore lontano – geograficamente o temporalmente – dalla fonte del racconto stesso. Questa forma espressiva, tuttavia, non è affatto estranea alle dinamiche dell'oralità, né alle categorie che la mente naturalmente attribuisce alla comunicazione orale. Un esempio lampante è l'intuitiva disposizione alla ricerca di una "voce" all'interno del testo, che esaurisca la funzione di fonte dell'informazione, del pensiero, ma anche quella di tramite e punto di contatto tra il testo e il lettore. Se la metafora della voce è concettualmente intuitiva e di facile approccio per il lettore, il compito dello studioso si rivela tutt'altro che semplice quando è chiamato a interfacciarsi con la sua definizione e il suo inquadramento teorico.

Da sempre al centro di dibattiti vivaci, la definizione del concetto di voce incontra, infatti, notevoli difficoltà per almeno due ragioni evidenti: da una parte l'immediatezza della metafora si scontra inevitabilmente con la quantità di interpretazioni a cui è suscettibile, poiché più un concetto appare intuitivo, più si fa fatica a definirne i limiti teorici; dall'altra, trattandosi di una categoria legata all'oralità ma attribuita al testo scritto, essa solleva prevedibilmente questioni ontologiche circa la possibilità che il testo "parli" effettivamente e se sì quali siano le motivazioni teoretiche e le implicazioni della "metafora di 'parlato' per 'scritto'"¹. In altre parole, la questione della voce – al centro di studi appartenenti ad aree di ricerca anche molto diverse tra loro – si interroga sul ruolo e sulla validità della metafora della voce stessa, sulla sua funzione all'interno del discorso e della narrazione.

Suscettibile a diverse interpretazioni e approcciabile da altrettanti metodi di lavoro, la metafora della voce è stata oggetto di studi diversi in base

¹ R. Aczel, "Hearing Voices in Narrative Texts", *New Literary History*, Vol. 29, No. 3, Theoretical Explorations (Summer, 1998), p.467.

all'evoluzione del pensiero critico nel tempo. Così come le istanze interne ed esterne al testo – autore, narratore, lettore – hanno conosciuto periodi di maggiore o minore apprezzamento e/o riconoscimento da parte della critica letteraria, anche la metafora della voce ha incontrato resistenze maggiori o minori a seconda dei cambiamenti del panorama critico. Pur correndo il rischio dell'approssimazione, si rende, forse, necessaria una ricostruzione – per forza di cose parziale e non esaustiva – dello stato dell'arte che tenga conto dell'evoluzione degli studi linguistici e letterari nel corso del tempo.

L'intento di queste pagine non è, com'è ovvio, presentare un profilo storico della critica letteraria dallo Strutturalismo ai giorni nostri, ma esplorare gli strumenti e le tecniche utilizzate nel corso dei decenni per sbrogliare l'intricata matassa della metafora “parlato” per “scritto”. Ripercorrendo le tappe principali di questi studi, si cercherà di ottenere una definizione il più solida possibile di “voce” da cui partire per sviluppare un sistema di analisi convincente. Seguiranno dunque le pagine dedicate piste critiche che è possibile setacciare per mezzo degli approcci metodologici descritti e le considerazioni tecniche sul contesto di riferimento.

1.1.1 La metafora della voce da Genette al Post-strutturalismo

Se l'assenza di omogeneità che si riscontra nelle definizioni e negli approcci adottati rende particolarmente ostica una ricostruzione univoca degli studi sulla voce², un punto di partenza universalmente riconosciuto è da rintracciarsi nel modello narrativo elaborato da Gérard Genette. Il testo letterario, infatti, con particolare pertinenza del genere romanzo, mette in scena una quantità di istanze “parlanti” – narratore, autore, personaggi – che evocano la celebre

² Un'eccellente ricostruzione, a cui faccio riferimento nello strutturare questo studio, è certamente la sinossi di E. Jongeneel, “Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis”, in A. Blödorn, D. Langer, M. Scheffel (dir), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, De Gruyter, Berlin/New York, p. 9-30.

domanda “Qui parle?”, che dà convenzionalmente inizio al dibattito sulla nozione di voce nel testo narrativo. Genette presenta la categoria narratologica della voce in *Figure III*³, come parte di un modello descrittivo del discorso letterario che amplia e riprende i precedenti studi di Booth, Lubbock e Hamburger⁴. A partire dalla distinzione di Benveniste⁵ tra *discours* e *histoire*, Genette individua un terzo livello del testo, la *narration*, “l’acte de narrer pris en lui-même”⁶, che include le circostanze in cui avviene la narrazione. Nell’introduzione a *Figure III*, “Discours du récit : essai de méthode”, Genette identifica due categorie analitiche maggiori del suo lavoro, “mode” e “voix”, come “*metaphores linguistiques*”⁷ e precisa che “la voix désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l’instance) de l’énonciation”⁸ e ancora che “la voix désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit* et entre *narration* et *histoire*”. In altre parole, Genette inquadra la voce come uno dei cinque aspetti che governano le interazioni tra *discours*, *histoire* e *narration*. La metafora genettiana della voce si riferisce, per la prima volta, alla postura di un soggetto, ovvero a un’istanza narrativa interna al testo, che risponde alla domanda “Qui parle?” in opposizione a “Qui voit?”.

Tutt’altro che esente dalle critiche di contemporanei e successori⁹, l’apparato teorico genettiano segna un punto di inizio nel dibattito sulla voce nel testo narrativo. Il modello di Genette attraversa – non certo indenne – la condanna a morte dell’autore¹⁰ da parte di post-modernisti e post-strutturalisti che, mettendo il paradigma del testo scritto al centro dell’analisi del discorso,

³ G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1972.

⁴ Cf W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1961, Cf P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, C. Scribner's Sons, 1921, Cf K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.

⁵ E. Benveniste, “Les relations de temps dans le verbe français”, in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1976, coll. “tel”, p. 237-250.

⁶ G. Genette, “Discours du récit : essai de méthode” in *Figure III*, cit., p. 71-73.

⁷ Ibid., p. 75.

⁸ Ibid., p. 76.

⁹ Genette stesso indica la voce come uno degli argomenti più dibattuti del suo modello narratologico, vedi G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1983.

¹⁰ Sulla condanna a morte dell’autore vedi S. Burke, *The Death and the Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1992.

vorrebbero recidere il legame della metafora della voce con la scrittura¹¹. Se già lo Strutturalismo predisponesse il dibattito sull'autonomia del testo rispetto all'autore, infatti, studiosi come Barthes, Foucault e Derrida rovesciano i termini della discussione indicando l'istanza autoriale come il prodotto del testo piuttosto che la sua origine¹². Questo si traduce, inevitabilmente, in un cambio di prospettiva rispetto alla pratica stessa della scrittura e alla funzione comunicativa del testo così come la narratologia classica l'aveva intesa fino a quel momento. Barthes¹³ e Derrida in particolare, evidenziando la distanza tra scritto e parlato e accordando alla scrittura e al segno una nuova autonomia, rifiutano di fatto l'applicazione della metafora della voce, del tutto legata al paradigma dell'oralità.

Tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, il dibattito si sposta oltreoceano, dove narratologi e studiosi americani come Chatman, Lanser e Booth, apparentemente non intenzionati a tagliare fuori l'autore dall'equazione né a rinunciare all'illusione mimetica della voce narrativa, aggiungono invece altre istanze comunicative interne al testo¹⁴ con funzione di intermediari tra autore e testo. Non mancano, tuttavia, nemmeno in questi anni nuove opposizioni alla metafora della voce, come testimonia la celebre svolta ontologica della linguista Ann Banfield¹⁵. Proponendo una netta distinzione tra *language-as-discourse* e *language-as-narration*, Banfield recide ogni connessione tra un'istanza parlante, dunque una soggettività, e la narrazione. Questa osservazione porta nuova linfa all'interrogativo sull'effettiva pertinenza della metafora della voce nel testo

¹¹ Vedi E. Jongeneel, art. cit, p.12-19.

¹² Cf R. Barthes, "The Death of the Author", in Heath S. (ed.), *Image Music Text*, New York, [1967] 1977, p. 142-148., Cf M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des Sciences humaines", 1969.

¹³ R. Barthes, arriverà ad affermare che la scrittura è "destruction de toute voix", art.cit., p.143.

¹⁴ Cf la nozione di "implide author" in W.C. Booth, "Distance et point de vue" in G. Genette, T. Torodov (dir), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1961 e in S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978 con quella di "extrafictional voice" in S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

¹⁵ A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982.

scritto: il testo narrativo non sarebbe affatto, secondo la linguista, un atto di comunicazione e per conseguenza la ricerca di una “voce” nella narrazione risulterebbe del tutto fuori contesto. In altre parole, solo i personaggi o i narratori che si esprimono direttamente e alla prima persona potrebbero essere considerati come “voci” nel testo. La reazione più accesa a questa tesi è proprio quella di Genette che in *Nouveau discours du récit* riprende il pensiero di Banfield per rispondere con queste parole:

Ann Banfield cite avec quelque dédain (p. 68-69) les auteurs, comme Barthes et Todorov, qui ont affirmé au contraire l'impossibilité d'un récit sans narrateur. Je me range néanmoins sans hésitation dans cette pitoyable cohorte, puisque l'essentiel de *Discours du récit*, à commencer par son titre, repose sur l'assomption de cette instance énonciatrice qu'est la narration, avec son narrateur et son narrataire, fictifs ou non, représentés ou non, silencieux ou bavards, mais toujours présents dans ce qui est bien pour moi, j'en ai peur, un acte de communication. Pour moi, donc, les affirmations répandues, nouvel avatar du vieux showing, et donc de la très vieille mimésis, selon lesquelles personne ne parle dans le récit, procèdent, outre l'entraînement du poncif, d'une étonnante surdité textuelle. Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite — confiance ou pression — constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur: même la première phrase de *The Killers*, tarte à la crème du récit «objectif», «The door of Henry's lunch-room opened...» présuppose un narrataire capable entre autres d'accepter la familiarité fictive de «Henry», l'existence de sa salle à manger, l'unicité de sa porte, et ainsi, comme on dit fort bien, d'entrer dans la fiction.¹⁶

Genette rigetta con fermezza l'idea di una narrazione senza narratore, benché questo passaggio evidenzi suo malgrado le debolezze strutturali della metafora della voce nel testo scritto: parlare di istanze della scrittura in termini di “mi parla”, “mi racconta una storia”, “mi invita ad ascoltare” implica fare astrazione di un'istanza invisibile e silenziosa che entra in relazione con la percezione di chi legge e in qualche modo prende la parola. I tempi non sono ancora maturi perché la figura del lettore entri a pieno titolo nei parametri di inquadramento della

¹⁶ Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 372-373.

questione, eppure questa risposta fornisce elementi degni di nota sull'origine della metafora della voce: si tratta dell'esigenza istintiva di paragonare il testo scritto a un testo raccontato, cosa che genera nel lettore l'illusione o se vogliamo l'intuizione che il testo parli. Benché priva del rigore analitico necessario per una formulazione univoca e inattaccabile della definizione di voce, la posizione di Genette rimane una riflessione interessante proprio perché genera, a posteriori, ulteriori domande, che proporrei di utilizzare come esoscheletro per la nostra ricostruzione delle ricerche sull'argomento:

- La metafora della voce è ascrivibile a un'interazione autore-lettore?
- È sovrapponibile all'espressione di un narratore o sarà necessario ricercare altri soggetti parlanti?
- Quali elementi costituiscono e decodificano la voce all'interno del testo?

1.1.2 *La narratologia naturale e l'illusione della voce*

Un'altra celebre risposta alla teoria di Banfield sul discorso indiretto e sulla narrazione è sicuramente quella di Monika Fludernik, che nel 1993 pubblica il monumentale studio dal titolo *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The linguistic Representation of Speech and Consciousness*¹⁷. Nella sua monografia Fludernik rimprovera, non a torto, a Banfield di prendere la nozione di voce in modo troppo letterale, troppo grammaticale, dimenticando che la lingua funziona per allusioni e per inferenze¹⁸. L'opera della Fludernik ha l'indiscusso merito di fornire un corpus estremamente vasto e variegato sull'uso del discorso indiretto e delle espressioni linguistiche della soggettività, ma è in

¹⁷ M. Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The linguistic Representation of Speech and Consciousness*, Routledge, London, 1993, p. 391-393.

¹⁸ Vedi L. Korthals Altes, "Actes de cadrage, narratologie et herméneutique – à propos de l'indétermination énonciative dans *Sujet Angot* de Christine Angot", in *Arborescence*, n.6, 2016, p. 102-103.

Towards a Natural Narratology che la studiosa austriaca elabora quella che a mio avviso è ancora una delle più interessanti definizioni di voce in narratologia:

The linguistically generated *illusion* of a voice factor which can be defined empirically by a complex set of interrelated textual and contextual features and is corroborated by a mimetic reading of the text that stimulates this projection of a speaker reflector function.¹⁹

Pur concentrandosi sulla natura metaforica del concetto di voce, Fludernik esprime chiaramente l'esigenza di un rigore metodologico che è, di fatto, il nocciolo del problema degli studi sulla voce. In realtà, la varietà e la quantità di manifestazioni empiriche della voce, nonché la ricchezza semantica della stessa metafora, rendono all'atto pratico difficile la generalizzazione della definizione. Proprio in virtù di questa ricchezza di interpretazioni, l'approccio cognitivo della Fludernik non mette in luce che una parte – non certo marginale – della questione: l'approccio mimetico del lettore al testo.

Ciò che ha reso questa riflessione innovativa è, infatti, l'assunto che il lettore faccia ricorso agli schemi cognitivi che si appoggiano sul bagaglio esperienziale del mondo reale per l'analisi e la comprensione del testo letterario²⁰. In altri termini, quella che Fludernik definisce "narratologia naturale" si propone di spiegare l'illusione narrativa della voce tramite *pattern* cognitivi familiari al lettore quali la conversazione orale e il racconto. Per decodificare il testo, il lettore fa dunque una trasposizione mimetica di modelli situazionali prototipici legati alla narrazione nella vita reale, quindi alla narrazione orale. Com'è prevedibile, la narratologia naturale incontrerà inevitabilmente il limite dei testi non-mimetici²¹ che non rispondono ai criteri della riproduzione del reale.

L'approccio mimetico e cognitivo ha in ogni caso il pregio di definire empiricamente, tramite gli strumenti della linguistica cognitiva, l'origine e la

¹⁹ M. Fludernik, *Towards a Natural Narratology*, Routledge, London, p.344.

²⁰ Assunto su cui si basa interamente la branca della narratologia cognitiva.

²¹ Si pensi per esempio alla letteratura decadente o post-moderna, al realismo magico, alle storie di fantasmi o alla narrativa fantastica/fantascientifica.

pertinenza della metafora della voce, nonché la ragione del suo successo nelle discipline letterarie e linguistiche. È possibile, insomma, rispondere al nostro primo interrogativo: la metafora della voce è ascrivibile a un'interazione autore-lettore? In questo senso l'accuratezza della metafora –o illusione – della voce è il prodotto dell'incontro tra il bagaglio esperienziale del lettore e il testo scritto, all'interno del quale il lettore ricrea i repertori esperienziali e i modelli situazionali della vita reale e dell'interazione orale. Si ricerca una voce nel testo, perché si fa astrazione dello stesso facendo riferimento alla situazione più simile che il proprio bagaglio esperienziale consenta: un racconto, la narrazione di un avvenimento. Il rapporto tra oralità e scrittura si rivela inscindibile e fa da perno all'esperienza di elaborazione del testo da parte del lettore. In qualche modo il testo "parla" al lettore per mezzo di una o più voci che si fanno carico della responsabilità degli avvenimenti narrati da una parte e delle idee espresse dall'altra. Resta da interrogarsi a questo punto sul ruolo e la dignità di parola delle voci che si rintracciano nel testo scritto.

1.1.3 Una molteplicità di voci in dialogo: polifonia e dialogismo

Appurata l'istintività che porta alla ricerca di una voce nel testo, rimane da chiarire a chi appartiene la voce che vi si trova. Il testo scritto e il testo letterario in particolare si compongono di una quantità di enunciati, idee, visioni del mondo che non sempre si rivelano riconducibili a una singola istanza enunciativa ovvero a un solo soggetto parlante. Pur mettendo da parte l'idea che il testo sia il prodotto esclusivo del pensiero di un autore, è comunque evidente che a prendere la parola all'interno del testo o del singolo enunciato siano diverse voci tra narratori, personaggi, pensiero comune o *doxa*. Il romanzo, in particolare, è il risultato di una sovrapposizione di voci e punti di vista differenti e non sempre allineati, ovvero il prodotto, tipicamente moderno, di un insieme di assunti, narrazioni e prese di parola. Ma in che rapporto sono le voci che si frammentano

e si incontrano all'interno del romanzo? A chi bisognerà "dare ascolto"? Come rintracciare a chi sono riconducibili e che dignità di parola hanno?

Ad aprire il significativo capitolo dello studio della coesistenza e della commistione di voci è convenzionalmente il lavoro di Mihaïl Bakhtine, che dalla sua pubblicazione – o per meglio dire dalla sua ricezione – occupa un posto di rilievo nell'analisi letteraria. La ricezione dell'analisi di Bakhtine, infatti, deve il suo successo in Francia e in Europa a nomi come Tzvetan Todorov²² e Julia Kristeva²³, che a partire dagli anni '70 traducono e utilizzano gli strumenti messi a disposizione da Bakhtine nell'ambito della critica del discorso. I concetti dello studioso russo che più hanno lasciato traccia nella storia della critica letteraria moderna sono senza dubbio quelli di "polifonia" e di "dialogismo". Le fluttuazioni semantiche frutto della loro traduzione, tuttavia, hanno fatto sì che questi concetti dessero luogo a riflessioni epistemologiche e a dibattiti filologici non trascurabili, dovuti principalmente alla scarsa accessibilità dei testi originali per la maggior parte degli studiosi occidentali²⁴. Il concetto di polifonia compare in *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* ed è in principio associato alla costruzione del romanzo per descrivere in particolare l'opera dell'autore russo, ma non sembra avere seguito nelle analisi successive. La nozione di "dialogismo", invece, è presentata in *Esthétique et théorie du roman* ed *Esthétique de la création verbale* e si ripropone, di fatto, in tutta la produzione bakhtiniana. In sintesi, il problema principale è dovuto al fatto che le due nozioni tendono a sovrapporsi, indicando generalmente l'eterogeneità enunciativa di voci e punti di vista. Per utilizzare le parole di Alain Rabatel:

Comme de sucroît la diversité des traducteurs n'a pas peu contribué à opacifier une matière qui ne n'avait guère besoin, il n'est pas étonnant que les lecteurs ou les commentateurs aient abouti à des conclusions très différentes, elles-mêmes

²² T. Todorov, *Mihaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

²³ J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, aprile, n.233, 1967 ; J. Kristeva "Une poétique ruinée", prefazione alla traduzione di M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

²⁴ Per una riflessione più completa e approfondita vedi Laura Calabrese-Steimberg, "Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste", *Slavica bruxellensia*, n. 6, 2010.

tributaires de la diversité des paradigmes théoriques mis à contribution par ces commentateurs, selon les époques ou les situations.²⁵

A complicare una trasposizione già opaca della materia, insomma, hanno contribuito le diverse traduzioni e reinterpretazioni dell'opera di Bakhtine, la cui ricezione è stata nel complesso differente a seconda del Paese e del momento storico. La fonte presa in esame per questa analisi è quella a cui si fa riferimento come il *Bakhtine français*²⁶, motivo per cui citerò e commenterò la traduzione francese delle opere prese in esame.

L'impianto metodologico di Bakhtine si basa sull'assunto che ogni discorso che si produce sia stato già pronunciato o scritto da un enunciatore precedente, in qualche momento della storia umana. Non esiste più, dai tempi di Adamo, un oggetto che non sia già stato nominato o una parola di cui qualcun altro non si sia già servito in precedenza.

Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui.²⁷

È questo il principio epistemologico del dialogo, anche definito dall'autore come *dialogisation interne*, per cui ogni discorso è intrinsecamente attraversato dalla parola altrui, dall'alterità. "Se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit" – ci dice Bakhtine nella traduzione di Daria Olivier – le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue"²⁸. In tal senso, il dialogo si fonda su una connessione quasi ancestrale con tutto ciò che è stato già pronunciato o scritto su un dato argomento, è alla base di ogni discorso, di ogni testo, di ogni enunciato. Per la stessa ragione, ogni discorso e ogni parola presuppongono una risposta, un incontro con il discorso e le parole

²⁵ A. Rabatel, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Vol II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 362.

²⁶ Ibid, p. 361.

²⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, p.102.

²⁸ Ibid., p. 103.

che verranno dopo di essi. Questa natura dialogica del linguaggio si manifesta in una pluralità di voci che permeano il testo dalla sua macrostruttura – il romanzo, il discorso – alla sua microstruttura, ovvero la parola. Il linguaggio si costituisce allora come cassa di risonanza per le voci che interagiscono a più livelli dietro ciò che viene detto o scritto.

A partire da queste considerazioni, Bakhtine individua nell'opera di Dostoïevski la particolare disposizione a sovrapporre più voci e più stili all'interno del singolo romanzo, in una "multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues"²⁹ che viene designata come "polifonia". La caratteristica principale della polifonia è la mancanza di gerarchizzazione tra le voci in interazione, ovvero la pari dignità di parola tra i punti di vista presentati. Questo modo di intendere la scrittura si rivela in qualche modo ambiguo, perché in questi termini il concetto di voce sembra quasi sovrapponibile alla nozione di punto di vista. Nel secondo volume di *Homo Narrans*, dedicato interamente a dialogismo e polifonia, Alain Rabatel riflette sull'ambivalenza della descrizione della voce in Bakhtine evidenziando che la voce cui fa riferimento il critico russo non ha necessariamente a che vedere con il concetto linguistico di voce riferita a un locutore, ma corrisponde piuttosto a un insieme di valori, di modi di essere, di agire e di sentire³⁰. La voce, per Bakhtine, è ciò che caratterizza – per mezzo dello stile, delle azioni o delle opinioni – una coscienza di finzione interna al testo, non necessariamente "parlante", nel senso di non necessariamente sovrapponibile a un locutore. Alla luce di queste nuove considerazioni, la metafora della voce subisce in un certo senso un'espansione delle sue applicazioni, ma perde ulteriormente di chiarezza, poiché finisce per poter designare sia l'espressione esplicita di un personaggio che il suo punto di vista, l'espressione della sua coscienza in azioni o idee riportate da terzi. Questo dà modo di affrontare almeno in parte il nostro secondo interrogativo: la voce è

²⁹ M. Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

³⁰ A. Rabatel, *op.cit.*, Vol. II, p. 374.

sovrapponibile all'espressione di un narratore o sarà necessario ricercare altri soggetti parlanti?

Non sorprende di certo che polifonia e dialogismo siano indicate come tratti distintivi del romanzo moderno, in cui il narratore perde la sua centralità per far spazio all'intreccio di altre coscienze finzionali. La frammentazione del punto di vista e dello stile nel romanzo moderno – di Dostoïevski in particolare – è chiaramente la ragione che spinge Bakhtine a ricercare nuovi strumenti di analisi e nuovi paradigmi cui fare riferimento. Di fronte alla quantità e alla varietà di coscienze di finzione, di soggetti – parlanti e non – la critica letteraria non può limitarsi all'analisi della voce del narratore senza tagliare inevitabilmente fuori dall'equazione una fetta sostanziale di materiale letterario. La polifonia ha, in questo contesto, il merito di dare pari dignità di parola alle voci che si intervallano e accavallano all'interno del romanzo, permettendo di espandere gli studi sulla voce oltre il limite dell'autorità del narratore.

1.1.4 Voce e punto di vista da Ducrot a Perrin

Inizialmente, è proprio il concetto di polifonia – ben più di quello di dialogismo, come avverrà in seguito – a circolare in associazione all'opera di Bakhtine, probabilmente per la potenza metaforica del termine e perché la metafora musicale ha sempre rappresentato un *topos* della critica letteraria³¹. Negli anni '80 la polifonia trova terreno fertile nel campo della pragmatica grazie agli studi di Oswald Ducrot, che valica i limiti di applicazione del metodo spostando il campo d'azione verso la linguistica enunciativa: la polifonia di Ducrot fa riferimento, infatti, a più livelli enunciativi all'interno del senso degli

³¹ J. Bres, L. Rosier, "Réfractations: polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones", *Association Slavica Occitania*, Slavica Occitania, 2008, 25, p.240. Per approfondire la diffusione del termine "polifonia" vedi L. Rosier, "Méandres de la circulation du terme polyphonie" in J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, coll. Champs linguistiques, 2005, p. 33-46.

enunciati presi singolarmente. Per sciogliere il nodo della natura della voce, fino a questo momento legata a filo doppio con il concetto di punto di vista, l'impianto metodologico di Ducrot si rivela estremamente utile.

Dapprima il linguista distingue il soggetto parlante, catalogato come istanza empirica e sovrapponibile alla figura dell'autore, dall'istanza discorsiva del locutore, sovrapponibile alla figura del narratore³². Il locutore, che prende la responsabilità dell'atto locutivo, quindi della presa di parola, ricopre in realtà due istanze: il locutore *en tant que tel*, indicato con la lettera "L", e il locutore *en tant qu'être au monde*, indicato con la lettera "λ". Il locutore può, però, mettere in scena un enunciatore – paragonabile al personaggio focalizzatore di Genette – di cui riporta il punto di vista. A questo proposito, la definizione di enunciatore fornita da Ducrot si rivela particolarmente esplicativa:

J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils parlent c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles.³³

I nuovi strumenti messi a disposizione dalla linguistica permettono di fare chiarezza sulla questione della voce e allo stesso tempo di dare dignità d'espressione ad altre "voci" minori, riportate o meno autorizzate a emergere dal testo. La definizione è applicabile, per fare un esempio letterario, al discorso indiretto, in cui non viene fatta menzione esatta delle parole utilizzate, ma il narratore si fa carico del pensiero di un'altra coscienza – interna o esterna alla narrazione – di cui riporta il punto di vista, l'opinione o l'attitudine.

Come spesso accade per le nozioni apparentemente intuitive, l'introduzione del concetto di enunciatore ha catalizzato l'attenzione degli studiosi di prassematica, generando un ulteriore bisogno di specificità riguardo alla natura

³² Si intendano queste istanze come parte dell'impianto metodologico genettiano, che è preso come riferimento da qui in avanti trattandosi del metodo più noto e più largamente utilizzato nell'analisi e nella critica letteraria, nonché metro di paragone utilizzato dallo stesso Ducrot.

³³ O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, p.204.

del punto di vista e alla sua definizione. Aggiungere all'equazione, già di per sé complicata, le voci "senza parole", rischia infatti di generare ulteriore confusione sulla natura della voce e sulle caratteristiche costitutive da sfruttare per riconoscerla. Lo studio "Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore..." di Jacques Bres e Aleksandra Nowakowska è estremamente utile per ripercorrere le tappe principali del dibattito sul punto di vista, motivo per cui vi farò riferimento per riportare schematicamente i principali approcci alla questione³⁴. Bres e Nowakowska sottolineano che per la definizione del punto di vista Ducrot si serve di due paragoni, con il teatro e con le proposizioni narratologiche di Genette, e sintetizzano la *mise en relation* con questo schema:

Narratologia	Narratore	Centro di prospettiva, punto di vista
Polifonia	Locutore	Enunciatore

In riferimento alla figura dell'istanza "senza parole" dell'enunciatore, Ducrot sostituisce il termine "voce" utilizzato nell'impianto metodologico di Bakhtine con quello di "punto di vista", facendo rinvio alla teorizzazione narratologica della focalizzazione. Questa sostituzione viene accolta positivamente dalla ScaPoLine, il gruppo di ricerca scandinavo che si riunisce attorno alla figura dello studioso H. Nølke, che fa del punto di vista la nozione centrale del suo impianto teorico. Liberando il punto di vista dal suo ruolo ancillare, la scuola scandinava ne fornisce una definizione più rigorosa:

les points de vue sont des entités sémantiques composées d'une source, d'un jugement et d'un contenu propositionnel. [...] il y a toujours au moins un pdv qui est marqué dans la signification d'une phrase.³⁵

³⁴ J. Bres, A. Nowakowska, "Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore...", *Cahiers de praxématique*, n. 49, 2007.

³⁵ H. Nølke, K. Fløttum, C. Norén, *ScaPoLine, La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, Paris, 2004, p. 31.

Un ulteriore passo in avanti nella diversificazione dei concetti di voce e punto di vista è compiuto da Laurent Perrin che, partendo dallo studio di Ducrot, distingue due tipologie di polifonia: una prima forma che si basa sull'integrazione di "voix étrangères associées à d'autres locuteurs"³⁶ – di cui sono esempi il discorso diretto e la *modalisation autonymique* – e una seconda forma che si basa sull'integrazione di "différents point de vue"³⁷ associati a diversi enunciatori. In questo secondo caso, il responsabile delle parole utilizzate rimane il locutore, ma la responsabilità del punto di vista ricade su un enunciatore diverso. Bres e Nowakowska forniscono questa schematizzazione:

Voce	Locutore	Forma dell'espressione
Punto di vista	Enunciatore	Contenuto dell'espressione

Il locutore, quindi, si fa carico della forma linguistica di ciò che viene detto, mentre l'enunciatore è responsabile del contenuto dell'enunciato; per diretta conseguenza, la nozione di voce si applicherà a una forma di soggettività associata alla responsabilità delle parole e delle frasi, alle loro proprietà formali e stilistiche, mentre la nozione di punto di vista si applicherà a una forma di soggettività legata alla responsabilità dei contenuti³⁸.

1.1.5 Che cos'è e come si identifica una voce?

Per ricercare una definizione rigorosa e applicabile di voce è stato necessario accogliere nell'equazione una nuova variabile: il punto di vista. Nell'analisi del

³⁶ L. Perrin, Voix et points de vue dans le discours. De l'opacité linguistique à l'opacité référentielle des expressions, *Le Français moderne*, vol. 1, n. 74, 2006, p.22.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibid., p. 26.

discorso voce e punto di vista sono due concetti spesso in contrapposizione, nonostante servano, in fondo, la stessa causa. Il terzo interrogativo che guida questa ricostruzione sugli studi della voce è: quali elementi costituiscono e decodificano la voce all'interno del testo? Trovo che la nozione di punto di vista sia particolarmente utile a impostare i limiti entro i quali si può parlare di voce, ma il rischio di irrigidirsi sulle pecche della metafora è dietro l'angolo.

Per non correre il rischio di confondere voce e punto di vista, si sarebbe tentati di concentrarsi sulla fisicità della voce e sulle sue caratteristiche empiriche e misurabili. Bres e Nowakowska, per esempio, intendono la voce “dans toutes ses dimensions telles que se pose la phonétique (hauteur, intensité, durée, timbre)” ovvero come “une *signature sonore*, qui fait que les interlocuteurs l'identifient, dans son irréductible individualité”³⁹. Questo tipo di definizione si rivela molto specifica ed è applicabile al testo scritto nella misura in cui esso venga considerato nella sua dimensione mimetica. Anche la scrittura, infatti, è di certo in grado di riprodurre le specificità sonore e gli idioletti delle soggettività rappresentate. La voce sarebbe riconoscibile allora da tutti quegli elementi che configurano l'irriducibile individualità di un interlocutore rispetto a un altro. Lo stesso Perrin nell'articolo “La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes” scrive:

Telle qu'elle sera abordée dans cette étude, la voix du locuteur tient au fait que le langage est fait de mots, expressions, phrases dont l'emploi instaure une forme de subjectivité distincte de ce qui est exprimé au plan des contenus. Ainsi un même point de vue, associé à un contenu peut être pris en charge, concédé ou rejeté par le truchement d'une voix plus ou moins éloquente, précise, vulgaire, ou autre; les propriétés stylistiques, ce qui a trait au registre, aux diverses connotations associés aux termes, émanent de la voix.⁴⁰

Le specificità stilistiche sono allora riconducibili all'istanza della voce e dalle caratteristiche di una modalità di espressione sarebbe possibile individuare la

³⁹ J. Bres, A. Nowakowska, *art. cit.*, p. 122.

⁴⁰ p. 63.

voce nella sua unicità. Certamente nel testo orale come nel testo scritto è possibile identificare queste dimensioni e queste specificità, ma si tratta di parametri indispensabili per la definizione dell'istanza della voce? Alain Rabatel arriva alla conclusione che non è così. Benché esistano dei parametri "acustici" della voce (frequenza, altezza, melodia, intensità, durata, pause, timbro) che ne particolareggiano l'espressione, è estremamente rischioso che essi siano alla base della definizione dell'istanza della voce in generale:

Définir la voix par c/(s)es éléments expressifs est coûteux, car une chose est d'analyser certaines manifestations de la voix dites expressives, autre chose de définir la voix à partir de ces formes.⁴¹

Il motivo per cui la definizione della voce non può passare dagli elementi espressivi della voce stessa è, secondo Rabatel, che questo eliminerebbe dall'analisi tutte le voci "bianche", "neutre", "non marcate"⁴². L'istanza della voce, infatti, esiste indipendentemente dai marcatori espressivi che essa contiene, così come la voce di un parlante nella quotidianità esiste indipendentemente dal fatto che l'interlocutore riconosca o meno l'identità specifica di chi parla. La materialità espressiva e idiosincratca della voce è utile alla ricerca e alla costruzione di un soggetto modale, ma non può essere utilizzata come parametro per la costruzione di una definizione generale della voce. A partire da queste riflessioni Rabatel elabora, invece, questa definizione:

[...] j'aurais tendance à définir le locuteur (et la voix) par le fait d'être l'instance à l'origine du dire et par le fait de dire. [...] je m'en tiens à une notion de voix purement matérielle: une origine proférée, à l'oral ou graphique, à l'écrit, indépendamment de sa forme d'expression.⁴³

Secondo Rabatel, se il locutore è l'istanza all'origine del dire, la voce è l'origine vocale o grafica di ciò che si dice, indipendentemente dalla sua forma di

⁴¹ A. Rabatel, "Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix", *Arts et Savoirs*, n. 2, 2012.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

espressione. Il punto di vista è, invece, definito da Rabatel come l'espressione linguistica di una percezione soggettiva, non solo in quanto riconducibile a un soggetto in particolare, ma anche in quanto "subjectivante" nella misura in cui rende conto di un'opinione particolare, che manifesta simultaneamente la percezione degli oggetti del mondo e il modo in cui il soggetto li percepisce. Diversamente dalla parola riportata, ovvero dal discorso diretto, la cui funzione è rappresentare le parole dei personaggi, il punto di vista ha come specificità linguistica di esprimersi negli enunciati narrativi e dunque di esprimere una soggettività all'interno di "phrases sans paroles"⁴⁴. L'apparato metodologico di Rabatel, di cui *Homo Narrans* è l'opera rappresentativa, si basa su un approccio polivalente, enunciativo e interazionale del punto di vista, che sfrutta gli strumenti della linguistica, della semiotica, della retorica e dell'ermeneutica per l'analisi del testo. Nella chiara volontà di superare i limiti dello strutturalismo, Rabatel rivisita la concezione di un soggetto unico, immanente e onnisciente, che traduce in Genette la nozione di *focalisation zéro*, a favore di una ridefinizione della mimesi narrativa e di una riabilitazione della soggettività autoriale. L'inclusione dell'enunciazione e dell'atto della narrazione aggiunge una dimensione pragmatica e cognitiva allo studio del *récit*, che prende la forma di una "re-présentation" che moltiplica le prospettive e consente di integrare all'analisi lo studio delle percezioni, delle passioni e delle dinamiche argomentative sottese nel testo.

Per tracciare un punto di partenza per le analisi che seguiranno nei prossimi capitoli, propongo di seguito una mia definizione di voce e una mia definizione di punto di vista cui farò riferimento in questo studio. Entrambe si appoggiano in buona sostanza all'apparato metodologico di Rabatel⁴⁵.

⁴⁴ A. Rabatel, *op.cit.*

⁴⁵ Per la definizione di punto di vista, farò riferimento a A. Rabatel, *Une Histoire du point de vue*, Klincksieck/Centre d'Études linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz, Paris, 1997.

- Per voce si intenderà l'origine vocale o grafica del discorso messa in scena da un locutore primario o secondario (L/l).
- Per punto di vista si intenderà l'espressione della soggettività di un enunciatore primario o secondario (E/e) cui non sono necessariamente attribuite parole specifiche.

Vi sono indubbiamente dei marcatori che è possibile sfruttare nell'identificazione della voce e del punto di vista; essi verranno messi in evidenza nel corso delle analisi, nei capitoli due e tre di questo studio. La finalità di questa riflessione teorica sulla voce è di entrare in contatto con gli strumenti e le considerazioni che ruotano attorno agli studi sull'argomento. Le definizioni proposte sono da considerarsi come il punto di partenza delle analisi che seguiranno nei prossimi capitoli.

1.2 Voce e applicazioni letterarie

1.2.1 Analisi della voce e letterature francofone

La svolta linguistica delle ricerche fino a questo momento prese in analisi potrebbe indurre a pensare che la loro applicazione si discosti dal campo letterario, preferendo l'analisi del discorso in senso stretto, quindi applicabile a testi giornalistici, politici, pubblicitari, a enunciazioni socialmente circoscritte in generale. Pur tenendo da conto l'eterogeneità costitutiva⁴⁶ del linguaggio nel suo complesso – e di conseguenza le pressoché infinite applicazioni possibili di questi strumenti – il testo letterario rimane un campo d'osservazione tutt'altro che esaurito o inadeguato⁴⁷.

Lo studio della letteratura deve molto ad altre discipline come la filosofia, la sociologia o la linguistica, che hanno permesso alle analisi letterarie di espandere i propri orizzonti di riflessione. L'analisi del discorso letterario può essere un approccio estremamente produttivo per ripartire dal testo, per utilizzare la classificazione delle voci al fine di ampliare la riflessione sulle strategie retoriche, narrative e stilistiche impiegate da un autore. Ricercare il punto di vista altrui, alternativo, nascosto o intessuto tra le voci che si alternano nel testo offre un punto di osservazione privilegiato sulla strategia di costruzione letteraria che è alla base di un romanzo. Nel testo letterario queste scelte stilistiche riflettono spesso l'intento di esporre più livelli di coscienza, più opinioni, più punti di vista, più posture enunciative sullo stesso tema. Un testo capace di questa moltiplicazione di prospettive merita di certo uno studio sfaccettato, che includa più livelli di analisi e diverse tipologie di strumenti, da quelli linguistici a quelli

⁴⁶ Sulla nozione di eterogeneità enunciativa vedi J. Autier-Revuz, "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours." In *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain – Vincennes*, n. 26, 1982, p. 91-151.

⁴⁷ Per una riflessione puntuale sulle interazioni tra analisi del discorso e letteratura vedi Dominique Maingueneau, « Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels », *Argumentation et Analyse du Discours*, n.1, 2008.

narratologici passando per quelli strettamente letterari⁴⁸. Un approccio al testo basato sulla voce abbraccia certamente più strumenti metodologici e implica un superamento della visione della critica come dispositivo a compartimenti stagni. Questo studio è stato redatto mettendo in sinergia analisi narratologica, analisi del discorso e interpretazione testuale. A partire dallo studio della voce narrativa e delle scelte stilistiche utilizzate per modularne la postura, è stato possibile sviluppare un sistema organico di interpretazione dei testi che mettesse in luce i punti di contatto tra opere e scritture di fatto molto diverse.

Se già ricercare un canone specifico per le letterature “francofone” o “in lingua francese” si rivela rischioso data la vastità delle sfaccettature e delle implicazioni geopolitiche della parola “francofonia”, è altrettanto fuorviante ricercare i punti cardine di un “genere” all’interno della letteratura del Nord Africa. Il termine “francofono” è di fatto un ombrello che accoglie diverse letterature e declinazioni della lingua, così come la stessa letteratura in lingua francese del Maghreb è suscettibile a grandi modificazioni di temi e stili ricorrenti a seconda del Paese d’appartenenza e delle specificità della scrittura del singolo autore. La stessa letteratura algerina in lingua francese rappresenta un corpus di un eclettismo e una varietà eccezionali in quanto racchiude sotto la sua etichetta opere diverse per temi, periodo storico, uso della lingua e contesto politico e sociale. Parallelamente, anche il confronto tra due autrici algerine appartenenti a due generazioni contigue di scrittori sarebbe risultato in un appiattimento delle particolarità letterarie di ciascuna scrittura se non avesse tenuto conto delle variazioni all’interno di ciascuna espressione artistica. È allora auspicabile, a questo punto, fare chiarezza sulla natura della francofonia e sulle scelte critiche e metodologiche effettuate per portare avanti questo lavoro.

⁴⁸ Vedi Langevin F., Baroni R. (dir.), *Arborescence*, n. 6, 2016.

1.2.2 Note sulla francofonia

Il *Trésor de la Langue Française* dà per le entrate “francophonie” e “francophone” le seguenti definizioni:

Francophonie, subst. fém. Ensemble de ceux qui parlent français; plus partic., ensemble des pays de langue française.

Francophone, adj. et subst. (Celui, celle) qui parle le français [En parlant d'une collectivité] Dont la langue officielle ou dominante est le français.⁴⁹

È a mio avviso interessante notare che la sezione vocabolario dell'enciclopedia Treccani non riporta alcuna entrata per “francofonia”, mentre dà per “francofono” la seguente definizione:

Francòfono agg. e s. m. (f. -a) [comp. di *franco* e *-fono*]. – Di persona, gruppo, popolazione o territorio che adotta il francese come propria lingua (s'intende per lo più come lingua ufficiale o principale): *le zone f. del Canada; i f. delle ex colonie francesi*.⁵⁰

Si parla quindi, in generale, di un francese che può essere lingua prima o seconda, lingua nazionale o straniera, ma che è necessario che adempia una funzione veicolare⁵¹. Possiamo dedurre che il rapporto tra i parlanti e il francese cambierà a seconda della comunità linguistica di cui il parlante fa parte, della distribuzione e dell'uso della lingua in ciascun Paese francofono, dell'istruzione ricevuta e dell'impiego ultimo della lingua.

Nonostante l'apparente valenza neutra del termine, l'origine geopolitica dell'idea di “francofonia” ha fatto sì che durante l'evoluzione di questa parola essa abbia assunto anche connotazioni negative, che ne permeano il significato ancora oggi, anche e soprattutto quando si parla di letteratura. La parola

⁴⁹ *Trésor de la langue française* :
<http://www.cnrtl.fr/definition/francophonie>
<http://www.cnrtl.fr/definition/francophone>

⁵⁰ Vocabolario Treccani online:
<http://www.treccani.it/vocabolario/francofono/>

⁵¹ Dominique Combe, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Parigi, Presses Universitaires Françaises, 2010, p.7.

“francofonia”, spiega Dominique Combe⁵², non è solo un termine astratto: riempie, invece, una funzione simbolica, data dalla potenza di connotazioni ideologiche e politiche che le altre *-fonie* ignorano. Se è vero, dunque, che per “francofonia” si intende “l’insieme di coloro che parlano francese”, è vero anche che la nascita di questo termine affonda le sue radici nell’espansione coloniale degli imperi europei (a partire dal XVI secolo e soprattutto verso la metà del XIX secolo). L’aggettivo “francofono”, infatti, è attestato nei dizionari a partire dagli anni ’30, ma sembra essere stato usato già nel 1886 dal geografo Onésime Reclus (1837 – 1916). Il contesto è quello del *Trattato di Berlino* (1885), tramite il quale le potenze europee, nel costituire i propri imperi coloniali, si spartivano i territori dell’Africa in base a zone di influenza definite per lingua. Le frontiere così tracciate non sarebbero state solo nazionali, ma anche linguistiche e culturali. Reclus, nel capitolo sesto della sua opera *France, Algérie et colonies*⁵³, utilizza l’aggettivo “francophone”⁵⁴, da cui ricava il sostantivo “francophonie”, per indicare la comunità di lingua francese in contrapposizione alle comunità di parlanti di altre lingue europee, con il fine ultimo di misurare la potenza francese in termini demografici. Quando negli anni ’30 il termine “francofono” si diffonde, con significato apparentemente neutro, viene impiegato per descrivere le relazioni tra le diverse comunità linguistiche dello stesso Paese (per esempio, francofoni vs arabofoni nel Maghreb). Ho utilizzato “apparentemente”, perché sebbene in un primo momento la valenza del termine fosse tendenzialmente neutra, il significato intrinseco e le implicazioni della “francofonia” restano, di fatto, politiche.

Negli anni ’50 i critici letterari parigini assistono incuriositi all’esplosione di fama degli emergenti scrittori del Maghreb, dell’Africa o del Québec che scrivevano in lingua francese: utilizzando la lingua francese, arricchivano la letteratura nazionale con l’elevata qualità letteraria delle loro opere. In questi

⁵² Ibid., p. 425-426.

⁵³ Onésime Reclus, *France, Algérie et colonies*, Parigi, Librairie Hachette, 1886.

⁵⁴ Dominique Combe, *op.cit.*, p. 422: “nous acceptons comme francophones tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue”.

anni gli scrittori francofoni (che non erano ancora stati così etichettati) partecipavano all'universalità della lingua francese a pieno titolo. È solo negli anni '60 che il termine "francofono" approda nel mondo della letteratura: in quegli anni, gli scrittori che non francesi furono "eticizzati", "folklorisés", per usare le parole di Combe, etichettati come "francophones", posti inevitabilmente sotto il segno della "négritude"⁵⁵. Questa categorizzazione, come in fondo molte etichette, introduce una segregazione. Gli aggettivi "francese" e "francofono" sembrano allora escludersi vicendevolmente, ponendo il "francofono" nella posizione di "altro" rispetto all'Héxagone, ovvero venuto dalla "periferia" occidentale o del Sud. Se si considera la "francofonia" come un termine assimilabile all'eredità coloniale francese e di conseguenza a quel "terzo mondo" che ne ha subito la dominazione, si comprende bene come l'aggettivo "francofono" venga impiegato per indicare sempre "l'altro", colui che manca di qualcosa per essere a pieno titolo francese. La risposta dei "francofoni" non tarda ad arrivare. Nel '62 il presidente del Senegal e uomo di lettere Léopold Sédar Senghor, portando avanti una fiera battaglia per la rivisitazione e la riscoperta in chiave moderna della cultura africana, dichiara:

La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des "énergies dormantes" de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire.⁵⁶

Senghor parla di una "francofonia" che unisce e non divide, che elimina ogni gerarchia tra "centro" e "periferia", che arricchisce la cultura che ruota attorno alla lingua francese; la definisce come un umanesimo, intrinseco nella lingua stessa, nel modo di articolare il proprio pensiero. Si tratta della difesa di un'identità linguistica e culturale che non vuole e non può essere relegata semplicemente ai margini di un impero coloniale, ma che si fonde con la storia di ciascun Paese per creare una cultura sfaccettata e complessa. Nonostante i tentativi di disambiguazione, per svariati decenni il termine "francofonia"

⁵⁵ Ibid., p.30.

⁵⁶ Léopold Sédar Senghor, "Le Français, langue de culture », in *Esprit*, novembre 1962, p. 844.

rimane oggetto di incomprensioni e di discriminazioni legate a ragioni del tutto politiche: molti scrittori non accettano di essere etichettati come “francofoni”, né di essere in qualche modo in una posizione di subordinazione rispetto alla letteratura francese di Francia. Quando Maurice Nadeau nel 1985 presenta lo speciale sul tema “*écrire les langues françaises*” della rivista *La Quinzaine littéraire* al Salon du Livre di Parigi, spiega di aver scelto di non usare il termine “francofonia” perché mal rispondeva alle intenzioni della testata. Il suo intento era di eliminare ogni eco di un’era coloniale ormai passata e di concentrarsi sul concetto di varietà della lingua francese⁵⁷. Vent’anni dopo, nel 2007, viene pubblicato il manifesto *Pour une littérature-monde en français*⁵⁸, con l’intento di trovare una dimensione nuova per la letteratura in lingua francese, che fosse scevra da ogni eredità coloniale: il libro si propone di essere una sorta di ora del decesso della “francofonia” e insieme un attestato di nascita di una letteratura nuova, il cui filo conduttore è la lingua francese, che possa ospitare in egual misura e con egual dignità le letterature in lingua francese provenienti da ogni parte del mondo.

1.2.3 Impostazione metodologica e piste critiche

Nonostante le premesse del precedente paragrafo, il termine “francofono” è ancora largamente in uso in relazione alle letterature di espressione francese. Secondo gli approcci metodologici di Beniamino e di Moura, la francofonia può essere considerata, più che come un sistema omnicomprensivo o di esclusivo appannaggio del francese *hors hexagone*, come uno spazio virtuale situato all’intersezione di molteplici spazi singoli⁵⁹. Le “littératures francophones” appaiono quindi all’interno del panorama letterario come un corpus da costruire

⁵⁷ D. Combe, *op.cit.*, pp. 58-59.

⁵⁸ M. Le Bris, J. Rouaud, E. Almassy, *Pour une littérature-monde*, Parigi, Gallimard, 2007.

⁵⁹ Vedi M. Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L’Harmattan, 1999 e J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, [1999] 2019.

e analizzare facendo appello ad approcci estremamente variegati, da quello sociologico a quello linguistico⁶⁰.

Già il lavoro di Jean-Marc Moura, che ha fornito una cornice e un inquadramento teorico a questo studio, proponeva di affiancare lo studio dell'enunciazione alle procedure storicamente utilizzate per la teoria post-coloniale applicata allo studio delle letterature francofone:

Cette énonciation n'est pas une pure extériorité de l'œuvre dans la mesure où la littérature non seulement tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d'énonciation du texte littéraire sont indéfectiblement vouées à son sens, de telle sorte que, pour le dire rapidement avec Dominique Maingueneau, « le texte, c'est la gestion même de son contexte ». Une œuvre renvoie de part en part à ses conditions d'énonciation, elle se constitue en construisant son contexte et l'étude de l'énonciation n'est rien d'autre que celle de l'activité créatrice par laquelle l'œuvre se construit le monde où elle naît.⁶¹

L'intuizione di legare la costruzione enunciativa alla concezione e alla gestione del contesto in cui viene prodotta è particolarmente convincente per il caso delle letterature francofone e gli studi che hanno incorporato l'analisi della lingua alle proprie riflessioni critiche hanno di fatto portato risultati evidenti⁶². In particolare, il concetto di "scénographie"⁶³ elaborato da Dominique Maingueneau è stato molto sfruttato da alcune correnti di critica francofona in quanto permette di approcciare una dimensione pragmatica degli enunciati: il ricorso a una "scénographie" particolare consente, infatti, secondo Maingueneau, di "agir sur le destinataire, modifier ses convictions"⁶⁴.

⁶⁰ Vedi M. Beniamino, L. Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005.

⁶¹ J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, cit., p. 64.

⁶² Per un approfondimento vedi Mussanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *Linguistique et poétique. L'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

⁶³ Vedi in particolare D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993 e D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, "Au cœur des textes", 2016.

⁶⁴ P. Charaudeau, D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002, p. 517.

Sondare il campo delle letterature francofone per mezzo di strumenti legati all'ambito socio-linguistico, moltiplica, di fatto, le letture possibili e mette in relazione la struttura costitutiva del testo con le implicazioni del contesto in cui si sviluppa. Si inserisce in questo genere di analisi il lavoro di Veronic Algeri, che integra lo studio dei dispositivi linguistici propri alla nozione di polifonia al quadro teorico della critica letteraria, individuando la polifonia come uno dei tratti costitutivi della scrittura di Assia Djébar⁶⁵. Facendo riferimento all'impianto metodologico di Bakhtine e in particolare al concetto di "sujet polyphonique" di Kristeva, Algeri delinea i termini del rapporto tra costruzione identitaria, rappresentazione della Storia e lingua nel contesto di una letterarietà sfaccettata e complessa come quella di Djébar.

Cogliendo dei punti di contatto tra questi approcci metodologici ed essendo verificata l'applicabilità di questo genere di strumenti critici allo studio della letteratura algerina in lingua francese e alla scrittura di Assia Djébar nello specifico, mi sono domandata se fosse possibile inserirsi in questo filone di ricerca sfruttando degli impianti metodologici simili basati, tuttavia, sul concetto di "voce". Come si può evincere dai paragrafi precedenti, gli studi sulla voce sono di fatto molteplici e variegati, cosa che consente un approccio trasversale alla materia linguistica e letteraria. L'intento della mia analisi è di coniugare un approccio narratologico, enunciativo e interpretativo ai testi per indagare il valore della voce e dell'elemento dialogico insito nella costruzione narrativa ed enunciativa delle opere di letterarie di Assia Djébar e Maïssa Bey.

Ho trovato interessante lavorare all'analisi delle opere letterarie delle autrici con un metodo che partisse dal testo e da ciascuna specifica letterarietà. Quello che emerge naturalmente dalla lettura dei romanzi delle due autrici è un uso intelligente e ponderato delle tecniche narrative e una struttura dell'enunciazione particolarmente ricca. Postulando una correlazione tra le dinamiche di interazione tra le voci e i punti di vista nel testo e una specifica

⁶⁵ V. Algeri, *Histoire de soi dans la langue de l'autre. La polyphonie linguistique dans l'œuvre de Assia Djébar*, Roma, Aracne, 2014.

intenzione comunicativa dell'autrice, ho condotto questo studio come un'analisi della voce a partire dalla quale indagare le specificità per mezzo delle quali l'opera struttura il suo mondo.

1.3 Biografie delle autrici

1.3.1 Assia Djébar

Assia Djébar, nata Fatima Zohra Imalayèn, è stata una scrittrice, poetessa, storica, docente universitaria, critica letteraria e cineasta di fama mondiale. Le sue opere sono state tradotte in ventitré lingue in tutto il mondo ed è annoverata tra gli scrittori più celebri e influenti del Maghreb, soprattutto per aver dato voce e forza all'emancipazione femminile algerina. La scrittrice nasce a Cherchell, antica città romana sulla costa a ovest di Algeri, il 4 agosto 1936. Figlia di un maestro di scuola elementare coloniale, Tahar Imalhayène, viene indirizzata verso una formazione di stampo europeo, frequentando prima la scuola elementare in cui il padre è insegnante e poi, dall'età di dieci anni, il *collège* francese a Blida (dove è l'unica allieva araba fra trenta figli di coloni⁶⁶). In questi anni di formazione in Algeria, la madre, Bahia Sahraoui, fiera discendente di una famiglia aristocratica berbera, mette a parte Fatima di un ricchissimo repertorio di tradizioni, legato alla trasmissione orale per via genealogica femminile. Allo stesso tempo, da ragazza vive in una condizione privilegiata rispetto alla media delle proprie coetanee, spesso costrette all'esclusione dagli ambienti pubblici e velate a partire dalla pubertà.

I suoi studi proseguono a Parigi, dove nel 1954 entra al liceo Fénélon, e successivamente a Sèvres, dove sarà la prima donna algerina ammessa all'École Normale Supérieure. Conseguirà nel 1958 il diploma in Storia. Come dichiarerà in un'intervista del 1967, si sentiva in quegli anni "déléguée par le miens auprès d'un autre monde"⁶⁷, espressione che aveva già fatto pronunciare al personaggio

⁶⁶ Laura Restuccia, *Parole dal silenzio; Assia Djébar, la voce dell'Algeria fra memoria e storia*, Palermo, Palumbo, 2004.

⁶⁷ Intervista rilasciata a Nedjma Ranem, *El-Moudjahid*, <http://www.elmoudjahid.com/>, 5 novembre 1967.

di Salima, in *Les enfants du nouveau monde* (1962). Essendo cresciuta in una famiglia attivamente impegnata nella Resistenza antifrancese, è coinvolta sin da giovanissima in numerose attività di militantismo culturale per la guerra di Liberazione: nel 1956 partecipa allo sciopero generale degli studenti algerini ed è costretta a lasciare la Scuola; comincerà allora a collaborare come giornalista con il periodico “El-Moudjhaïd” (“Il combattente”, organo del Fronte di Liberazione Nazionale, FLN) al fianco di Frantz Fanon.

Nel 1957 pubblica il suo primo romanzo, *La Soif*, e l'anno successivo, la sua seconda opera, *Les Impatients*. Per non turbare la famiglia, adotta lo pseudonimo “Assia Djébar” (Assia, che vuol dire “consolatrice” e Djébar che vuol dire “intransigente” ed è uno dei nomi del Profeta). Dal 1959 al 1962 è assistente di “Storia dell’Africa del Nord” all’università di Rabat, riuscendo a fare della sua passione e vocazione, la storia, anche la sua professione. Nel 1962 viene pubblicato *Les enfants du nouveau monde*, con l’intento di “jeter un regard sur le siennes”⁶⁸, trattandosi di un’opera interamente incentrata sul popolo algerino nel periodo della guerra di Indipendenza.

La Djébar torna in Algeria il 1 luglio 1962, a ridosso dei giorni in cui verrà dichiarata ufficialmente l’Indipendenza (31 luglio 1962), ottenendo la cattedra di “Histoire moderne et contemporaine de l’Afrique du Nord” presso la facoltà di Lettere di Algeri. Ma l’Algeria, dopo l’Indipendenza, è ancora lontana da quel “nuovo mondo” sognato dai giovani algerini indipendentisti. Il Paese si apre progressivamente a molte forme di un islamismo intransigente e retrogrado, in nome di una presunta tradizione islamica integralista che mal si sposa con la storia multiculturale e plurilingue algerina. Come conseguenza dell’arabizzazione delle scuole e di tutto il sistema culturale algerino, le verrà imposto di insegnare in arabo letterario: le nuove tendenze politiche del suo Paese, piegate a un regime all’insegna dell’unicità (partito unico, religione unica,

⁶⁸ Pierre-Jean Remy, “ Réponse au discours de réception de Mme Assia Djébar”, sito internet de l’[Académie française](http://www.academie-francaise.fr), 22 giugno 2006.

<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>

lingua unica), risultano, però, per la scrittrice, soffocanti e pericolose⁶⁹. Per Assia Djébar la pluralità è garanzia di libertà; decide allora di lasciare l'Algeria.

Dal 1965 al 1975, vive in Francia, tornando in Algeria solo di tanto in tanto a tenere alcuni corsi universitari. Nel 1967 esce *Les alouettes naïves*, che sarà l'ultimo romanzo pubblicato prima di un lungo silenzio letterario. Ha inizio in quel momento per la scrittrice un articolato percorso di riscoperta delle proprie radici culturali: sceglie, da una parte, di studiare l'arabo classico, una lingua di cui aveva imparato i rudimenti da bambina, con cui ha vissuto un rapporto spesso conflittuale⁷⁰, una lingua legata a filo doppio a sua madre, alla poesia, ai "chuchotements" della sua infanzia⁷¹; dall'altra, di raccogliere le testimonianze delle donne algerine, non occidentalizzate e spesso ridotte al silenzio, delle regioni agricole attorno ad Algeri. È, infatti, questa fascia della popolazione che custodisce gelosamente il vero patrimonio culturale del suo Paese e, dunque, la sua memoria storica. Questa esperienza fornirà il materiale per un nuovo percorso alla scoperta di un altro mezzo comunicativo: il cinema. Nel 1978 realizza un lungometraggio, *La Noubia des Femmes du Mont Chenoua*, che le farà vincere il Premio della Critica internazionale alla Biennale di Venezia (1979). Raccoglie in questo film le memorie, le sensazioni, i dolori e i linguaggi delle donne durante gli anni della guerra di liberazione, esperienza che segnerà profondamente anche l'opera successiva della scrittrice⁷².

Nel 1980 si volge nuovamente verso l'universo letterario, pubblicando *Femmes d'Alger dans leur appartement*, e nel 1982 realizza il suo secondo film, il cortometraggio *La Zerda ou les chants de l'oubli*, presentato lo stesso anno al Primo Festival del Cinema Arabo di Parigi. Negli anni successivi, vive a Parigi, dove tiene dei seminari per la Sorbonne e collabora attivamente con il "Centre

⁶⁹ Renate Siebert, "Assia Djébar", in *Enciclopedia delle donne*, www.enciclopediadelledonne.it.

⁷⁰ Assia Djébar, *Les yeux de la langue*, testo inedito, pubblicato il 07/03/2015 sulla rivista online ElWatan. http://www.elwatan.com/hebdo/arts-et-lettres/assia-djébar-texte-inedit-les-yeux-de-la-langue-07-03-2015-289114_159.php

⁷¹ Intervista rilasciata a Laure Adler, realizzata da Doria Zenine, con la collaborazione di Somany Na e di Claire Poinson, France Culture, www.franceculture.fr, pubblicata il 30/01/2006.

⁷² Renate Siebert, art.cit.

Culturel Algérien”⁷³. Dal 1983 al 1989 è scelta dal ministro Pierre Bérégovoy come rappresentante dell’emigrazione algerina per il Consiglio d’amministrazione del FAS (“Front d’action sociale”). Dopo la pubblicazione del celebre titolo *L’amour, la fantasia* (1985), comincia a fare regolarmente delle tournée di letture dei suoi testi in Germania e Italia e delle conferenze in università inglesi e americane. Negli anni successivi, scrive alcune delle sue opere più note e più tradotte: *Ombre sultane* (1987), *Loin de Médine* (1991), *Vaste est la prison* (1995), *Le blanc de l’Algérie* (1996). Dal 1997 è professoressa presso la Louisiana State University di Baton Rouge e direttrice del “Centre for French and Francophone Studies” della stessa università. Nel 1999 è eletta membro dell’Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique e dal 2001 insegna “Lingue Francofone” presso l’Università di New York. Tra il 2002 e il 2003 pubblica due romanzi: *La femme sans sépulture* (2002) e *La disparition de la langue française* (2003). Dal 16 giugno 2005 occupa il quinto seggio dell’Académie Française, diventando la prima scrittrice algerina a essere eletta. Pubblica il suo ultimo libro, *Nulle part dans la maison de mon père*, nel 2008, prima di spegnersi, il 5 febbraio 2015, dopo una lunga malattia.

1.3.2 Maïssa Bey

Maïssa Bey, nome d’arte di Samia Benameur, è un’intellettuale, scrittrice e insegnante algerina. Nasce a Ksar el Boukhari, un paesino a sud di Algeri, nel 1950. Il padre, cui deve la sua conoscenza del francese sin dall’infanzia, è istitutore e combattente dell’FLN; viene arrestato e ucciso nel 1957, durante la guerra d’Indipendenza. Dopo gli studi al Lycée Fromentin di Algeri, studia “Lettres françaises” all’università e diviene insegnante e “conseillère pédagogique” a Sidi-Bel-Abbès, nell’ovest dell’Algeria, dove vive tutt’ora. È co-

⁷³ Scheda dei membri de l’Accadémie Française, sul sito dell’Accadémie Française: <http://www.xn--acadmie-franaise-npb1a.fr/les-immortels/assia-djebar>.

fondatrice dell'associazione culturale "Parole et écriture", che ha come prerogativa la valorizzazione della lettura e della cultura del libro per mezzo di laboratori di scrittura e lettura.

Pubblica il suo primo romanzo, *Au commencement était la mer*, nel 1996, all'età di 46 anni, nel pieno del periodo denominato della "Décennie Noire". È in questo frangente che adottare uno pseudonimo diventa, più che una scelta, "une question de vie"⁷⁴. Nel 1998 ottiene il "Grand Prix de la Nouvelle de la Société des gens de Lettres" per la raccolta *Nouvelles d'Algérie*, pubblicato nello stesso anno con Grasset. Viene accolto molto positivamente dalla critica anche il successivo titolo, *Cette fille-là*, che vince il "Prix Marguerite-Audoux".

Nel gennaio del 2000 fonda insieme a Behja Traversac, Edith Hadri e Marie-Noël Arras la casa editrice Chèvre Feuille Etoilée, di cui dirige la collana *Les chants de Nidaba*. Il suo terzo romanzo, *Entendez-vous dans les montagnes*, incentrato sulla sparizione e la morte del padre, esce nel 2002 e nel 2003 partecipa all'opera collettiva *Journal intime et politique* insieme, tra gli altri, a Boualem Sansal e Leïla Sebbar. Nel 2005 riceve sia il "Prix des libraires algériens", per l'insieme della sua opera letteraria, che il "Prix Cybèle" per il romanzo *Surtout ne te retourne pas*. Nello stesso anno, inoltre, la sua associazione culturale riesce a ottenere l'edificazione della prima biblioteca di Sidi-Bel-Abbès. Nel 2006 pubblica *Bleu, blanc, vert* con le Éditions de l'Aube e sempre per la stessa casa editrice esce nel 2008 *Pierre, Sang, Papier ou Cendre* – che si aggiudica il "Grand Prix du roman francophone SILA" dello stesso anno. Sono editi da Éditions de l'Aube anche i romanzi successivi: *Puisque mon cœur est mort* nel 2010, *Hizya* nel 2015, *Nulle autre voix* nel 2018. Eclettica nella propria produzione artistica, che include anche saggistica e poesia, ha scritto inoltre tre opere teatrali: *Tu vois c'que j'veux dire* (2013), *On dirait qu'elle danse* (2014) e *Chaque pas que fait le soleil* (2015).

⁷⁴ N. Belloula, *Les Belles Algériennes. Confidences d'écrivaines*, Constantine, Média-plus, 2006, p. 47.

La produzione letteraria di Bey affronta, con una scrittura lucida ed elegante, i grandi tabù della società in cui vive: le sue opere rompono i silenzi che gravitano attorno alla Guerra d'Indipendenza e alla *Décennie Noire*, al terrorismo, al sesso, all'Islam radicale e al ruolo delle donne algerine all'interno della società contemporanea.

2. Voce, narrazione e auto-affermazione in *Ombre sultane e Hizya*

2.1 Una voce per più punti di vista: *Ombre sultane* di A. Djébar

Ombre sultane è il secondo *volet* del “Quatuor d’Alger” di Assia Djébar, inizialmente concepito come un raggruppamento di quattro romanzi – di cui solo i primi tre hanno effettivamente visto la luce – che pongono al centro della propria letterarietà temi come la memoria collettiva e personale e l’universo femminile al crocevia dei limiti della società algerina. Si tratta di un romanzo costruito su due assi che rappresentano le due protagoniste: Isma e Hajila. Dopo essersi separata dal marito e avergli accordato la custodia della figlia, Isma sceglie per lui la seconda moglie, in arabo *derra*, che si traduce letteralmente con “ferita” o “ciò che fa male”⁷⁵. La sua “ferita” si chiama Hajila e benché il loro unico punto di contatto sembri essere un uomo che è stato o è nella loro vita nel ruolo di marito, le due protagoniste verranno unite dalle proprie similitudini di donne, dai limiti che condividono e che osteggiano e da un’empatia reciproca che permette il finale ricongiungimento tra le due a scapito delle norme sociali.

La struttura dell’opera è concepita in tre macro sezioni: la prima, “Toute femme s’appelle blessure”, alterna capitoli di narrazione omodiegetica sulla relazione di Isma con il marito prima della separazione a capitoli sulle vicende di Hajila dopo il matrimonio; nei capitoli che vedono Hajila come protagonista, il lettore è totalmente immerso nella personalissima quotidianità della giovane sposa, fatta di piccoli o grandi gesti: la gestione della casa, la cura dei figli dei matrimoni precedenti, le notti coniugali consumate senza il consenso della ragazza, il desiderio di uscire dall’ambiente domestico in cui è reclusa e le successive fughe verso l’esterno, all’inizio camminando per le vie della città come un’anonima sotto la protezione del velo bianco e successivamente “nuda”, senza velo, sconosciuta tra sconosciuti, muta al mondo ma tesa nell’ascolto e nell’osservazione. Il lettore è inizialmente all’oscuro del legame che unisce Isma

⁷⁵ M. Mortimer, entretien avec Assia Djébar, p.205. *Ombre sultane*, p.126.

e Hajila: le loro storie procedono apparentemente in parallelo, finché la narratrice non comincia a svelare, poco a poco, la propria identità in relazione a quella della nuova sposa del marito. La seconda sezione, “Le saccage de l’aube”, racconta alcune storie di donne del paesino d’origine di Isma con una focalizzazione interna sul personaggio di Isma bambina e si conclude con un appello al suo “doppio”, dal titolo “L’enfance, Ô Hajila”, che fa da punto di contatto tra due storie apparentemente distanti, che orbitano attorno a un uomo che non viene mai nominato. La terza parte, “La sultane regarde”, racconta invece il ricongiungimento delle due figure femminili e i gesti di profonda empatia e comprensione che permetteranno a Isma, in qualche modo artefice dell’infelicità di Hajila, di redimersi e diventare la sua salvezza e unica via di fuga dalla violenza del tetto coniugale, seppur in circostanze drammatiche.

I capitoli che parlano della storia di Isma presentano una narrazione autodiegetica alla prima persona, i capitoli che mettono in scena le storie di altre donne del passato di Isma presentano una narrazione omodiegetica con focalizzazione interna sul personaggio di Isma bambina, mentre i capitoli su Hajila presentano una struttura più particolare: la narratrice è sempre Isma, che imposta l’intera narrazione alla seconda persona singolare, con Hajila come unica narrataria nonché protagonista degli avvenimenti narrati. La voce di Isma, tuttavia, è quella di una narratrice onnisciente, che mette in scena la vita di Hajila, ma racconta anche i suoi pensieri, le sue paure, i dialoghi intimi con la madre, le sue invocazioni al cielo; la focalizzazione è quasi interamente interna sul personaggio di Hajila. A questi capitoli si alternano dei brevi testi di narrazione extradiegetica che fanno riferimento all’intertesto principale del romanzo, *Les mille et une nuits*, posti all’inizio di ciascuna macro-sezione dell’opera.

Se nel primo volet del “Quatour Algérien”, *L’Amour, la fantasia*, il “je” narrativo accettava la sfida di creare una moltiplicazione delle identità narrative autodiegetiche, sovrapponendo la narrazione storica a quella autobiografica, in *Ombre sultane* la particolarità stilistica più evidente consiste in un fitto incontro dialogico tra due nuclei narrativi, “je” e “tu”, attorno ai quali si articola la storia

congiunta delle protagoniste femminili, Isma e Hajila. La struttura binaria del testo fa da perno all'intreccio, alternando i punti di vista delle due protagoniste come fossero due facce della stessa medaglia, opposte eppure complementari. Il romanzo si apre con uno stralcio introduttivo che fa da cornice e da premessa allo svolgimento dei fatti e pone la questione in questi termini:

Ombre et sultane ; ombre derrière la sultane. Deux femmes : Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange : deux femmes qui ne sont point sœurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme – l'« Homme » pour reprendre en écho le dialecte arabe qui se murmure dans la chambre... Cet homme ne les sépare pas, ne les rend pas pour autant complices.

L'une d'elles, Isma, a choisi l'autre pour la précipiter dans le lit conjugal. Elle s'est voulue marieuse de son propre mari ; elle a cru, par naïveté, se libérer ainsi à la fois du passé d'amour et du présent arrêté. Dans le clair-obscur, sa voix s'élève, s'adressant tour à tour à Hajila présente, puis à elle-même, l'Isma d'hier... Voix qui perle dans la nuit, qui se désole dans l'éblouissement du jour.⁷⁶

Si tratta uno dei rari stralci di narrazione che non è esplicitamente affidato alla voce di Isma, ma è riconducibile a un narratore extradiegetico, onnisciente e impersonale. Questo brano funge anche da introduzione alla narratrice vera e propria, Isma, – “sa voix s'élève” – che guiderà la narrazione tra il presente della storia di Hajila e il proprio passato, nel ricordo della precedente vita coniugale. Benché Isma sia l'unica narratrice effettiva della storia, i capitoli dedicati alla storia di Hajila presentano una narrazione alla seconda persona in cui il punto di vista della nuova sposa è minuziosamente rappresentato. Isma racconta le vicende vissute dalla sua controparte indirizzando la narrazione alla stessa

⁷⁶ A. Djébar, *Ombre Sultane*, Paris, Lattès/Albin Michel, [1987]/2006, p.9. D'ora in avanti OS per brevità.

Hajila, ma lo fa da narratrice onnisciente, entrando nei meandri della mente e del sentire del suo doppio.

2.1.1 “*La sultane est double*”: intertesto e riscrittura del mito

L'intertestato principale del romanzo è *Les mille et une nuit*, la raccolta anonima di racconti che narra la storia di Schéhérazade, iconica figura di narratrice che deve la sua sopravvivenza da una parte al proprio ingegno e alla propria abilità nel raccontare storie e dall'altra alla presenza della sorella Dinarzade, il cui aiuto è indispensabile alla sua salvezza. Le due protagoniste di *Ombre sultane* sono in termini di reciproca interazione “la sultana” e la sua “ombra”: come Schéhérazade deve la sua sopravvivenza al ruolo, seppur ancillare, della sorella Dinarzade che la sveglia ogni notte un'ora prima dell'alba per evitare la violenza del sultano e le permette di continuare a raccontare le sue storie, così Isma si fa carico di vegliare su Hajila perché possa sfuggire alla violenza del marito e trovare la propria indipendenza. L'impostazione dialogica della narrazione di Isma si pone come un accorato richiamo alla sua controparte perché possa farsi strada dalle dinamiche matrimoniali violente e coercitive fino alla libertà e all'emancipazione. Hajila è l'attuale moglie e donna di casa, assurge al ruolo di madre per i figli dei precedenti matrimoni ed è, nella struttura sociale, la nuova “sultana”. Isma, in quest'ottica, resta l'ombra passata di ciò che Hajila è nel presente: dopo essere sfuggita al ruolo ingrato di protagonista, Isma è relegata al ruolo di narratrice, osservatrice e “ombra” della vita di un'altra donna. Se Hajila ricopre il ruolo di sultana all'interno della storia, Isma, però, tesse le fila della vicenda – sia virtualmente che fattualmente – ricoprendo il ruolo di narratrice che è tradizionalmente associato alla figura di Schéhérazade e assume un ruolo tutt'altro che ancillare nella diegesi. Anche le prime pagine del romanzo incoraggiano la lettura di un potenziale scambio di ruoli tra sultana e ombra:

Isma, Hajila : arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre avant midi ?⁷⁷

I ruoli di “sultana” e di “ombra” finiranno, infatti, per scambiarsi di continuo, in quello che Mireille Calle-Gruber chiama un “glissement de l’un à l’autre”⁷⁸, in un rincorrersi di libertà perdute, desiderate e riconquistate. Gli sguardi delle due protagoniste si accavallano e si incontrano nello spazio d’ascolto che è la narrazione di Isma. Le azioni, i pensieri, le riflessioni di Hajila risultano, di fatto, perfettamente intellegibili, ponendo Isma nel curioso ruolo di narratrice onnisciente, capace persino di esplicitare i ragionamenti di Hajila, le sue riflessioni e i suoi dialoghi più intimi, ovvero di farsi carico del punto di vista della sua controparte e di riportare il suo discorso. L’identità di ciascuna delle due donne si costruisce attorno a quella dell’altra, in una struttura speculare e interconnessa in cui l’una non può esistere senza l’altra e in cui ciascuna è allo stesso tempo “ombra” e “sultana” rispetto all’altra.

Ombre sultane si presenta come una riscrittura e una rielaborazione del mito in chiave moderna, che, come sottolinea Beïda Chiki, fa perno sugli stessi tre nuclei narrativi: l’amore, il racconto, il vegliare sull’altra⁷⁹. La libertà e l’emancipazione di Hajila dipendono dalla capacità della sua ombra, Isma, di vegliare sulla seconda moglie e di offrirle lo stratagemma per la salvezza, nel caso specifico, le chiavi dell’appartamento in cui Hajila è relegata; un ruolo tutt’altro che marginale è ricoperto però dal nucleo tematico della narrazione. Il rapporto tra le due donne supera la convenzione sociale che le vorrebbe nemiche e reciprocamente ostili, mettendo in discussione il sistema gerarchico che pone l’uomo al centro della scena. Sottraendo la figura del marito/sultano al ruolo centrale della storia, le due donne superano la condizione di oggetto

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ M. Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l’écriture*, Maison-neuve et Larose, Paris, 2001, p.60.

⁷⁹ Beïda Chiki, *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007, p.87.

rappresentato, acquisendo il ruolo di soggetto e imponendo alla finzione il proprio immaginario e la propria narrazione⁸⁰. La riappropriazione del potere sulla propria esistenza passa anche dalla narrazione, dalla capacità di farsi artefici e narratrici della propria storia. In tal senso, Isma appare indubbiamente in una posizione di superiorità rispetto al suo doppio, in quanto ricopre il ruolo di narratrice salvifica che la accomuna al personaggio di Schéhérazade.

Come giustamente sottolineato da Hiddleston, la creazione della narrazione da parte di Isma, come per Schéhérazade, rappresenta uno strumento di autoaffermazione e di resistenza⁸¹. Come nel mito originale, la narrazione è strumento di salvezza, di potere e segna la vittoria dell'intelletto nella lotta contro la brutalità. Assumere il controllo della narrazione e metterla al servizio dell'emancipazione di un'altra donna è per il personaggio di Isma un modo di riscattarsi dal precedente torto fatto a Hajila, ovvero darla in moglie al marito per poter lasciare il tetto coniugale, ma anche il modo per distruggere lo schema della rivalità tra spose dello stesso marito. Il potere della narrazione risiede esattamente nella capacità di scardinare l'impostazione patriarcale che vede le donne come rivali e in questo modo le rende sospettose le une delle altre, le isola e non permette loro di aiutarsi vicendevolmente. In un'intervista a Mildred Mortimer, la stessa autrice dichiarava, parlando di *Ombre sultane*:

Evidemment le pouvoir de l'homme vient du fait que, puisqu'il a droit à plusieurs femmes, il instaure une rivalité entre elles. Donc, elles se blessent mutuellement. Mais qu'est-ce qui se passe si ces femmes s'unissent, si elles, a priori, suppriment la rivalité ? On s'aperçoit que, à partir du moment où toutes les deux s'unissent, l'homme perd son pouvoir.⁸²

In questo senso, la sorellanza che si istituisce tra i personaggi di Isma e Hajila passa soprattutto attraverso il valore della narrazione come superamento della

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ J. Hiddleston, *Assia Djebar: Out of Algeria*, Liverpool University Press, Manchester, 2006, p.94.

⁸² M. Mortimer, "Entretien Avec Assia Djebar, Écrivain Algérien" in *Research in African Literatures*, Vol. 19, No. 2, Special Issue on Women's Writing (Summer, 1988), p. 205.

rivalità. Farsi carico del punto di vista di un'altra donna, accoglierla nella propria narrazione è un modo per sovvertire le dinamiche di potere.

La voce che si fa carico di questo strumento di rivalsa è quella di Isma, benché la focalizzazione rimanga variabile tra i punti di vista dei due personaggi. Se a Isma spetta il ruolo di narratrice nell'ombra delle vicende, a Hajila non resta che il punto di vista sulle vicende stesse e il ruolo di seconda locutrice solo nei discorsi riportati dalla voce principale. Questo non consente ai due personaggi di svilupparsi autonomamente tanto da creare due nuclei stabili e distinti e, come sottolinea Calle-Gruber a proposito di molti personaggi djebariani, "aucun de ses personnages n'est véritablement un sujet – défini selon les conventions roanesques, ce solide character des fictions réalistes"⁸³. Per continuare a usare una metafora cara a Djébar, le due donne rimangono l'una nell'ombra dell'altra, mescolano i propri tratti distintivi e le proprie percezioni, svelandosi e nascondendosi all'infinito all'interno del testo. Djébar non crea due soggetti in senso stretto, ma un'unica voce narrante che assume due punti di vista diversi eppure nient'affatto distanti: "Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double."⁸⁴

Un tale sodalizio di complicità femminili è allo stesso tempo l'innescò della diegesi e la chiave del potere della narrazione, perché lo strumento della voce di Dinarzade/Isma protegge e veglia sull'incolumità della sorella. La dualità femminile e il potere del racconto fanno allora da perno alle dinamiche narrative sottese dal testo e mettono in scena tipologie di narrazione e incontri dialogici estremamente interessanti. Trattandosi di un tipo di narrazione particolarmente ricca dal punto di vista narrativo ed enunciativo, la mia analisi si concentrerà, nei prossimi paragrafi, sui capitoli dedicati alla narrazione in seconda persona ("Hajila", "Au-dehors", "Au-dehors, nue", "Les autres", "L'homme", "Le retour", "Le drame", "L'enfance, ô Hajila"), con l'aggiunta dei capitoli "Le bain turc", "Sur le seuil" e "Luth" in cui la narrazione alla prima persona esplicita alcune scelte

⁸³ M. Calle-Gruber, *op.cit.*, p.53.

⁸⁴ OS, p. 130.

narrative operate nei capitoli precedenti e consente di analizzare il rapporto tra la voce narrante e il punto di vista rappresentato.

2.1.2 La narrazione alla seconda persona singolare come atto generativo

Il primo capitolo del romanzo – dal titolo “Hajila” – si apre con un incipit chiarificatore per il lettore: “Hajila, une douleur sans raison t’a saisie, ce matin, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame.” La narratrice lascia poco spazio per interpretare il pronome di seconda persona singolare “tu” in altro modo che come un appello al personaggio di Hajila. Come spesso accade quando ci si trova davanti a forme vere o presunte di narrazione alla seconda persona, il lettore può essere tentato di identificarsi nel “tu” narrante⁸⁵, ma in questo specifico caso ogni tipo di equivoco viene chiarito dal riferimento a Hajila. Un altro indizio sulla narrazione è rappresentato dalla forma futura “qui sera le lieu du mélodrame”, che lascia presagire che la voce narrante già conosca il modo in cui gli avvenimenti riportati evolveranno. È facile dedurre sin dalle prime parole che la protagonista – o almeno una delle protagoniste – della storia sarà Hajila, a cui la narratrice si riferisce con un pronome di seconda persona e le cui vicende sono per la stessa narratrice cosa nota. Più sorprendente, in termini di aderenza a uno standard, è la focalizzazione della narrazione, che è inizialmente del tutto incentrata sul sentire di Hajila, come se i suoi pensieri e le sue reazioni fossero perfettamente comprensibili alla coscienza della narratrice. Si tratta, insomma, di una narrazione alla seconda persona, che occupa circa la metà della diegesi complessiva del romanzo e che si rivela fondamentale nello studio della voce del testo.

⁸⁵ U. Eco, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

La narrazione alla seconda persona è descritta da Brian Richardson come

any narration that designates its protagonist by a second-person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is generally the work's narratee as well.⁸⁶

Secondo Richardson, ciò che rende innovativa la narrazione alla seconda persona è che contiene in sé stessa la coscienza del suo travestimento, poiché rappresenta un'irriducibile oscillazione tra la prima e la terza persona, caratteristica che la rende particolarmente appropriata per l'espressione della natura instabile del sé e della sua costruzione intersoggettiva⁸⁷. Isma indirizza la sua narrazione al personaggio di Hajila e mentre racconta la storia di quest'ultima svela in parte anche sé stessa, costruisce tramite il racconto della storia di un'altra donna anche il racconto della propria storia personale, si riappropria della narrazione. All'interno della narrazione alla seconda persona, il personaggio focalizzatore è quasi interamente Hajila, di cui si scoprono, per mezzo della voce della narratrice, sensazioni – “Tu t'aperçois que tu as froid.”⁸⁸ – pensieri e percezioni emotive.

La questione della sovrapposizione delle figure di narratario e protagonista solleva, tuttavia, un interrogativo comprensibile: come può Isma raccontare la storia di Hajila senza essere stata presente quando gli avvenimenti hanno avuto luogo? Trattandosi di una storia al passato, Isma potrebbe essere venuta a conoscenza di quegli avvenimenti solo dopo aver incontrato Hajila. Isma filtra la realtà dei fatti tramite il suo sguardo di narratrice, alimenta i sentimenti comuni, mette su carta quello che potrebbe essere solo un esercizio di empatia. Potrebbe trattarsi di una ricostruzione frutto della sensibilità e della fantasia del personaggio di Isma che si rivela successivamente prossima alla verità, ma non è da escludere il caso di una narrazione non mimetica, ovvero non aderente al

⁸⁶ B. Richardson, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ OS, p. 15.

reale. Come già accennato nel paragrafo precedente, la funzione della narrazione alla seconda persona è di rendere il personaggio di Isma portavoce di un'esperienza femminile e di un messaggio salvifico per Hajila, che è ancora distante dal risveglio di coscienza che la porterebbe all'emancipazione. È in ogni caso possibile ricostruire all'interno del romanzo gli indizi disseminati dalla narratrice sulla natura e sul valore della propria narrazione.

Nel preambolo iniziale Isma racconta una scena enigmatica: mentre passeggiano per le strade della sua città natale, la figlia Mériem chiama il nome di Hajila, che attraversa la città senza velo, con i capelli sciolti, per poi voltarsi e sorridere alla bambina. Il lettore scoprirà solo alla fine del libro che deve trattarsi di una scena da collocarsi dopo le vicende che verranno narrate da lì in avanti, perché Hajila non porta il velo. L'intreccio del romanzo segue, infatti, un movimento ad anello, poiché si apre su una scena di ricongiungimento tra Isma, sua figlia Mériem e Hajila e si chiude con una riflessione di Isma sul futuro che include gli stessi tre personaggi. Già nella primissima sequenza narrativa Isma aggiunge a proposito del suo rapporto con Hajila:

Aucun échange ne s'est établi entre toi et moi, ni dans nos appels ni dans nos gestes. Évitant le face-à-face, nous avons dialogué peu avant le dénouement, assise côte à côte dans la pénombre du hammam – l'eau, courant à nos pieds sur la dalle ou fumant dans les vasques, devenait signe de trêve ou d'engloutissement.⁸⁹

È la stessa Isma a dichiarare che il primo vero dialogo tra lei e la seconda moglie del marito avviene "poco prima della conclusione" del racconto, nella penombra dell'hammam, come infatti verrà raccontato nel terzultimo capitolo, "Le bain turc". Dunque, risulta chiaro che Isma non può raccontare di Hajila come narratore intradiegetico, testimone degli avvenimenti narrati, ma si pone rispetto alla vita coniugale e privata di Hajila come narratore eterodiegetico.

⁸⁹ OS, p.11.

Nel penultimo capitolo della prima parte del romanzo, “Le drame”, prima di raccontare un episodio violento del marito nei confronti di Hajila, Isma si rivolge alla sua controparte con queste parole:

C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre soeur? Les soeurs n'existent-elles que dans les prisons – celles que chacune élève autour d'elle, dortresses de l'extase...

Plus les mots me devancent, plus mon présent se disperse; et ta forme s'impose. [...] Je me soucie à présent du drame qui approche. Or je mélange. Je mêle nos deux vies: le corps de l'homme devien mur mitoyen de nos autres qu'un même seret habite.⁹⁰

La narratrice riflette sul suo stesso racconto: è come se in verità creasse lei il personaggio di Hajila, che prende le fattezze di un'ombra che si leva dalla sua voce. Anche questo tipo di descrizione fa riferimento all'intertesto: i ruoli di ombra e sultana alla luce del controllo di Isma sulla diegesi si scambiano; Isma è la sultana, prodigiosa narratrice, e Hajila l'ombra della sua voce. Il personaggio di Hajila prende forma, si impone all'interno del racconto, nasce dalla fantasia della narratrice. La narrazione di Isma, tuttavia, è per sua stessa ammissione una commistione di storie e di vite, una sovrapposizione di ricordi personali e finzione. A partire dal proprio vissuto, la narratrice ricostruisce una storia verosimile ma non necessariamente veritiera per il personaggio di Hajila. La voce di Isma finisce non solo per accogliere, ma anche per inglobare quella di Hajila, che non prenderà mai direttamente la parola, ma avrà modo di esprimersi solo attraverso lo specchio della sua controparte, tramite una variazione della focalizzazione o i dialoghi riportati dalla narratrice principale. Ciò tramuta l'atto della diegesi in un'azione creatrice e generatrice non soltanto nei confronti della narrazione in sé ma in qualche modo anche nei confronti del personaggio di Hajila.

⁹⁰ Ibid., p. 116.

Nell'ultimo capitolo della seconda parte del romanzo, "L'efance, ô Hajila" la narratrice dichiara:

Et je cherche, je cherche comment me présenter à toi puisque, aux yeux des autres, tu es – ou peut-être est-ce moi qui suis – la coépouse imposée, la femme danger. Je cherche, avant de poursuivre notre récit, d'où viennent les soupirs, où s'enfouissent les déchirures de l'âme.⁹¹

Isma esterna la propria preoccupazione su come si presenterà alla seconda moglie di suo marito, poiché in questi casi ci si aspetterebbe rivalità tra le due; ciò rende evidente che le loro strade non si sono ancora incontrate nel corso degli eventi narrati. È emblematico anche l'uso dell'aggettivo "nostro" a proposito del racconto: la narratrice si riferisce alle divagazioni su altre storie di donne che compongono la macrosezione cui fa da chiosa il capitolo e indica come "notre récit" il racconto delle vicende che riguardano Hajila. Appare chiaro che non si tratta esclusivamente del racconto di Hajila, poiché avviene per mezzo della voce di Isma e potrebbe essere in realtà una rielaborazione, forse una ricostruzione della fantasia della narratrice, alla luce degli eventi del suo passato.

I due personaggi dialogheranno per la prima volta nel capitolo "Le bain turc", in cui Isma dichiara:

M'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire ; apprendre à me dévisager dans la moiteur des lieux.⁹²

L'uso del pronome "tu" appartiene all'universo della finzione, alla narrazione in seconda persona, alla ricostruzione degli eventi. Nell'approcciarsi al personaggio di Hajila, Isma non avrà più bisogno delle maschere del "tu" e del "moi", degli artifici della narrazione, ma si mostrerà nelle vesti di personaggio, nell'interazione diretta del livello più esterno della diegesi. Si capisce, a questo punto, che la funzione di Hajila come narrataria è in qualche modo un artificio

⁹¹ Ibid., p. 185.

⁹² Ibid., p. 197.

che serve i meccanismi della narrazione: Hajila non può aver davvero ascoltato il racconto di Isma fino a questo momento, né avrebbe motivo di essere messa a parte di una storia che la vede protagonista. Questo genere di paradosso non è estraneo alla condizione della narrazione alla seconda persona, che, oltre a trovarsi ai margini della narrazione mimetica, è, secondo Monika Fludernik, anche drasticamente prossima alla condizione del monologo interiore:

Second-person fiction is, moreover, "open" on the scale between narration and interior monologue, where the text's address function can frequently be read as an instance of self-address. As with the dramatic monologue, the distinction between interior monologue and second-person fiction can prove to be entirely arbitrary.⁹³

Fino a questo momento, la narrazione di Isma ha raccontato più di sé stessa che del vero personaggio di Hajila: come una moderna Schéhérazade, ha inventato e intessuto la storia della sua ombra, sovrapponendo la propria vita passata a quella presente della nuova moglie. Appare chiaro che porre Hajila come narrataria è una scelta che esula dai meccanismi interni della diegesi: la narrazione non ha luogo alla presenza del personaggio di Hajila, né serve materialmente al suo risveglio o alla sua emancipazione nell'immediato. Al livello più esterno della diegesi i personaggi entreranno in contatto solo al momento conclusivo degli avvenimenti narrati. La funzione di appello salvifico ricoperta dalla narrazione alla seconda persona è puramente simbolica. L'impostazione dialogica della narrazione è di fatto artificiale, perché l'unica voce che si fa carico della narrazione degli eventi è quella di Isma.

Nel primo capitolo in cui Isma diventa narratrice omodiegetica della storia narrata, "Sur le seuil", prima di essere testimone del procurato aborto di Hajila, le si rivolge così "J'ai repris mes vagabondages. Ainsi je ne te crée plus, je ne t' imagine plus. Simplement, je t'attends."⁹⁴ Nel momento in cui le due storie si

⁹³ M. Fludernik, "Introduction: Second Person Narrative and Related Issues", in Harold F. Moshier (dir.), *Second-person narrative*, Northern Illinois Univ., 1994.

⁹⁴ OS, p. 207.

ricongiungono nello stesso livello narrativo, Isma non ha più bisogno di “creare” né di “immaginare” Hajila. La narrazione, allora, si trasforma: se fino a questo momento i capitoli di narrazione alla seconda persona si sono alternati ai capitoli di narrazione alla prima persona, da questo momento in poi la narratrice utilizzerà quasi esclusivamente il pronome di prima persona singolare “je”, in una metaforica sovrapposizione degli orizzonti narrativi in un unico livello diegetico in cui coesistono e interagiscono entrambi i personaggi. “Te dire « tu » désormais, est-ce te tuer ?”⁹⁵ si domanda Isma poco più avanti e continua dicendo “Je ne t’invente ni te poursuis. À peine si je témoigne ; je me dresse.”⁹⁶ Isma utilizza vocaboli che rimandano al campo semantico della creazione e della morte e si domanda se al livello più esterno della narrazione rivolgere al personaggio di Hajila quello stesso pronome “tu”, su cui fa perno la metadiegesi, non sia in realtà una forma di uccisione. Questo accade perché Isma non ricopre solamente l’istanza di locutore, ma è allo stesso tempo un oggetto del mondo della finzione.

Se si trattasse esclusivamente di narrazione alla prima persona, questi due nuclei potrebbero essere facilmente ricollegati alle istanze di *je-narré* ovvero il personaggio che vive la storia nel presente della narrazione, e *je-narrant* ovvero il narratore che rievoca l’avvenimento narrato e si assume la responsabilità della narrazione. All’atto pratico, trattandosi di una narrazione in gran parte alla seconda persona, con incursioni ricorrenti del narratore e con focalizzazione variabile, le relazioni tra le due istanze si rivelano molto più complesse: l’origine di queste interazioni è da ricercarsi nel dialogismo interno al locutore-narratore e nel paradigma istituito dalla teoria polifonica dell’enunciazione. Faccio in questo caso riferimento alla distinzione ducrotiana tra *locuteur en tant que tel* e *locuteur en tant qu’être du monde*⁹⁷: Ducrot individua all’interno del discorso due istanze distinte che definisce locutore *en tant que tel*, che è possibile indicare con

⁹⁵ Ibid., p. 208.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Gallimard, 1984, p. 199.

la lettera “L”, che è direttamente responsabile dell’atto locutivo, e locutore *en tant qu’être du monde*, che è possibile indicare con la lettera “λ”, e si riferisce al locutore come oggetto del discorso all’interno del mondo. Uno sdoppiamento analogo può essere riscontrato anche a livello narrativo: Isma è sì la responsabile della narrazione e dell’atto locutivo, quindi la voce narrante (L), ma in determinate porzioni di testo emerge la sua appartenenza al mondo di finzione di cui è parte, mostrando il narratore semplicemente come personaggio e componente di quel mondo (λ).

Moi, Isma, qui m’apprête à quitter définitivement la ville, pourquoi n’ai-je pas pressenti le mélodrame ? Pourquoi suis-je condamnée à provoquer les ruptures ? Pourquoi, revenue sur les lieux de l’adolescence, ne puis-je pas être la guérisseuse ?⁹⁸

Il pronome “moi”, come il pronome “tu”, indica il livello narrativo più esterno della diegesi, in cui Isma appare non solo nelle vesti di narratrice, ma anche in quanto personaggio, partecipa degli avvenimenti narrati. Isma-personaggio non ha modo di prevedere il susseguirsi degli eventi, di “pressentir le mélodrame”, perché non ha controllo sulla narrazione, né può assurgere al ruolo di “guaritrice”. È nelle vesti di Isma-narratrice che potrà ricoprire il ruolo simbolicamente salvifico a cui aspira ed è solo tramite la narrazione che potrà prendere il controllo sugli eventi. Non è dunque Isma-personaggio (λ) a creare l’ombra di Hajila, ma Isma-narratrice (L) a farsi artefice dell’esistenza di Hajila nella narrazione. Questo tipo di frammentazione è resa esplicita alla fine della seconda macrosezione del romanzo:

Isma, l’impossible rivale tressant au hasard une histoire pour libérer la concubine, tente de retrouver le passé consumé et ses cendres. Cette parleuse, aux rêves brulés par le souvenir, est-elle vraiment moi, ou quelle ombre en moi qui se glisse, les sandales à la main et la bouche bâillonnée ? Éveilleuse pour quel désenchantement...⁹⁹

⁹⁸ OS, p.107.

⁹⁹ Ibid., p. 185.

Isma-narratrice è l'artefice della creazione del racconto che vorrebbe salvare "la concubina", è la "parleuse" che fa appello al proprio passato e alle sue ceneri per costruire la narrazione. Ma la stessa narratrice si domanda, in un'incursione metadiegetica, se questa figura sia sovrapponibile a quella di Isma-personaggio, interna agli avvenimenti parlati e identificabile nel pronome "moi". Alla luce di questa lettura potrebbe essere più semplice interpretare la frase "Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire ; apprendre à me dévisager dans la moiteur des lieux.¹⁰⁰": i pronomi "tu" e "moi" appartengono alla sfera della narrazione, ovvero al livello più interno della diegesi, e servono a indicare un distacco, una distanza dal livello più esterno della diegesi. Isma-personaggio appartiene al livello più esterno della diegesi e viene spesso designata dal pronome "moi" per segnare un cambiamento di postura del narratore. A questo livello, Isma-narratrice non ha più bisogno di inventare, di creare il personaggio di Hajila, ma vi si relaziona alla pari. Isma-narratrice si domanda se "Te dire « tu » désormais, est-ce te tuer ?"¹⁰¹ perché sottolinea l'intersezione tra due livelli di diegesi: vi è un primo livello di diegesi in cui Isma è narratrice intradiegetica, partecipe degli avvenimenti, e, dal suo interno, narra un racconto di secondo livello indirizzato a Hajila rispetto al quale è una narratrice eterodiegetica; rispetto al primo livello, che fino a questo momento ho descritto come il livello più esterno della diegesi, Isma ricopre sia il ruolo di Isma-personaggio che il ruolo di Isma-narratrice, mentre rispetto al secondo livello di diegesi Isma ricopre esclusivamente il ruolo di Isma-narratrice e Hajila non è altro che l'ombra della sua narrazione, la creazione che ne deriva. All'intersezione dei due livelli di diegesi, utilizzare i pronomi "tu" e "moi" sottolinea un conflitto tra il personaggio di Hajila così com'è stato immaginato e creato da Isma nel ruolo esclusivo di narratrice e il personaggio di Hajila così come appare all'incrocio degli sguardi di Isma-narratrice e Isma-personaggio.

¹⁰⁰ Ibid., p. 197.

¹⁰¹ Ibid., p. 208.

È questo il motivo per cui Isma-narratrice si pone nei confronti della narrazione come di un atto generativo e salvifico nei confronti di Hajila, ovvero dell'ombra di Hajila da lei creata. Allo stesso tempo, tuttavia, Isma-personaggio non può rappresentare la stessa figura per Hajila-personaggio, in quanto agisce all'interno del livello più esterno della diegesi, in cui le fornisce le chiavi dell'appartamento del marito e le permette la fuga con cui riuscirà ad abortire. Se Isma-narratrice è nel pieno controllo degli avvenimenti del livello più interno della diegesi, lo stesso non si può dire di Isma-personaggio, che non ha alcun controllo sugli avvenimenti di cui è coprotagonista.

Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes – excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores –, nous nous retrouvions entravées là, dans « cet occident de l'Orient », ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toute parts, le crépuscule vient nous cerner.¹⁰²

Così si conclude *Ombre sultane*, con un'altra intersezione tra livelli narrativi: Isma-narratrice ha inventato e risvegliato Hajila, ma Isma-personaggio non ha controllo sul mondo esterno alla propria narrazione, né ha la capacità di prevedere come evolverà la storia dal loro ricongiungimento in poi.

2.1.3 Voce e punto di vista

Nell'articolo "Les je(ux) de partitions d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour le corps féminins", Sofiane Laghouati afferma che:

Hajila est [...] un corps sans voix et Isma est une voix qui, pour enfin exister, hors du poids de la tradition, s'est désincarnée : la

¹⁰² Ibid., p. 214.

dualité sur laquelle s'articule le récit est donc une communion et une confrontation.¹⁰³

Come abbiamo potuto constatare nei paragrafi precedenti, Hajila è effettivamente un “corpo senza voce”, poiché la sua espressione è delegata alla voce di Isma, che prende in carico l'atto locutivo per la quasi totalità del romanzo¹⁰⁴. Ciò non vuol dire, tuttavia, che Hajila sia assente dal discorso: al contrario, tramite una focalizzazione variabile tra il suo personaggio e quello di Isma, la narrazione riesce a dare l'illusione di un'interazione costante tra due punti di vista distinti. Allo stesso modo, l'assunzione a carico della voce narrante del punto di vista di Hajila non implica l'estinzione del punto di vista di Isma.

Le interazioni tra voce e punto di vista all'interno della narrazione – in particolare per quanto riguarda la narrazione alla seconda persona – si rivelano estremamente interessanti per l'interpretazione di *Ombre Sultane*. Questo approccio al testo fa riferimento alla teoria de “l'effet point de vue”, elaborata da Alain Rabatel dal 1998 al 2008. È corretto sottolineare che lo studio in questione ha come oggetto di analisi narrazioni alla prima o alla terza persona¹⁰⁵, mentre la mia analisi verrà condotta principalmente su narrazioni alla seconda persona e in misura minore su narrazioni alla prima persona. Quello che mi preme evidenziare in questo paragrafo è in che modo voce e punto di vista interagiscano sul piano dell'enunciazione e che tipo di rapporto intrattengano le rispettive prospettive all'interno della particolare dinamica della narrazione alla seconda persona. L'analisi che seguirà parte dalla riflessione di Rabatel dal titolo “Belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ?” in cui l'autore afferma che:

¹⁰³ Sofiane Laghouati, “Les je(ux) de partitions d'Assia Djébar : un Quatuor algérien pour le corps féminins” in *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, Tangence, (103), 2013, p. 47.

¹⁰⁴ Fanno eccezione poche pagine di narrazione extradiegetica e impersonale che rielaborano le vicende di Schéhérazade e Dinarzade, poste all'inizio di ogni macrosezione.

¹⁰⁵ A. Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Vol. I, *Les points de vue et la logique de la narration*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 43.

La sphère du personnage se dit à travers les mots du narrateur, en sorte que, même dans le cas où le récit adopte le PDV du personnage, le narrateur ne se prive pas de manifester plus ou moins sa position à l'égard de telle ou telle perspective, sous la forme de mentions autonymiques plus ou moins consonantes ou dissonantes [...]. C'est pourquoi le narrateur est au minimum toujours présent sous la forme de la mention autonymique, et il peut augmenter, diversifier les manifestations de sa présence par le jeu des PDV représenté, raconté et asserté du narrateur.¹⁰⁶

Sul piano dell'enunciazione, Isma si presenta per la maggior parte del tempo, oltre che come narratore principale (N1) anche come locutore principale (L1)¹⁰⁷, artefice della vera e propria voce del testo e della narrazione; la mite voce di Hajila è presente in un'infinita serie di sospiri, pensieri, titubanti prese di posizione e dialoghi fugaci, ma la sua presenza nel romanzo si articola come il punto di vista – d'ora in avanti PDV – di un enunciatore (e2), riportato o preso in carico dal locutore principale (nella realizzazione L1/e2), oppure come locutore secondario (I2) nel discorso diretto riportato (nella realizzazione I2/e2). Questa postura narrativa non impedisce, tuttavia, a Isma di manifestare il proprio PDV in relazione alla prospettiva di Hajila e di entrare quindi in risonanza con esso.

Comincerò prendendo in analisi un brano dal primo capitolo di *Ombre sultane*:

L'homme cherche sa chemise dans un placard, tu l'entends loin derrière, sans te retourner. Sa toux résonne dans la salle de bains. L'eau froide dans l'évier coule encore. Tu fermes le robinet. Tes bras sont nus. Tu t'aperçois que tu as froid. Tes yeux sont inondés de larmes. Ton mouchoir ajouré, froissé, tombe. Tu le ramasses lentement. Puis tu fais couler l'eau chaude pour laver les tasses, la cafetière bleue. Giclement prolongé dans l'évier ; il se confond avec le ruissellement de la douche dont le bruit te parvient par la porte entrouverte sur le couloir immaculé. Machinalement tu chuchotes :

« Au nom de Dieu... la paix et le salut ! »

La même douleur irraisonnée t'habite. Les murs nus te cernent. Des larmes coulent sur ton visage fin et brun ; un rayon oblique

¹⁰⁶ A. Rabatel, *op.cit.*, Vol., p. 521.

¹⁰⁷ Vedi *Ibid.*, p. 403.

de soleil dissipe la grisaille autour. Mais tu ploies dans une bruine de tristesse :

« Au nom de... »

Tu cherche le nom d'un saint fraternel. Retrouver la paix d'autrefois ! Tu fermes les yeux, tu ne trouves pas les mots, quel mots... Dans le matin qui s'avive, tu tâtonnes, tu ne comprends pas ce qui te harcèle : appels des aïeules invoquant des saints morts, tous cadavres de mâles! Le robinet coule. Le soleil miroite contre le mur proche. Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches (« ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme ! ...Ô Sidi Abderahmane aux deux tombeaux! »). Tu tentes de te reconforter : « Je n'ai pas pleuré depuis tant d'années ! Ai-je même prié ? Les autres... Ma mère, ma sœur, les enfants de l'homme, tous les autres reculent. Seul le bruit de l'homme... »¹⁰⁸

Il primo marcatore esplicito del punto di vista di Hajila è, di fatto, proprio l'uso della narrazione alla seconda persona singolare, che ricopre un ruolo analogo all'uso del nome proprio come *embrayeur* del PDV del personaggio¹⁰⁹. Ciò che toglie ogni dubbio sulla focalizzazione interna sul personaggio di Hajila è l'uso di verbi di percezione come “tu l'entends”, “Tu t'aperçois que tu as froid” o ancora il riferimento esplicito e personale ai sentimenti provati come nelle espressioni “La même douleur irraisonnée t'habite.”, “tu ploies dans une bruine de tristesse”, “te harcèle” o “Tu tentes de te reconforter”. Allo stesso modo, possono essere considerati marcatori del PDV anche espressioni come “Tu cherches le nom d'un saint fraternel” e “tu ne trouves pas les mots”, in quanto contengono verbi che sono espressione del processo mentale del personaggio focalizzatore. Le parole pronunciate a sé stessa, non in dialogo con altri personaggi, sono indicate tra virgolette basse e annunciate da costruzioni verbali che prefigurano il discorso diretto come “tu chuchotes”, “Tu tentes de te reconforter”, oppure tramite l'uso della punteggiatura, ovvero dei due punti o delle parentesi tonde, cui seguono brevi frasi in cui Hajila ricopre il ruolo di locutrice secondaria (12) nel discorso riportato dalla narratrice. È evidente che la “voce” di Hajila è perfettamente

¹⁰⁸ OS, p. 15-16. Sottolineatura mia.

¹⁰⁹ A. Rabatel, *Une Histoire du point de vue*, cit., p. 62.

comprensibile e permea in gran parte le narrazioni alla seconda persona a lei indirizzate, benché non prenda esplicitamente parte alla narrazione come locutore principale, ma si limiti a esistere nella creazione narrativa di Isma. Hajila assume dunque il ruolo di enunciatore secondario (e2), nelle costruzioni enunciative in cui non prende esplicitamente la parola ma manifesta il proprio PDV, o di locutore secondario (I2), nel discorso diretto riportato dal locutore principale.

Esistono, però, alcune porzioni di testo in cui il punto di vista di Hajila emerge spontaneamente, senza alcun marcatore specifico, nella costruzione del discorso diretto libero, come nel caso di alcuni brevi enunciati esclamativi “Retrouver la paix d’autrefois !”, “tous cadavres de mâles !” o implicitamente interrogativi come “quel mots...”. Questi elementi del discorso non appaiono marcati né da virgolette né da un’introduzione esplicita del discorso diretto. Il compito di affidare la responsabilità dell’enunciato a Isma o a Hajila è, in questi esempi, più insidioso. Potrebbe trattarsi di interventi della narratrice per avvalorare oppure osteggiare il PDV del focalizzatore principale, così come potrebbe trattarsi dell’espressione di *pensées représentées* della stessa Hajila. Nell’esempio proposto, l’utilizzo di “autrefois” a breve distanza dall’espressione “Tu cherches le nom d’un saint fraternel” consente di inferire che l’avverbio si riferisca al passato di Hajila. Allo stesso modo è possibile proporre una seconda inferenza sull’esclamazione “tous cadavres de mâles !”, che riferendosi agli “appels des aïeules” potrebbe più probabilmente essere un pensiero collegato al ricordo personale di Hajila e dunque riferito al suo PDV. Ad ogni modo, in questo specifico caso, l’opacità nell’assegnazione della responsabilità dell’enunciato non inficia l’interpretazione del testo, ma in altri casi l’interazione tra gli enunciatori è più significativa.

Durante la scena di un abuso da parte del marito su Hajila, per esempio, si legge:

Faut-il céder ? Non, rappelle-toi les rues, elles s’allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées ; les murs s’ouvrent ; arbres

et haies glissent. Tu revois l'espace au-dehors où chaque jour tu navigues.¹¹⁰

Il resto della narrazione è alla seconda persona singolare, di conseguenza la domanda “Faut-il céder ?” e la risposta contenente l'imperativo “Non, rappelle-toi [...]” possono essere attribuite tanto al PDV di Hajila quanto al PDV di Isma. Tuttavia, potrebbe trattarsi anche di un'interazione dialogica: la domanda potrebbe essere riferita al PDV di Hajila, mentre la risposta potrebbe essere riconducibile al PDV di Isma. L'assenza dei marcatori specifici del discorso diretto non consente di ricondurre in maniera inequivocabile gli enunciati a un locutore secondario e l'uso della narrazione alla seconda persona non permette di escludere che l'appello “rappelle-toi” appartenga alla narratrice piuttosto che al personaggio. L'uso della seconda persona singolare intensifica la postura dialogica dell'enunciato e allo stesso tempo intorbidisce le relazioni tra l'enunciazione e la soggettività che se ne assume la responsabilità: se la narrazione fosse impostata alla prima persona singolare, sarebbe possibile intendere l'uso dell'imperativo come un auto-appello del narratore (*je-narrant*) che si rivolge a sé stesso come personaggio (*je narré*); se la narrazione fosse, invece, impostata alla terza persona singolare, sarebbe intuitivo accogliere la presenza dell'imperativo come una menzione autonimica del narratore. Data l'impostazione della narrazione alla seconda persona singolare, la correlazione tra gli enunciati si risolve in un incremento dell'opacità e nella conseguente impossibilità di attribuire la responsabilità dell'enunciazione al PDV di Hajila o di Isma.

L'ambiguità dell'enunciazione è con ogni probabilità un effetto ricercato dall'autrice per giungere a una confusione di voci e di punti di vista tale per cui i soggetti modali finiscono per essere a tratti sovrapponibili. È possibile rintracciare questo tipo di impostazione anche in altri punti della narrazione:

Après le départ de ma fille, tu t'es sentie, sinon soulagée, du moins délivrée de son regard. Alors qu'elle attendait. Quoi ? Sans

¹¹⁰ Ibid., p. 83. Sottolineatura mia.

doute ta force. Tu lisais dans ses yeux lents une ironie. La naïveté donne cette matité des pupilles. Mériem suivait tes gestes, se taisait à ton entrée dans une pièce, paraissait aux aguets. Elle t’attendait. Tu t’es imaginé qu’elle t’espionnait... Comme si une femme, même fillette-femme, pouvait devenir l’espionne d’une autre ! Sinon d’elle-même. Regard réfléchi, posé sur son propre destin. La fillette disparue, tu te découvres donc libérée.¹¹¹

Nella prima frase, il verbo “sentir” indica che il punto di vista espresso è quello di Hajila, mentre il connettivo “Alors que” si pone in qualche modo come una specifica rispetto alla proposizione precedente. Il valore potenzialmente avversativo di “Alors que” potrebbe marcare la presenza di un PDV alternativo a quello del personaggio che sente il sollievo e la libertà dallo sguardo della bambina. Quest’uso del connettivo non è di per sé espressione di un’interferenza del narratore, in quanto potrebbe trattarsi di uno sdoppiamento del PDV del personaggio stesso – generando comunque un altro PDV – o potrebbe avere semplicemente valore temporale e non avversativo. È il valore della frase nominale interrogativa “Quoi?” a suggerire una lettura dialogica dei potenziali marcatori del PDV:

- a) Alors qu’elle attendait.
- b) Quoi ?

In riferimento al verbo “attendre”, l’interrogativa “Quoi?” marca la presenza di un altro PDV potenzialmente in conflitto con il PDV di Hajila espresso fino a questo momento. Questa lettura dialogica è avvalorata, poi, dalla locuzione di valore dubitativo “Sans doute” che indica un’espressione di incertezza rispetto all’ipotesi “ta force”. È possibile inferire anche una contrapposizione tra i due enunciati successivi:

- c) Tu lisais dans ses yeux lents une ironie.
- d) La naïveté donne cette matité des pupilles.

¹¹¹ Ibid., p. 116-117.

Nella proposizione indicata al punto c), è possibile osservare il verbo “lire” usato con valore percettivo: Hajila, dal suo PDV percepisce dell’ironia negli occhi di Mériem, la figlia di Isma. La proposizione d) non contiene in sé nessun marcatore di soggettività e proprio per questo motivo, in opposizione alla frase precedente, si impone come una realtà oggettiva in opposizione con una percezione soggettiva. Il secondo enunciato risulta dunque gerarchicamente superiore al primo, finendo per imporre come verità il PDV del locutore. Anche le due proposizioni seguenti si pongono in contrapposizione l’una con l’altra.

e) Mériem suivait tes gestes, se taisait à ton entrée dans une pièce, paraissait aux aguets.

f) Elle t’attendait.

Pur in assenza di avverbi che ne sottolineino la prospettiva contrastiva, la proposizione f) può essere letta come una spiegazione e un’alternativa rispetto alle proposizioni coordinate presenti nell’esempio e) che la precedono. Un ulteriore marcatore rispetto alla creazione di una postura dialogica e oppositiva tra due PDV è da ricercarsi nel confronto tra il verbo di percezione “Tu t’es imaginé” e la locuzione “Comme si”, che ne nega l’attendibilità, nell’opposizione dialogica successiva:

g) Tu t’es imaginé qu’elle t’espionnait...

h) Comme si une femme, même fillette-femme, pouvait devenir l’espionne d’une autre ! Sinon d’elle-même.

La costruzione *comme si* + verbo all’imperfetto presente nell’enunciato h) esplicita che l’ipotesi che Mériem spiassse Hajila, secondo il PDV esplicitato nell’enunciato g), risulta inattendibile. Si evince a questo punto che è il PDV di Isma a inserirsi nella narrazione e a generare una sezione dialogica all’interno del testo. Le *paroles re-présentées* di Hajila subiscono quella che Rabatel definisce una “réorientation argumentative”¹¹², ovvero vengono utilizzate allo scopo di

¹¹² A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, cit., p. 529.

avvalorare il PDV della narratrice. In questo caso, l'interazione di PDV del personaggio e PDV del narratore si sviluppa nei termini di una *sur-énonciation*¹¹³, ovvero come l'espressione interazionale di un PDV dominante: la narratrice, infatti, opera una messa in prospettiva del PDV del personaggio fino a relativizzarlo e a dargli un significato diverso. Ciò non si traduce nell'appiattimento del PDV di Hajila, ma in una sua relativizzazione:

Ce PDV (du narrateur) sur le PDV (du personnage) n'annule pas le premier, mais il le met en question en le relativisant et en le complexifiant, en rendant manifeste la légitimité des approches multiples du réel. En sorte que le pouvoir du narrateur n'est pas seulement d'éclairer pour simplifier, il est d'enrichir les prismes perspectifs (et les cadres d'analyse qui les sous-tendent) à travers lesquels appréhender l'agir, le pâtir et le penser humains, opacifiant d'un côté ce qu'il éclaire de l'autre...¹¹⁴

La moltiplicazione dei punti di vista e la loro relativizzazione attraverso un'impostazione dialogica dell'enunciazione intensifica la costruzione bifocale della narrazione, dando profondità all'espressione di due soggettività, seppur inscindibili tra loro. I due nuclei enunciativi maggiori, le espressioni dei personaggi di Isma e Hajila, si incontrano in un fitto scambio dialogico che si esplicita sia attraverso i processi di costruzione narrativa – l'alternanza di capitoli dedicati alla storia di una o dell'altra protagonista femminile – che attraverso la dimensione enunciativa, in cui le relazioni personaggio/narratore si svolgono in termini di scambi di prospettiva costanti. Ciò non implica necessariamente uno scontro o un disaccordo tra PDV, ma può manifestarsi anche in termini di *co-énonciation*¹¹⁵, come accade, per esempio, nel capitolo *Le drame*:

Comme toi, j'ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j'ai affronté cinquante procès d'accusation ! Je

¹¹³ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. I, cit., p. 266: “Quant à la *sur-énonciation*, elle est définie comme l'expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominant est reconnu par les autres énonciateurs. Le *sur-énonciateur* est celui qui soit impose son PDV à un autre, soit reprend en le déformant le PDV d'un autre, pour le tirer en un sens qui lui agrée.”

¹¹⁴ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, cit., p. 521.

¹¹⁵ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. I, cit., p. 264 : “La *co-énonciation* correspond à la coproduction d'un point de vue commun et partagé [...]”.

m'imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J'ajoutais des propos que je croyais provocateurs! Vertige de la parole développant ses rets dans l'espace, face à la folie monotone du mâle!... De tout temps les aïeules ont voulu nous apprendre à étouffer en nous le verbe. « Se taire, recommandaient-elles, ne jamais avouer. »

Tout au long de cette caricature de tribunal je contemplais le fantôme du grand amour brandi, le trophée que j'avais porté dans les rues. Au soleil!

Le soleil te regarde, ô Hajila, toi qui me remplaces cette nuit. En épiant cet homme dans la pénombre, empêtré dans son impuissance, tu commences à percevoir qu'il ne peut rien. Rien! Quels que soient ses mots, quels que soient ses coups (car il frappera, et le souvenir des misères du bidonville se lève: brutalité à demi acceptée, la houle des images du passé affleure de nouveau, voisines révoltées gémissant dans des cours...), quelle que soit son agitation dans cette cuisine neuve comme un sarcophage, rien, l'homme ne peut rien! Surtout pas te dépouiller des frémissements du dehors, des moissons de ton errance.

« C'est parce qu'il fait nuit, aimerais-tu dire avec douceur, que je ne me trouve pas dehors! Imaginons des jours sans nuits, ô mes sœurs! Les crépuscules finiraient par devenir aubes! L'homme resterait dans cette cuisine, s'abreuvant d'alcools et de philtres, tandis que moi je ne me lasserais pas du monde!... Et le soleil me regarde! »¹¹⁶

Il testo si inserisce nel mezzo di una narrazione focalizzata sul personaggio di Hajila, da cui emerge la voce di Isma, a sostegno dell'esperienza della sua controparte. La ripetizione di "comme toi" sollecita l'interazione dialogica tra il PDV della narratrice e quella del personaggio e introduce una sequenza narrativa che fonde il vissuto delle due donne, lasciando trasparire l'esperienza di Hajila dal passato rievocato di Isma. Il PDV espresso è inizialmente quello di Isma, come evidenziano i verbi "j'ai vécu", "j'ai affronté", "je m'imaginai", "je croyais". La narratrice riporta poi tra virgolette le parole delle "zie", che si rivelano essere genericamente espressioni del sentire comune ripetute alle giovani donne in famiglia: "Se taire, recommandaient-elles, ne jamais avouer." Questo enunciato,

¹¹⁶ OS, p.120-121.

riconducibile a un locutore esterno, costituisce un primo avvicinamento tra le esperienze dei due personaggi, che condividono evidentemente un'educazione e un contesto culturale paragonabili. Inizia quindi una sequenza che vede intrecciarsi i PDV di Isma e di Hajila attorno a una parola chiave: "soleil". La prima occorrenza è all'interno di un periodo focalizzato su Isma, in cui rievoca le sue colpe agli occhi del marito. La seconda occorrenza è parte di un'invocazione al personaggio di Hajila "Le soleil te regarde, ô Hajila" e funge da punto di contatto tra la porzione di enunciazione che riporta il PDV di Isma e la porzione di enunciazione che si riferisce al PDV di Hajila, dopo l'invocazione. Il verbo "percevoir" indica il cambiamento di PDV, avvalorato dalla presenza di un elemento narrativo, "le souvenir des misères du bidonville", che fa riferimento a un episodio del passato di Hajila già raccontato precedentemente. È interessante notare che nella porzione di discorso diretto tra virgolette Hajila pronuncia una frase speculare a quella della narratrice, "Et le soleil me regarde!", in cui è presente la terza occorrenza della parola "soleil". Emerge, dunque il dialogismo interno al testo, in una struttura che prevede una corrispondenza e una risonanza tra i due PDV alternati. Il PDV di Hajila risponde a quello di Isma, gli fa eco e allo stesso tempo avvalora il PDV di Isma espresso precedentemente. Questa impostazione dialogica dell'enunciazione si risolve in una condivisione e in un'amplificazione del messaggio riportato che prepara alla finale sovrapposizione dei due nuclei percettivi dell'ultimo capitolo:

Toi et moi, nous regardons du premier regard, nous palpitions de la première angoisse. Bruit d'ailes là-haut dans le pigeonnier, la liberté commence; plus exactement, elle s'apprête à commencer.¹¹⁷

La focalizzazione è interna ai due personaggi, che a questo punto condividono un PDV comune all'interno della voce di Isma, che si fa carico di esplicitare un sentire che è ormai sovrapposto ("nous regardons", "nous palpitions"). I fenomeni di coesistenza nell'enunciazione – che siano egualitari o meno –

¹¹⁷ Ibid., p. 213.

portano progressivamente alla creazione di un PDV omogeneo¹¹⁸ che fa perno sull'esperienza condivisa del contesto culturale dei due personaggi.

Possiamo dedurre che la moltiplicazione delle prospettive e il successivo, metaforico accordo dei PDV traduce la volontà autoriale di mettere in scena diverse narrazioni della percezione femminile per poi mostrarne i punti di contatto piuttosto che le divergenze. La modificazione della postura del narratore e il conseguente cambiamento delle interazioni tra voce e PDV mimano il movimento di ricongiungimento che la narrazione intende proporre e ispirare. La funzione salvifica della narrazione a cui fa spesso riferimento il personaggio di Isma non si esplicita all'interno della diegesi, ma al suo esterno: Hajila è la narrataria del racconto di Isma, ma il suo destinatario effettivo è il lettore, quel "troisième dans le dialogue"¹¹⁹, per usare una calzante formula di Bakhtine, che è chiamato a operare una sintesi dei PDV proposti dalla voce del narratore. In questo senso la narrazione può assurgere al proprio ruolo di strumento salvifico e di auto-affermazione e farsi portatrice di un'esperienza condivisibile. Il dispositivo sul quale fa perno questo tipo di impostazione narrativa ed enunciativa è il dialogo: l'emergenza di più punti di vista, di diversi orizzonti percettivi che si diramano in parallelo, in opposizione o in comunione, crea uno spazio di ascolto e di riflessione. La costruzione narrativa e stilistica accoglie dunque una funzione pragmatica, ovvero la costruzione di questo spazio interpretativo. Se il dialogo è alla base della struttura narrativa ed enunciativa dell'opera, è necessario che il lettore faccia la propria parte nell'interpretazione del testo e nella costruzione di questo spazio di ascolto.

¹¹⁸ A Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, p. 520.

¹¹⁹ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 332.

2.2 Una narrazione duplice: *Hizya* di Maïssa Bey

Publicato nel 2015, *Hizya* è uno dei romanzi più recenti di Maïssa Bey e racconta la storia di una ragazza di ventitré anni, laureata in traduzione, che lavora in un salone di parrucchiere ad Algeri; una ragazza come tante che cerca irrimediabilmente di fuggire dalla banalità di una vita come tante rifugiandosi nel sogno di un amore sconvolgente come quello dell'eroina che porta il suo stesso nome. Secondo una leggenda risalente al XIX secolo, Hizya, era una giovane donna di straordinaria bellezza appartenente alla tribù nomade dei Dhouaouda che si innamorò del cugino Sayed, orfano e accolto in seno alla famiglia sin dalla più tenera età dal padre della ragazza. I due condivisero una storia d'amore osteggiata ma piena di romanticismo che si concluse solo un mese dopo l'agognato matrimonio a causa della prematura morte di Hizya. Straziato dal dolore della perdita, Sayed commissionò a Ben Guittou un poema a tema amoroso. La seducente figura di Hizya entrò nel mito e fu motivo di ispirazione per diversi artisti, fino a diventare una celebre canzone del patrimonio culturale algerino. Sotto l'occhio attento dei genitori e dei fratelli, la moderna Hizya cerca il suo posto nel mondo, assetata di libertà e di grandi passioni inconfessabili: vorrebbe essere musa e ispiratrice di un amore tempestoso e assoluto come quello del poema di Ben Guittou, vorrebbe condurre una vita fuori dall'ordinario e sfuggire alle limitazioni che il suo intorno le impone. La realtà quotidiana che si spiega sotto lo sguardo della ragazza è, invece, quella di una società algerina che soffoca le speranze della sua generazione e si rivela particolarmente limitante per le giovani donne.

La particolarità del romanzo *Hizya* risiede nell'incessante movimento oscillatorio tra la parola e l'indicibile, tra la narrazione e il silenzio, tra la realtà e il desiderio tradotto tanto dall'impostazione narrativa quanto da quella enunciativa. L'intera narrazione è affidata alla voce di Hizya, che racconta la sua quotidianità e quella delle sue colleghe, ma alla voce principale si affianca

un'altra voce misteriosa, interna e pervasa da una certa veemenza, che mette in discussione le riflessioni della narratrice principale. Si tratta di uno sdoppiamento della voce della stessa Hizya che affronta gli angoli più nascosti e inconfessabili del suo pensiero e porta alla luce i risvolti più rabbiosi e taglienti della sua personalità. Attraverso questa alternanza di voci appartenenti alla stessa soggettività, vengono alla luce le storie di altre donne che orbitano attorno alla vita di Hizya e condividono all'interno del salone le proprie frustrazioni, le proprie speranze e le proprie paure. Ne risulta un ritratto per niente addolcito della società algerina e della situazione di immobilità sociale che attanaglia le generazioni più giovani.

Il romanzo non presenta una divisione in capitoli, ma è un susseguirsi di brevi narrazioni che alternano il presente ai ricordi di Hizya, la sua storia personale a quella delle donne nella sua vita, il suo punto di vista esterno e razionale a quello più intimo e senza controllo segnalato dall'uso del corsivo.

2.2.1 *“La belle Hizya”*: intertesto e riscrittura del mito

Il personaggio di Hizya è costruito per associazioni e opposizioni con l'omonima protagonista del poema di Mohamed Ben Guittou ed è portata sulla scena dalla stessa voce ironica della protagonista:

Hizya.

Il paraît qu'elle était très belle. Qui pourrait imaginer le contraire ? Qui ne se souvient des contes et légendes d'autrefois où la vision d'une femme, une apparition parfois furtive, suffisait à faire basculer le cœur des hommes au-delà de toute raison ? Les descriptions qui en sont faites par les conteurs unanimes en attestent. Et les poètes doivent faire appel à toutes les ressources de la langue pour dire l'incomparable beauté de la femme aimée. Mais bon... on dit aussi que l'amour rend aveugle.¹²⁰

¹²⁰ Maïssa Bey, *Hizya*, La Tours d'Aigues, Éditions de l'aube, 2015, p. 11. D'ora in avanti H per brevità.

La storia di Hizya-eroina, si pone insieme come punto di rottura con la quotidianità schiacciante di Hizya-personaggio e come innesco della diegesi: la moderna Hizya si nutre della passione struggente contenuta nel poema, la ricerca nella propria vita, la utilizza come mezzo di contrasto per valutare le relazioni intorno a sé. Le differenze tra la giovane neolaureata in cerca del proprio posto nel mondo e la martire d'amore emergono quasi subito: Hizya non è bella come la sua controparte eroica, non ispira gli stessi sentimenti di venerazione e non ha il coraggio di esporsi con la propria famiglia per difendere il diritto di esercitare le sue libertà emotive. Questa è, almeno, l'interpretazione personale della moderna Hizya, che non è un'interpretazione necessariamente aderente al poema originale, né alle sue rappresentazioni successive. Hizya racconta infatti di aver visto un adattamento cinematografico degli anni '70 del poema¹²¹ e di aver immaginato la sua eroina in maniera differente da come rappresentata dal regista:

L'actrice qui campe le personnage de Hizya est belle. Elle pourrait ressembler à la Hizya légendaire. Du moins à l'idée qu'on peut se faire de la beauté des femmes du Sud.

Je la vois tout autre cependant. Moins larmoyante. Plus forte. Plus résolue. Même si l'auteur du poème n'évoque à aucun moment son caractère.

*Sans doute ne doit-on retenir d'une femme que sa beauté.*¹²²

Si impone a questo punto una riflessione sulla rielaborazione del mito nel testo: all'interno della diegesi, la rappresentazione epica di Hizya serve la funzione di metro di paragone con la vita e la femminilità della protagonista, nutre le fantasie e l'ingenuità di Hizya ed è allo stesso tempo fonte di fascinazione e di frustrazione per il personaggio; a un livello più interno, la rappresentazione del poema dà al lettore gli strumenti per analizzare la rappresentazione e la visione della femminilità e in che modo esse vengano percepite da un punto di

¹²¹ Fa probabilmente riferimento al film "Hizya" del 1976 del regista Mohamed Foudil Hazourli, che corrisponde alla descrizione fatta dalla narratrice.

¹²² H, p. 34.

vista femminile. In altre parole, Hizya-eroina impone un modello di femminilità che resta di fatto bidimensionale: il personaggio non ha una costruzione poliedrica, ma si limita a esistere nella rappresentazione maschile di sé stessa, da cui emergono i tratti dell'impareggiabile grazia e bellezza, ma ben poco di altre caratteristiche morali.

L'essentiel reste, bien entendu, le teint. Critère ancestral de beauté : la blancheur. Lié sans doute, plus ou moins consciemment, au rejet de tout ce qui pourrait évoquer une forme de métissage et remettrait en cause la pureté des origines.

« Hizya, la reine des belles !
Admire ce cou plus blanc que le cœur du palmier.
Ton corps a la blancheur et le poli du papier,
du coton ou de la fine toile de lin
ou encore de la neige tombant par une nuit obscure. »

Je ne me fais aucune illusion. Celui qui viendra à moi ne pourra jamais déclamer ces vers à mon intention. À moins qu'il ne soit très myope. Ou menteur.¹²³

L'analisi di Hizya è puntuale e ironica: il criterio ancestrale di bellezza è il colore chiaro della pelle, nel più o meno conscio rifiuto di ogni forma di contaminazione delle origini. L'ironia della narratrice mette in luce la presenza di un PDV altro rispetto a quello di Hizya, ovvero il pensiero comune, la *doxa*, che vede nella "blancheur" della pelle motivo di elogio. A questo PDV si contrappone quello della narratrice, che sottolinea l'origine di quella preferenza estetica, ma anche il suo essere distante da quei criteri di bellezza.

Questo tipo di rappresentazione mette in luce le criticità del rapporto tra lo sguardo maschile e la sua ricezione da parte di una soggettività femminile: Hizya-personaggio esce inevitabilmente perdente dal confronto con la visione idealizzata della femminilità rappresentata da Hizya eroina. Tanto più che l'eroina non fornisce altri valori intrinseci al di fuori della bellezza, ma rimane una rappresentazione abbozzata ed evanescente del femminile nella sua

¹²³ Ibid., p.72.

interezza. Ciò dà modo a Hizya-personaggio di riversare sulla sua controparte epica le caratteristiche di cui si sente priva e di imputare a questa dissimiglianza i propri fallimenti. Se l'Hyzia leggendaria è entrata in conflitto con la propria tribù per l'amore di Sayed, l'Hyzia moderna non ha modo o motivo di generare contrasti con la propria famiglia. Hizya vive dei privilegi accordati da genitori tutto sommato permissivi, ben felici di averle fornito un'istruzione universitaria, che non le hanno mai imposto l'uso del velo e che non si oppongono alla sua volontà di lavorare e di uscire: la ragazza ha una famiglia ordinaria, "sans histoire(s)"¹²⁴ composta dai genitori, i due fratelli maggiori, e una sorella minore Kahina. Il maggior cruccio della madre è che Hizya sia una ragazza taciturna, distaccata, poco propositiva nei confronti della vita familiare, ma la tensione generata da questa visione della figlia è latente, silenziosa, mai esternata in una discussione aperta. Quando inizia a frequentare un uomo, Riyad, la protagonista sogna di vestire i panni della propria eroina e di affrontare i suoi genitori con coraggio:

Je m'imagine dans le rôle de Hizya. Plus d'un siècle et demi plus tard.

Je me vois debout, dressée de toute ma taille, affrontant mon père mais aussi ma mère, leur déclarant solennellement ma dissidence.

Je me vois, les regardant dans les yeux et disant : « Je veux être libre de diriger ma vie comme je l'entends. » Je me vois leur dire franchement, tranquillement, « Je sors avec un homme. Nous nous rencontrons de temps en temps et nous discutons. Rien de plus. »¹²⁵

È evidente che l'incontro con Riyad sia solo il pretesto per un'emancipazione dal contesto familiare che per Hizya, come per molte donne del suo contesto culturale, non è facile da fronteggiare. Al nocciolo del desiderio di ribellione non c'è solo la libertà di azione, messa comunque in atto con sotterfugi e uscite segrete, ma anche la libertà di esprimere il proprio status di donna adulta capace

¹²⁴ H, p.79.

¹²⁵ Ibid., p.186.

di autodeterminarsi e di decidere delle proprie frequentazioni, ovvero la liberazione dal silenzio imposto dalla morale.

La ricerca dei punti di contatto con il poema che “danza” nell’animo di Hizya non dà, tuttavia, alcun beneficio sul piano pratico al personaggio. L’amore romantico e la poesia, ricercati dalla protagonista nel corso dell’intero romanzo, stridono con la realtà quotidiana rappresentata, fino ad arrivare a un punto di rottura con il corteggiamento di un uomo misterioso, Djamel, ex compagno di università. Djamel invia dei messaggi anonimi contenenti poesie d’amore sul cellulare di Hizya, prova a chiamarla, quindi lascia sotto la saracinesca del salone delle lettere sempre più lunghe e piene di riferimenti poetici, fino a paragonarla alla bella Hizya del poema.

Il me parle de Hizya. L’autre. Une héroïne de légende qui porte le même prénom que moi. Est-ce que je le savais ? me demandait-il.

Depuis que je ne lui réponds plus au téléphone, il m’écrit des lettres.

Il me propose de me faire écouter la chanson. Me cite des vers. Me dit que je suis une princesse des sables. Une antilope du désert. Sa princesse. Son antilope.¹²⁶

Se in un primo momento Djamel sembra comprendere il bisogno di poesia e di evasione di Hizya, le sue attenzioni si fanno man mano più opprimenti e finiscono per diventare la prova materiale di un sentimento malsano e ossessivo. Espressione della gelosia data dal vederla con un altro uomo – Riyad –, le lettere si fanno compulsive e piene di rimproveri fino a che Hizya non vi mette fine consegnandogli un biglietto che recita “Merci de ne plus chercher à entrer en contact avec moi.”¹²⁷ La ragazza si addossa la responsabilità di quei contatti non richiesti, si incolpa per aver desiderato delle “passions ravageuses”¹²⁸ e per aver ceduto all’ingenuità dell’immaginazione e del sogno romantico.

¹²⁶ Ibid., p. 223.

¹²⁷ Ibid., p. 227.

¹²⁸ Ibid., p. 193.

Me voilà aujourd'hui face à une situation que j'ai le sentiment d'avoir provoquée. Un sentiment bizarre, dénué de tout fondement, mais qui m'étreint chaque fois que je pense à cet homme, à cette attente. Il me semble que c'est à la fois la matérialisation et la rançon de tous les fantasmes nourris par mes lectures, les poèmes et mes rêveries insanes.¹²⁹

I piani della poesia e della realtà si scontrano con esiti rovinosi: l'amore romantico e dirompente si rivela incapace di esistere nel mondo reale senza la sua controparte ossessiva e pericolosa. Se da una parte il personaggio Djamal è espressione delle passioni incontrollabili, dall'altra il personaggio di Riyad incarna le virtù della razionalità e del rispetto. Sul piano della realtà di Hizya, l'amore romantico e senza freni del poema non può esistere senza sfociare nel controllo e nella prevaricazione di Djamal, mentre una relazione rispettosa, di armonia senza eccessi come quella con Riyad si rivela priva di passione. Non si tratta della lotta tra due uomini, che non si sono all'atto pratico mai incontrati, ma della lotta tra l'idealizzazione del reale e la realtà stessa, tra il sogno e la quotidianità, tra l'effimera rappresentazione di Hizya-eroina e la rappresentazione verosimile e tangibile di Hizya-personaggio. L'esistenza di una delle due realtà in contrapposizione nega inevitabilmente la sopravvivenza dell'altra. Nel momento in cui Hizya decide di rinunciare alla frivolezza dell'immaginazione, di scegliere la sicurezza e la razionalità a scapito della poesia, la figura della sua eroina si trasforma in fantasma:

Le fantôme de Hizya erre dans le ruelles désertes du vieux ksar désaffecté.

Ce n'est qu'un fantôme.¹³⁰

Hizya-eroina rappresenta, dunque, lo slancio passionale, effimero, poetico verso l'immaginato: attorno alla sua immagine gravitano i sogni di Hizya-personaggio non solo nell'ambito amoroso, ma anche per quanto riguarda la carriera, l'emancipazione e la possibilità di vivere una vita fuori dall'ordinario.

¹²⁹ Ibid., p. 197.

¹³⁰ Ibid., p. 325.

L'epilogo si rivela amaro per i sogni di Hizya, costretti a soccombere, insieme all'immagine idealizzata della sua eroina, sotto i colpi della realtà circostante.

2.2.2 Rappresentazione doxica ed estetica del femminile

Nel 2004 Dominique Maingueneau redige un articolo dal titolo "Stéréotyper le féminin: entre le doxique et l'esthétique" in cui evoca due posizioni maschili che corrispondono a due regimi di rappresentazione del femminile: la rappresentazione doxica, ovvero dell'Uomo Ordinario, che riguarda ciò che "si pensa", "si presuppone", "si dice" generalmente riguardo al femminile, e la rappresentazione estetica, dell'Artista, che vorrebbe influenzare gli stereotipi deviando la rappresentazione verso il senso drammaturgico del termine¹³¹. Il linguista osserva che nonostante la posizione creatrice della rappresentazione estetica, quest'ultima non si distacca realmente dallo stereotipo, né riesce a superare la rappresentazione doxica del femminile; al contrario essa si reinserisce nel patrimonio culturale, dunque all'interno dello sguardo maschile.

Hizya è un romanzo che mette in discussione la rappresentazione del femminile all'interno del contesto culturale algerino, indagando, per mezzo della voce della narratrice, le rappresentazioni doxiche e artistiche della donna. Questa operazione è resa possibile da un'impostazione dialogica e polifonica dell'enunciazione, che accoglie il PDV altro della *doxa* e lo mette in relazione con i PDV di narratrice e personaggi, e dal dispositivo dell'intertesto – il poema tradizionale *Hizya* – che funge da esempio di rappresentazione artistica del femminile. A partire da uno studio dell'enunciazione impostato sul metodo di Maingueneau è possibile dunque operare una lettura critica rispetto alla

¹³¹ D. Maingueneau, "Stéréotyper le féminin: entre le doxique et l'esthétique", Bruxelles, *Degrés*, n. 177, v. 32, 2004, p. 35-61.

rappresentazione del femminile che si rivela essere il nucleo costitutivo del romanzo.

Sin dalle prime pagine del romanzo il concetto di bellezza appare indissolubilmente legato al femminile, in particolar modo alla sua rappresentazione estetica.

Hizya.

Il paraît qu'elle était très belle. Qui pourrait imaginer le contraire ? Qui ne se souvient des contes et légendes d'autrefois où la vision d'une femme, une apparition parfois furtive, suffisait à faire basculer le cœur des hommes au-delà de toute raison ? Les descriptions qui en sont faites par les conteurs unanimes en attestent. Et les poètes doivent faire appel à toutes les ressources de la langue pour dire l'incomparable beauté de la femme aimée. Mais bon... on dit aussi que l'amour rend aveugle.¹³²

Tramite la forma interrogativa in relazione con il verbo "paraît", la narratrice assume una postura ironica sul tema della rappresentazione artistica della bellezza femminile. Il tratto distintivo della bellezza che sfugge all'umana descrizione è, di fatto, un *topos* della poesia amorosa e più in generale delle leggende con protagoniste femminili. La chiosa del paragrafo fa invece riferimento al proverbio "l'amour rend aveugle", dunque a una rappresentazione doxica, che viene messa in scena a supporto del tono ironico della riflessione sulla bellezza delle eroine. Tre sono le osservazioni principali da tenere da conto per questo tipo di analisi: in primo luogo, il PDV della narratrice coincide con l'assunto che la rappresentazione estetica del femminile, dove per "estetica" si intende "all'interno della produzione artistica", difficilmente prescinde dall'associazione del valore della donna con la bellezza esteriore. In secondo luogo, è necessario notare che l'espressione doxica sotto forma di proverbio "l'amour rend aveugle" è introdotta con fini umoristici, per suggerire la possibilità che l'associazione bellezza/femminile possa essere messa in discussione. In terzo luogo, è interessante notare la postura della narratrice

¹³² H., p. 11.

all'interno dell'enunciato "Mais bon... on dit aussi que l'amour rend aveugle.": introdotto dalla congiunzione avversativa "mais" e rafforzato dall'interiezione "bon" seguita dai tre punti di sospensione, l'enunciato ha chiaramente un valore dubitativo rispetto all'argomento trattato e l'uso dell'avverbio "aussi" marca chiaramente la rielaborazione ironica da parte della narratrice del proverbio citato.

Il testo procede con una seconda riflessione sulla rappresentazione del femminile, questa volta nell'ambito della *doxa*:

Théoriquement, le vendredi est un jour de repos. Mais y a-t-il un seul jour de repos pour les femmes ? Chez nous, c'est jour de coucous et de lessive. Parce que ma mère n'a pas encore réussi à obtenir de mon père qu'il lui achète une machine à laver d'occasion. « Sinon à quoi pourrait bien servir une femme ? » bougonne-t-il dès que le sujet est abordé. Parce que les hommes sont tous à la mosquée pour le prêche et la prière (environ deux heures de répit) et que cela nous permet d'occuper les lieux en toute liberté.¹³³

Le due proposizioni sottolineate nell'esempio permettono di osservare come la proposta di un enunciato doxico sia spesso presentata, all'interno del testo, con una struttura interrogativa, sotto forma di domande apparentemente retoriche. Si tratta in questo caso di due interrogative contenenti una rappresentazione doxica della donna sempre indaffarata nei lavori domestici:

- a) Mais y a-t-il un seul jour de repos pour les femmes ?
- b) Sinon à quoi pourrait bien servir une femme ?

Sebbene l'interrogativo a) sia in apparenza benevolo nei confronti del valore femminile, esso supporta lo stesso pregiudizio per cui il lavoro domestico è appannaggio delle donne; l'enunciato a) è quindi sullo stesso piano retorico dell'enunciato b), messo in scena da un locutore secondo (12) nella figura padre della protagonista. Benché la responsabilità locutiva dell'enunciato sia

¹³³ Ibid., p. 13. Sottolineatura mia.

riconducibile al personaggio del padre (I2), il PDV espresso è da ricercarsi in un sentire comune, in un pensiero collettivo e uno stereotipo interni al contesto sociale di riferimento, ovvero alla *doxa*. Sia per il caso dell'enunciato a) che per il caso dell'enunciato b) si tratta, da un punto di vista tecnico, di due esempi di *double effacement énonciatif*, ovvero della rimodulazione di un PDV in maniera apparentemente oggettiva in cui il narratore non esprime direttamente un giudizio di valore personale, ma manifesta implicitamente una distanza¹³⁴. L'enunciato a) riproduce un PDV doxico, ovvero l'assunto "non c'è un giorno di riposo per le donne", come una percezione incorporata, come se le parole esprimessero semplicemente lo stato dei fatti, l'essenza delle cose, ma ne rimodula la percezione con il resto della costruzione del discorso. L'enunciato b) riporta invece le parole di un locutore secondo (I2) che esprime un *cliché* e si manifesta come PDV stereotipato da cui la narratrice prende implicitamente distanza assegnandone la responsabilità a I2. Infine "en toute liberté" è una formula che non viene ricondotta esplicitamente alle parole del padre (I2), ma che di fatto esprime il suo PDV come "phrase sans paroles" riferita a I2 e non alla narratrice, che marca la distanza da quel PDV per mezzo dell'ironia. La postura ironica della narratrice riguardo al discorso rappresentato è, infatti, da ricercarsi proprio nell'espressione "en toute liberté": la libertà femminile sarebbe applicabile allo stesso contesto espresso negli enunciati a) e b), ovvero la cura della casa; non si tratterebbe dunque di una reale libertà di azione, ma della libertà di ricadere nella rappresentazione prestabilita dalla *doxa* che assume a priori un ruolo femminile ancillare e sottoposto a quello maschile.

Benché il tema della libertà sia in effetti ricorrente all'interno del romanzo, spesso la libertà desiderata dai personaggi risulta in contrapposizione con la libertà circoscritta e controllabile imposta dalla *doxa*. La protagonista si confronta quotidianamente con le storie delle colleghe Fathia, detta Sonia, Nejma, detta Nej, Leïla, "qui, elle, n'a pas changé de nom", e di Salima, la proprietaria del salone, rendendosi conto che il concetto di libertà vincolato

¹³⁴ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, p. 251-252.

dall'opinione pubblica assume per ciascuna una sfumatura differente. Il monologo del personaggio di Sonia ne è un esempio:

« [...] Et la seule solution envisageable pour moi, puisque je n'ai pas les moyens de déposer une demande de visa, qui d'ailleurs serait certainement rejetée, c'est de trouver quelqu'un qui sera l'instrument de ma liberté. Mais attention ! Dès que tu parles de liberté, ici, on pense sexe, débauche et coucheries. Ce mot-là, le mot « liberté », ne peut pas, ne doit pas être conjugué au féminin. C'est quoi, une femme libre ? Une pute, rien de moins, rien de plus. En gros, si tu veux être libre, c'est que tu veux te prostituer. Et quand tu dis que tu veux marcher dans la rue, oui, simplement ça, marcher le nez au vent, sans sentir autour de toi cette pression qui t'étouffe et te donne envie d'hurler, on te prend pour une folle ! Ce que je veux ? D'abord reprendre mes études, trouver du travail. Mais dis-moi, Liza, et toi ? Comment fais-tu pour le supporter ? Ou bien c'est moi qui suis anormale ? »¹³⁵

Questa porzione di testo è parte di quello che potrebbe essere un dialogo, ma finisce per configurarsi come un monologo del personaggio di Sonia. Al tempo stesso il discorso può essere descritto, secondo i criteri di Bres, come *dialogique*¹³⁶: pur senza fare esplicito riferimento esterno a un'alternanza di voci, infatti, esso contiene al suo interno il riferimento a un altro PDV in dialogo aperto con il proprio. La proposizione interrogativa “Ce que je veux?”, per esempio, mette in scena una domanda che il lettore non può ascoltare da nessun'altra voce se non quella della stessa Sonia, eppure la sua presa in carico ricade all'esterno dalla voce della locutrice. Sonia chiama esplicitamente in causa il PDV di Liza, ovvero Hizya, che tuttavia non entrerà mai effettivamente in dialogo. Dal monologo, emerge, inoltre, un altro punto di vista che è chiaramente opposto a quello di Sonia e a cui fanno riferimento le parole: “Une pute, rien de moins, rien de plus. En gros, si tu veux être libre, c'est que tu veux te prostituer.” Si tratta di un PDV doxico, ovvero riconducibile all'opinione comune e non a quella del locutore che si fa carico dell'espressione materiale delle parole pronunciate. Non è Sonia a pensarla così, ma l'opinione comune, un “on” non esplicitato, che

¹³⁵ Ibid., p. 104.

¹³⁶ J. Bres, “Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...”, in J. Bres et alii, *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, De Boeck, 2005, p. 47-62.

tuttavia entra in dialogo con il discorso del personaggio. La rappresentazione doxica del femminile influenza, dunque, le posizioni dei personaggi e rimanda l'immagine di una libertà del tutto falsata rispetto a quella realmente desiderata.

È interessante sottolineare come i personaggi manifestino la pressione di questo tipo di rappresentazione distorta delle proprie azioni, disposizioni e libertà. A questo proposito è la tessa narratrice a costruire un discorso metalinguistico sul pronome "on" e sulla conseguente percezione delle pressioni esterne:

« Yemma, Yemma, raconte-nous ! Dis-nous, tu l'as aimé, ton mari ? Tu l'as connu avant, avant le mariage ? »

– Taisez-vous, insolentes ! On ne parle pas de ces choses-là ! Un peu de décence ! N'avez-vous pas honte ? Si on vous entendait ! Vous n'avez rien d'autre à faire ? »

Ah ce « on » ! La peur instillée de l'enfance !

Je pourrais presque les voir tout autour de nous, ces oreilles à l'affût. Des dizaines, des centaines d'oreilles plus réceptives que les micros les plus sophistiqués. Tendues pour capter les moindres rumeurs, s'emparer, les disséquer, les amplifier pour enfin les laisser s'échapper, se propager et donner libre cours à la passion la plus communément partagée : le plaisir pervers de la médisance.¹³⁷

Anche in questo caso la postura ironica della narratrice è evidente in porzioni di testo come "Ah ce « on » ! La peur instillée de l'enfance !". Il pronome impersonale "on" può essere considerato come uno dei marcatori degli enunciati doxici, posto a introduzione del PDV della "gente", dell'intorno, del contesto culturale di riferimento. In questo estratto, tramite la rievocazione del ricordo di un dialogo con la nonna, Hizya riflette sull'impersonalità e sull'astrazione del concetto di morale che giustifica il proliferare delle maldicenze e dei giudizi sull'agire del singolo individuo.

¹³⁷ Ibid., p. 28-29.

La rappresentazione doxica del femminile risulta dunque opprimente e parziale rispetto alla percezione dell'ideologia o dell'espressione dei personaggi e della narratrice. Questo tipo di rappresentazione, filtrata da uno sguardo maschile, si basa, di fatto, sulla disparità di potere di autodeterminazione tra il genere maschile e il genere femminile. Prendendo in analisi il tema della libertà, è evidente che nella rappresentazione doxica il femminile ha accesso ai luoghi domestici, di cui può disporre in "libertà", ma non al mondo esterno: questa visione sottolinea una separazione degli spazi tra *dedans* e *dehors* e riduce l'autodeterminazione femminile nella vita pubblica in quanto luogo "non di competenza".

Un altro esempio di attrito tra la rappresentazione doxica e percezione del singolo è costituito dalla riflessione della narratrice sulla propria resistenza a indossare il velo:

Je sais bien que ma résistance intrigue et pose question. Le fait que je n'aie pas encore rejoint la majorité semble faire de moi, du moins à leurs yeux, une résistante. Résistance à quoi ? À la norme nouvellement établie. À la pression d'une société qui voit dans les symboles vestimentaires, quels qu'ils soient, une preuve d'allégeance aux valeurs qu'ils sont censés représenter. Le plus curieux, c'est que ni mes parents ni mes frères, mise à part une tentative avortée de Boumediene, ne m'ont jamais imposé de me couvrir la tête. Pas plus qu'à Kahina dont la chevelure noire, somptueuse, fait tourner bien de têtes. Au point parfois de lui valoir des remarques agressives de la part d'hommes, mais aussi de femmes, qui ne peuvent s'empêcher de réagir à tant de beauté impudemment exposée aux yeux, et de l'apostropher avec virulence.¹³⁸

La narratrice fa riferimento a "une société", che raggruppa collettivamente le opinioni di più individui, ma anche ai rimproveri aggressivi "de la part d'hommes mais aussi de femmes", che forniscono sguardi sconosciuti. L'opinione anonima e diffusa di questi uomini e di queste donne definisce non solo gli spazi di interazione femminili, ma anche l'abbigliamento. La categoria dei "symboles vestimentaires" è rappresentata dal velo, dunque dall'abbigliamento

¹³⁸ Ibid., p. 208-209.

tradizionale, ma anche dell'abbigliamento "all'europea": questi simboli sono espressione di un insieme di valori intrinseci che espongono chi li porta al pubblico giudizio, in un modo o nell'altro. Questo brano evidenzia, però, anche un altro aspetto del codice vestiario: l'assenza di velo espone "impudemment" la bellezza agli occhi degli altri, che reagiscono alla sua vista con veemenza; eppure la bellezza, come già accennato, sembra essere una virtù ineluttabilmente legata alla rappresentazione del femminile.

A questo proposito è bene analizzare un brano già citato nel precedente paragrafo da un punto di vista leggermente differente:

L'actrice qui campe le personnage de Hizya est belle. Elle pourrait ressembler à la Hizya légendaire. Du moins à l'idée qu'on peut se faire de la beauté des femmes du Sud.

Je la vois tout autre cependant. Moins larmoyante. Plus forte. Plus résolue. Même si l'auteur du poème n'évoque à aucun moment son caractère.

Sans doute ne doit-on retenir d'une femme que sa beauté.¹³⁹

Il brano si chiude con l'enunciato "Sans doute ne doit-on retenir d'une femme que sa beauté": si tratta evidentemente di un PDV altro rispetto a quello della narratrice, come segnalato sia dal valore dubitativo di "sans doute" che dall'uso del pronome "on". Questa riflessione fa riferimento a una rappresentazione del femminile legata al mondo artistico, all'universo cinematografico ma anche al contesto poetico. Si tratta quindi di un tratto assimilabile alla rappresentazione estetica del femminile, che accorda alla bellezza un ruolo di primaria importanza. Sembrerebbe, come nell'analisi di Maingueneau, che la rappresentazione estetica provi a valicare i limiti della rappresentazione doxica, spingendo i partecipanti all'esperienza estetica a operare provvisoriamente una sospensione del regime doxico e ad aprire una zona franca di riflessione sul femminile.

¹³⁹ H, p. 34.

Prendiamo in analisi un altro brano sullo stesso tema:

« Si grande était sa beauté
qu'elle éclipsait toutes ses compagnes. »

C'est en ces termes que le poète nous décrit Hizya. C'est ce que la légende a retenu. Nulle part dans le poème il n'est fait mention de qualités autres que celles liées à sa beauté, à son aspect physique.

Par contre, on ne saura jamais à quoi ressemblait son prétendant, amant ou époux. Ben Guitton, le barde, n'évoque que les qualités morales du guerrier valeureux et intrépide qu'il était.

Pour défendre sa belle, Sayes aurait « fondu résolument sur trois troupes de guerriers ».

Sayed est un cavalier hors pair.
Sayes n'a peur de rien.
Sayed n'a pas son pareil pendant les combats.

Les qualités de Sayed sont innombrables : Force. Volonté.
Orgueil. Esprit guerrier. Bravoure. Autorité. Endurance.

Vertus éminemment masculines.¹⁴⁰

Il brano si pone come una critica esplicita alla ripartizione delle virtù caratteristiche per l'ideale maschile e per l'ideale femminile: nel poema e nelle sue rielaborazioni artistiche successive le uniche caratteristiche attribuite alla figura mitologica di Hizya sono quelle estetiche, dunque la bellezza. Al contrario, non si ha alcuna indicazione sull'ideale fisico della sua controparte maschile, che viene descritta con qualità morali "éminemment masculines". Anche questa definizione è frutto di un regime doxico per cui la rappresentazione del maschile prevede le virtù di forza, coraggio, volontà e orgoglio. Per quanto riguarda la rappresentazione del femminile, invece, le indicazioni sono totalmente legate al lato estetico, incentrate solamente sulla bellezza come tratto caratteristico del femminile.

¹⁴⁰ Ibid., p. 183.

La belle Hizya a refusé les prétendants successifs qui se sont présentés devant son père pour demander sa main. Il y a de cela plus d'un siècle et demi.

Cela n'est pas dit dans la chanson.

Ben Guittou ne dit pas qu'elle a été rebelle.

Ben Guittou, le barde, ne dit pas qu'elle fut téméraire en son temps.

Il ne dit pas non plus qu'elle était résolue à braver tous ceux qui se mettraient sur son chemin.

Volonté. Courage. Détermination.

Vertus essentiellement masculines, comme on le sait.¹⁴¹

La moderna Hizya analizza la storia dell'eroina e vi rintraccia tutte le caratteristiche che avrebbero potuto essere descritte dalla penna del poeta: volontà, coraggio, determinazione. Nessuna di queste virtù è menzionata da Ben Guittou, probabilmente perché associate alla rappresentazione del maschile. Il regime doxico è presentato da un intervento ironico della narratrice durante l'esposizione dei fatti, ovvero l'enunciato "comme on le sait". Questo genere di riflessioni, all'interno della narrazione, allontana progressivamente la protagonista dalla fascinazione per il poema, evidenziando le incongruenze della rappresentazione estetica del femminile con la realtà che la circonda, fino a farle pronunciare, quasi all'epilogo delle vicende narrate, queste parole:

Sous la plume des poètes, les femmes sont des gazelles ou des antilopes du désert. Elles en ont la grâce, la vulnérabilité mais en même temps le caractère fuyant, insaisissable.

[...]

Et elle est là, sous nos yeux, cette femme rêvée, imaginée.

Elle avance au cœur de la nuit, cette belle à la taille fine dont la démarche nonchalante et gracieuse fait penser au balancement

¹⁴¹ Ibid., p. 185.

d'une branche de palmier mollement agitée par une brise de printemps.¹⁴²

Il femminile rappresentato dai poeti, secondo la narratrice, è portatore di virtù come la grazia, la vulnerabilità, il carattere sfuggente, il fisico minuto, la bellezza. Quello che sembrava un superamento dello stereotipo è in realtà una rielaborazione dello stesso pregiudizio: che la natura femminile sia costituita da una fragilità da preservare, proteggere e separare dal mondo. Questa rappresentazione estetica si scontra inevitabilmente con la rappresentazione fatta dallo stesso romanzo, che mette in scena donne intelligenti, determinate, lavoratrici e sognatrici di diverse età ed estrazione sociale. Se da una parte Hizya si trova costretta, alla fine del romanzo, a mettere da parte il sogno legato al poema della sua eroina, dall'altra si fa narratrice e portatrice delle storie di altre donne che in qualche modo soppiantano quell'ideale di femminilità con una rappresentazione più verosimile, fallibile e umana.

Le rappresentazioni riportate come doxica ed estetica rientrano entrambe sotto lo sguardo maschile, mentre la rappresentazione realizzata dallo sguardo di Hizya è una riscrittura del femminile dal suo punto di vista. Se sul piano della storia del personaggio Hizya esce sconfitta dalla rinuncia all'immaginazione e alla vita fuori dall'ordinario che aveva sognato, dal punto di vista artistico la diegesi le consente di realizzare un ritratto collettivo di donne diverse e fuori dai canoni imposti dalla società o dalla rappresentazione maschile.

2.2.3 *"Cette autre en soi": il monologo interiore e l'indicibile*

Una delle particolarità stilistiche più evidenti di *Hizya* è la presenza di una seconda postura narrativa che duplica la voce del locutore principale in molteplici porzioni di testo. La presenza di questa seconda istanza è segnalata con l'uso del corsivo e riprende tematiche o argomentazioni esposte dalla voce principale fornendo un punto di vista alternativo, più crudo, più cinico. Essa si

¹⁴² Ibid., p. 307-308.

pone, insomma, come l'espressione dei pensieri più nascosti di Hizya e fa emergere le posizioni più incisive del personaggio. Dal punto di vista tecnico, la collocazione della seconda istanza narrante in una categoria ben precisa pone una criticità: il soggetto è all'atto pratico lo stesso, ovvero il personaggio di Hizya, eppure le due espressioni si manifestano diversamente sia per modalità di esposizione che per PDV rappresentati. È possibile certamente individuare due enunciatori distinti, ma potrebbe rivelarsi improprio parlare di due voci autonome. Inoltre, mentre nel corso delle vicende la narratrice primaria interagisce con altri personaggi e accoglie le loro narrazioni, la "seconda narratrice" si espone attraverso monologhi interiori. Questi ultimi non sono di certo privi di carattere dialogico, ma si tratta di interazioni *dialogiques* e non *dialogaux*, per dirlo con le parole di Jacques Bres¹⁴³, in quanto il dialogismo è interno agli enunciati stessi. La "seconda Hizya" porta, di fatto, in scena punti di vista differenti dal proprio e vi si relaziona con un'impostazione dialogica. I monologhi entrano, infatti, in risonanza con le parole della narrazione principale, mettendole in discussione o facendo emergere considerazioni differenti sullo stesso argomento.

Secondo il modello teorico di Rabatel, a cui questo studio fa riferimento, il locutore si identifica come "l'instance première qui produit matériellement les énoncés, source d'une voix matérielle, sensorielle, proférée ou écrite", mentre l'enunciatore corrisponde "aux points de vue – ou aux positions énonciatives – qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel angle."¹⁴⁴ L'enunciazione, nel caso specifico di *Hizya*, si rivela problematizzante: se da una parte è possibile riconoscere in entrambi i casi la fonte materiale degli enunciati nella voce di Hizya – e dunque considerare le due istanze come appartenenti a un'unica voce che assume due posture differenti – non è da escludere che la segnalazione con il tratto stilistico del corsivo e l'uso

¹⁴³ J. Bres, art. cit., p. 52.

¹⁴⁴ A. Rabatel, "L' énonciation problématisante: en dialogue avec Le Royaume d'Emmanuel Carrère", in *Arborescences*, n.6, 2016, p. 14.

del “tu” riferito alla voce principale qualifichino i monologhi interni del personaggio come appartenenti a una voce distinta da quella di Hizya narratrice principale.

Il monologo interiore di per sé può costituire un nodo non marginale del discorso: nel capitolo dedicato a “Les représentations de la parole intérieure” di *Homo Narrans*¹⁴⁵, Rabatel differenzia il monologo interiore inteso come “genre de récit”, ovvero come genere specifico che integra le altre forme di discorso indiretto, e il monologo interiore inteso come tecnica volta a rendere l’interiorità del personaggio, ovvero l’inclusione di frammenti di monologo interiore in un *récit* relativamente tradizionale. Se per l’analisi di Hizya intendiamo considerare il monologo interiore segnalato con il corsivo non come genere distinto, ma come una tecnica enunciativa per esprimere l’interiorità del pensiero di un personaggio, è possibile, secondo Rabatel, analizzarlo come altre forme di discorso indiretto¹⁴⁶:

Sur le plan énonciatif, le monologue intérieur repose sur le choix de l’énonciation personnelle. De ce fait, le « je », comme le présent, renvoie aux mouvements intérieurs du personnage, et c’est par rapport à ce présent dilaté que se situent les autres temps, comme les autres personnes. Ces dernières n’ont pas toujours de référent proche qui facilite leur interprétation, d’autant que parfois le « je » s’apostrophe en utilisant un « tu » ou un « il » qui complexifie davantage les choses [...].¹⁴⁷

Nel caso specifico di *Hizya*, i frammenti monologali sono espressione di un’enunciazione personale, riferita all’interiorità più nascosta del personaggio principale, che tende a privilegiare il *récit de paroles* rispetto al *récit d’évènements*¹⁴⁸, trasformando la parola stessa in avvenimento. L’uso del “je” dilata, dunque, la narrazione per concentrarsi sui movimenti interni alla coscienza del personaggio di Hizya. I brani monologali del romanzo hanno un

¹⁴⁵ A. Rabatel, *Homo narrans*, Vol. II, cit., p.451-469.

¹⁴⁶ Ibid., p.459-460.

¹⁴⁷ Ibid., p.462.

¹⁴⁸ G. Genette, *Nouveau Discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 66.

costante riferimento a un “tu” a cui rivolgono parole rabbiose, espressioni sarcastiche e riflessioni pungenti:

Ainsi donc, tu as décidé de tout mettre en œuvre pour vivre... vivre quoi? Répète un peu! Tu es sérieuse? Une histoire d’amour! Rien que ça. C’est à hurler de rire. Heureusement que personne ne t’a entendue. Une histoire d’amour, dis-tu? Et pas n’importe laquelle: belle et tragique, n’est-ce pas? Tant qu’à faire! Attends, attends, on va sortir les violons et les mouchoirs. Tu ne serais pas restée trop longtemps tête nue au soleil?¹⁴⁹

Questa postura narrativa si manifesta con la polarizzazione di un “je” all’opposto dell’esteriorità di Hizya, rappresentata dal pronome “tu”. I frammenti monologali materializzano l’enunciazione di “cette autre en soi”¹⁵⁰, come la descrive la stessa Hizya, che il personaggio tenta disperatamente di tenere a bada, di ridurre al silenzio. Attraverso questa tecnica narrativa, la Bey dà corpo a una voce dell’indicibile, liberando l’interiorità e la rabbia che il personaggio vorrebbe tenere nascoste. Accanto alla manifestazione più aggressiva e spietata dell’interiorità di Hizya, affiorano anche i pensieri più ingenui – “vivre quoi? Répète un peu! Tu es sérieuse? Une histoire d’amour!” – che vengono prontamente ridimensionati e ridicolizzati. A differenza di altri casi di monologo interiore, quello di Hizya non porta alla luce un indicibile fragile o sognante, ma una coscienza amara e impietosa, in netta opposizione con l’auto-narrazione del personaggio ingenuo e taciturno portata avanti nel resto del romanzo. L’indicibile rivelato dai monologhi interiori è dunque tutto ciò che sfugge alla rappresentazione doxica ed estetica del femminile: le parti della propria personalità che Hizya tiene nascoste e che prendono vita nei monologhi interiori sono la rabbia, la ribellione, la determinazione, ovvero tutte quelle “vertus essentiellement masculines”¹⁵¹ che appartengono alla sua eroina e che crede di non possedere.

¹⁴⁹ H., p. 17.

¹⁵⁰ Ibid., p.52.

¹⁵¹ Ibid., p. 185.

2.3 Analisi comparata: voci di donne

La prima edizione di *Ombre sultane* di Assia Djebar, a cura di JC Lattès Éditions, risale al 1987, mentre *Hizya* di Maïssa Bey è un'opera ben più recente, edita da Éditions de l'aube nel 2015. Ciò che mi ha portato a mettere a confronto due romanzi apparentemente diversi e cronologicamente distanti è stato l'utilizzo della narrazione e della voce per fini analoghi a livello di messaggio e di costruzione – e ricostruzione – del femminile. A distanza di ventotto anni le dinamiche interazionali tra singoli e società non sono del tutto dissimili e la necessità di fare della narrazione uno strumento di resistenza affiora con la stessa forza in due momenti storici diversi. Pur essendo distanti per storia narrata e anno di pubblicazione, *Ombre sultane* e *Hizya* sono due romanzi che in qualche modo entrano in risonanza, si fanno eco e approcciano tematiche simili. La struttura narrativa delle due opere è differente e le tecniche stilistiche utilizzate rimandano alla particolarità di ciascuna letterarietà nello specifico, ma i punti di contatto che emergono dopo aver condotto l'analisi sulla voce su entrambi i testi non sono trascurabili.

Ciò che è emerso dall'analisi della voce nei due romanzi è, infatti, un uso differente delle tecniche narrative e stilistiche che serve, tuttavia, motivazioni e prerogative analoghe. Si tratta in entrambi i casi di voci di donne che utilizzano la narrazione come mezzo di emancipazione e di auto-affermazione. Attraverso un capovolgimento delle dinamiche di potere e una riscrittura dei canoni di rappresentazione del femminile i due romanzi si prestano a una lettura dialogica e trasversale della femminilità. Tramite l'espedito artistico della riscrittura del mito, entrambi i testi riescono a fornire una prospettiva diversa alla visione della donna e della propria capacità di auto-determinarsi all'interno della società algerina contemporanea. L'emergenza di questi punti di contatto è stata rintracciata a partire dallo studio della voce – sia sul piano narratologico che sul

piano enunciativo – che ha permesso di ridefinire le similarità delle due opere e delle due scritture in chiave interpretativa.

La ripartizione degli spazi è per entrambi i romanzi presi in analisi un argomento strettamente connesso alla questione di genere. La letteratura si fa diapositiva di una realtà culturale in cui la ripartizione tra *dedans* e *dehors* segue regole sociali che prescrivono l'appartenenza degli uomini agli spazi pubblici e l'appartenenza delle donne agli spazi privati e domestici. Questo tipo di ripartizione toglie, com'è ovvio, potere decisionale e di azione alla parte sociale che subisce l'esclusione dallo spazio pubblico e la conseguente incapacità di aggregarsi. Descritte come estranee od ospiti rispetto alla vita pubblica e insoddisfatte rispetto a queste limitazioni, le donne rappresentate in queste opere si appropriano di uno spazio pubblico al femminile che ricrea le confidenze e la sicurezza del privato nell'ambiente esterno, ovvero l'*hammam* nel caso di *Ombre sultane* e il salone di bellezza in *Hizya*. Modificare la gestione degli spazi riappropriandosi di un pezzo di vita pubblica vuol dire creare un ambiente di dialogo al femminile, dove è possibile cambiare la narrazione e la rappresentazione del femminile stesso. In *Ombre sultane*, la protagonista-narratrice Isma si fa portavoce di una riflessione sulla poligamia maschile per mezzo della quale individua il concetto di "nudità" come metafora di connessione:

Deux femmes – ou trois, ou quatre – qui ont eu en commun le même homme (durant des mois, des années, ou une vie entière car dans ce prétendu partage, c'est la durée surtout qui lancine), si elles se rencontrent vraiment, ne le peuvent que dans la nudité. Au moins celle du corps, pour espérer atteindre la vérité de la voix ; et du cœur.¹⁵²

La nudità del corpo legata allo spazio dell'*hammam* fa da tramite alla metafora del mettersi a nudo: identificare l'*hammam* come luogo di incontro vuol dire aprire uno spiraglio verso il raggiungimento delle verità della voce e dell'animo.

¹⁵² OS, p. 199.

All'interno di questo spazio pubblico ma protetto, a cui hanno accesso solo le donne, è possibile superare i limiti imposti dalla morale e dalla *doxa* che vorrebbero le co-spose rivali. Identificare uno spazio fisico e riappropriarsene permette dunque quel superamento della rivalità che, come analizzato nei paragrafi precedenti, è alla base di un capovolgimento delle dinamiche di potere. Questo paradigma fa riferimento al concetto di “vegliare sull'altra” che rappresenta uno dei cardini della struttura di *Ombre sultane* nella sua interezza. Come sottolineato giustamente da Hiddleston, il romanzo veicola il messaggio che la complicità e il sostegno reciproco tra donne possano funzionare come strumento di resistenza¹⁵³. Per mettere in atto questa strategia di resistenza è necessario superare i paradigmi di rivalità e competitività imposti dalla struttura sociale e scavalcare l'isolamento che deriva dalla segregazione allo spazio privato. Assimilare una parte dello spazio pubblico, normalmente inaccessibile o disagiata per le donne, come spazio sicuro, di apertura verso l'altra, consente di avviare un dialogo oltre le divergenze e di sperimentare una comunione tra visioni simili. Impostare una relazione basata sulla cooperazione invece che sulla rivalità permette dunque di riappropriarsi di una parte di potere e di conseguenza della propria auto-determinazione.

Un meccanismo analogo è innescato, in *Hizya*, dallo spazio del *salon de coiffure* in cui lavora la protagonista. Non senza una punta di ironia, la narratrice descrive il rituale delle “confidences” scambiate dalle donne all'interno del salone di bellezza:

Quelquefois, je prête une oreille indiscrete aux confidences que se font les femmes dans le salon de coiffure, ou dans d'autres lieux publics. Ce sont très souvent des femmes qui ne se connaissent pas et ne se sont jamais rencontrées auparavant. Je suis toujours surprise par la connivence immédiate qui peut s'établir entre elles. Il leur suffit d'être assises côte à côte ou d'avoir un auditoire. Un auditoire féminin, bien sûr.¹⁵⁴

¹⁵³ J. Hiddleston, *op. cit.*, p.96.

¹⁵⁴ H, p. 213.

Lo spazio pubblico al femminile consente il superamento del silenzio e della rivalità per riscoprire le confidenze: la prospettiva si modifica superando le differenze e concentrando lo sguardo sui punti di contatto e sulle somiglianze. La quotidianità può essere in questo modo analizzata da uno sguardo collettivo e aggregante che consente di sovvertire le dinamiche di potere che vedrebbero le donne isolate e in inferiorità di mezzi. Il salone diventa, quindi, sinonimo di confidenze e aggregazione, ma anche luogo di narrazione e rappresentazione del femminile. Avere a disposizione uno spazio pubblico di interazione permette di cambiare la narrazione e di identificarsi con modelli di femminilità altri rispetto a quelli imposti dalla *doxa* o dall'estetica dello sguardo maschile. Se la protagonista ha fino a quel momento fatto riferimento solo all'ideale femminile rappresentato dall'eroina Hizya, da quando ha modo di entrare nello spazio pubblico del salone ha anche l'opportunità di moltiplicare la rappresentazione di quell'ideale:

La poésie a changé le cours de ta vie. Tu en as fait une cause ! On en connaît d'autres qui s'y sont essayé. Pour d'autres raisons. Bien plus réelles. Les héroïnes aujourd'hui se battent contre ceux qui grignotent, lentement mais sûrement, leur espace. Celui qu'elles ont investi de haute lutte. Elles se battent contre tous ceux et toutes celles qui veulent leur faire reculer. Mais regarde, regarde un peu ce qui se passe autour de toi ! Presque chaque jour. Pourtant, tu écoutes ce qu'on raconte au salon ! Les héroïnes sont dans la rue. Simplement dans la rue. Elles sont des milliers qui avancent. Qui tentent d'avancer.¹⁵⁵

Affidato alla narrazione della parte più intima della coscienza di Hizya, questo stralcio di riflessione evidenzia come al contatto con uno spazio pubblico femminile corrisponda una moltiplicazione di prospettive rispetto al reale. La rappresentazione del femminile non è più, a questo punto, affidata allo sguardo maschile, come nel poema di Hizya, ma ad un'auto-rappresentazione che ha origine dallo sguardo femminile stesso. Questa rielaborazione dei modelli di

¹⁵⁵ H, p. 111-112.

riferimento consente di approcciarsi al femminile con una consapevolezza differente e di cambiare la narrazione sociale.

Questo cambio di prospettiva avviene, all'interno dello spazio di finzione, per mezzo della creazione di uno spazio pubblico al femminile, ma un procedimento analogo si applica anche al processo narrativo della rielaborazione del mito. Un altro punto di contatto tra i due romanzi è rappresentato, infatti, dalla riscrittura dei modelli femminili di riferimento a partire da due intertesti molto noti. Sia *Ombre sultane* che *Hizya* si appoggiano, infatti, a intertesti celebri e ne modificano in qualche modo i paradigmi di interpretazione. Come già analizzato nei paragrafi precedenti, per *Ombre sultane* si tratta della raccolta di novelle *Les mille et une nuit*, mentre per *Hizya* si tratta dell'omonimo poema entrato nella cultura popolare algerina. La rielaborazione del mito svolge per entrambi i romanzi un ruolo importante, soprattutto per quanto riguarda la costruzione delle identità femminili e la rappresentazione dell'ideale del femminile. Il messaggio che è possibile estrapolare da entrambe le opere è che la rappresentazione del femminile passa attraverso molteplici specchi e ruoli, spesso dai limiti permeabili. Accedere alla rielaborazione dei miti implica uscire dalla rappresentazione maschile e riappropriarsi dei modelli di riferimento in chiave nuova. Il valore della storia di Shéhérazade non si limita allora al superamento delle dinamiche violenza/intelletto, ma, per mezzo della rielaborazione del personaggio di Isma – e dunque di Djébar – propone una lettura del mito che pone l'accento sul concetto di sorellanza e di cooperazione femminile. Allo stesso modo, la lettura di *Hizya* per mezzo della sua omonima corrispettiva moderna – e dunque delle parole di Bey – aggiunge all'eroina femminile tutta una serie di caratteristiche intellettive che amplificano il valore del personaggio e ridisegnano i canoni di femminilità.

Entrambi i romanzi, dunque, affrontano i temi della rielaborazione della rappresentazione del femminile e dell'auto-affermazione trattando temi come la libertà di scelta sull'uso del velo, l'indipendenza lavorativa e le relazioni uomo/donna all'interno della coppia. Ne risulta un approccio alla riscrittura del

femminile che passa per la potenza metaforica della narrazione: in entrambi i testi la narrazione di sé stesse e della femminilità così com'è percepita nel proprio quotidiano assume per le narratrici un ruolo di primaria importanza. Se la narrazione di Isma ha l'obiettivo di farsi salvifica per Hajila e per chi la leggerà in seguito, la narrazione di Hizya è il modo per realizzare l'obiettivo di fare della propria vita un'opera d'arte fuori dall'ordinario. In entrambi i casi la narrazione rappresenta allo stesso tempo un mezzo di connessione tra identità femminili diverse e uno strumento di resistenza e di superamento delle dinamiche di potere esistenti nel tessuto sociale. L'analisi su più livelli della voce permette quindi un approccio trasversale all'uso della narrazione e alle strutture che essa sottende: è possibile, per mezzo di questo approccio, identificare i punti di contatto interni alle dinamiche testuali e utilizzarli per una riflessione letteraria più ampia e comparata.

3. Memoria e narrazione in *La femme sans sépulture* e *Cette fille-là*

3.1 Letteratura e narrazione della memoria

Gli uomini, vivendo in società, usano delle parole di cui comprendono il senso: questa è la condizione del pensiero collettivo. Ora, ogni parola (compresa) accompagna dei ricordi, e non ci sono ricordi ai quali non possiamo far corrispondere delle parole. Noi parliamo dei nostri ricordi prima di rievocarli: questo è il nostro linguaggio, questo è tutto il sistema delle convenzioni sociali che ci consente, in ogni istante, di ricostruire il nostro passato.

M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*¹⁵⁶

La condivisione di una conoscenza collettivamente sentita è il comun denominatore che lega la memoria alla letteratura. Il mezzo letterario può essere considerato, oltre alla chiara funzione artistico-espressiva, come l'espedito attraverso cui indagare le disposizioni dell'animo umano, la fruizione pubblica del ricordo, la riflessione su temi e avvenimenti storicamente rilevanti. Se non può esistere il ricordo senza il linguaggio, senza la parola, la letteratura è da sempre lo strumento di elezione degli autori che sentono l'urgenza di raccontare storie di finzione attingendo allo stesso tempo al ricco patrimonio della memoria, personale o collettiva. In uno slancio simile a quello del collezionista di farfalle, lo scrittore infilza lo spillo della propria produzione artistica nel corpo della memoria per fermare su carta un preciso sentire personale o collettivo di cui intende lasciar traccia da lì in avanti. La memoria trascende allora la sua funzione di oggetto della produzione letteraria e si manifesta come «un'esigenza e un esercizio»¹⁵⁷, appoggiandosi da un lato alla rievocazione del ricordo personale e dall'altro a strumenti di archiviazione collettiva.

La letteratura che trova il suo fulcro nella memoria, infatti, è spesso animata da un desiderio di costruzione identitaria che mette in relazione il vissuto dell'autore con i concetti di memoria culturale, memoria collettiva e storia. Questo meccanismo porta alla luce diverse criticità, a partire dalla difficoltà di definire una storia recente – di cui l'autore possa avere più o meno direttamente

¹⁵⁶ M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium Libri, 1997, p. 226.

¹⁵⁷ G. Rubino (a cura di), *Voix du Contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Roma, Bulzoni, 2006, p.10.

ricordo – che sia univocamente condivisa e indipendente dal contesto culturale in cui viene prodotta.

Il merito di chiarire la differenza sostanziale tra memoria collettiva e storia è di Maurice Halbwachs, pioniere delle ricerche di sociologia della memoria, che nella sua opera *La memoria collettiva* afferma che

La storia, certo, è il racconto dei fatti che hanno occupato il posto più grande nella memoria degli uomini. Ma così come sono letti nei libri, insegnati e imparati nelle scuole, gli avvenimenti passati sono scelti, raccolti e classificati secondo necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che ne hanno a lungo custodito il deposito vivente.¹⁵⁸

La discriminante è legata al tempo che intercorre tra gli avvenimenti narrati e la loro rievocazione per mezzo della storia. È necessario che i depositari viventi della memoria diretta dei fatti e le collettività alle quali appartengono, non esistano più. Finché questi gruppi sociali esistono, si parlerà di memoria culturale o, più correttamente, di memorie culturali plurali che interagiscono per la rappresentazione degli avvenimenti. Halbwachs continua a chiarificare la distinzione quando afferma che «Il mondo storico è un oceano a cui affluiscono tutte le storie parziali. La storia può sembrare la memoria universale della specie umana, ma la memoria universale non esiste».¹⁵⁹ La memoria, in quanto dimensione permeabile ai ricordi, alle rivendicazioni e alle testimonianze dei suoi depositari viventi, non può essere universale. La storia, invece, si propone di essere, per usare le parole di Aleida Assman, «cornice integrante per storie diverse»¹⁶⁰, che sono temporalmente distanti dai fatti e dunque scevre dai condizionamenti insiti nelle memorie culturali che coesistono nel presente. È sempre Assman a proporre una riflessione sul ricordo esperienziale delle collettività viventi e sul suo rapporto con la costruzione di un'identità collettiva:

¹⁵⁸ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, tr. di P. Jedlowski e T. Grande, Unicopli, Milano, [1987] 2001, p. 155.

¹⁵⁹ Ibid. p. 162.

¹⁶⁰ A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, [1999] 2015, p.147.

Il “passato ricordato” non può essere identificato automaticamente con lo studio scientifico del passato che chiamiamo “storia”, perché esso è sempre legato ad identità in formazione, interpretazioni del presente e rivendicazioni del potere. Così il problema della memoria ci ha portati subito al cuore del problema dei moventi della politica e della formazione dell'identità nazionale. La memoria è linfa vitale da cui origina l'identità, si produce la storia e si costruisce la società. La ricerca storico-culturale sulla memoria [...] scopre nella virulenza della memoria il motore della storia e dell'autointerpretazione e sfocia – per usare una parola magica mutuata dal francese – nella storia dell'*imaginaire*. Spero frattanto di aver chiarito che il termine non equivale a finzione o falsificazione, ma a costruzione e invenzione: l'immaginario è quel lavoro di rielaborazione che sta alla base di ogni cultura.¹⁶¹

Se si pensa alla storia come allo studio scientifico del passato, è più semplice coglierne la differenza sostanziale con la memoria; avendo presupposti molto diversi dai criteri scientifici della storiografia, la memoria risponde, di conseguenza, a funzioni differenti da quelle della storia. La costruzione identitaria di un popolo o di una collettività in generale è uno degli esempi più esplicativi di queste funzioni; la costruzione identitaria collettiva passa, infatti, per gli stessi meccanismi di ricordo e condivisione che sono alla base della costruzione identitaria del singolo individuo. Per definire l'identità di un gruppo o di un singolo si attinge alla memoria collettiva o culturale specifica del gruppo stesso; la memoria diviene allora l'orizzonte percettivo attraverso il quale ci autodefiniamo. In altre parole, la definizione di sé stessi, la propria costruzione identitaria si forma attraverso quanto ricordiamo – o dimentichiamo – collettivamente.¹⁶²

In tal senso, il valore di una letteratura dell'urgenza, che nasce dalla necessità di una personale *quête identitaire* da un lato e dalla volontà di dar forma alla memoria collettiva di un popolo dall'altro, non dev'essere ricercato nella stretta correlazione con la storia, ma nell'incontro con la memoria culturale. Se si intende la memoria culturale come permeabile alle modificazioni del suo tempo,

¹⁶¹ Ibid., p. 90.

¹⁶² Ibid., p. 67.

alla politica e agli equilibri di potere, è facile comprendere la natura dell'“urgenza” che spinge alcuni scrittori a scrivere di memorie collettive molto prossime al proprio presente.

3.1.1 Algeria, memoria e urgenza

Potrebbe essere necessario, a questo punto, formulare una definizione di *écriture de l'urgence* (scrittura dell'urgenza), espressione largamente usata nella critica post-coloniale e nella critica francofona. Dominique D. Fisher, parlando in particolare del caso dell'Algeria, la descrive come:

une écriture motivée et générée per une situation extrême, ici en l'occurrence les violences (taboues) dans l'Algérie coloniale et post-coloniale, et qui s'inscrit dans une politique de la représentation particulière. Une telle écriture ne s'en tient pas à des mots d'ordre ou à un agenda politique particulier, mais procède d'un travail textuel qui défie les nomenclatures et les démarcations génériques établies en occident entre le réel et le factuel. Une telle écriture ne saurait se laisser circonscrire par une catégorie quelconque, ethnographique, autobiographique, témoignage, ou engagée, mais reflète dans ses modes mêmes de représentation, la posture d'un sujet écrivant qui se trouve en situation de décalage, de distance, de malaise ou de crise vis-à-vis des consensus socio-culturels établis.¹⁶³

Si tratta, in altre parole, di una scrittura che si propone di interrogare i punti ciechi della memoria culturale per creare un dialogo tra letteratura e memoria collettiva. La scrittura dell'urgenza, in un certo senso, si frappone tra due sfere di influenza storicamente in contrapposizione: quella della memoria individuale e quella della memoria collettiva. Paul Ricœur, nella pubblicazione *La memoria, la storia, l'oblio*, individua, infatti, la necessità di determinare un “piano intermedio di riferimento” tra i due poli opposti della memoria individuale e della memoria collettiva in cui “si operano gli scambi fra la memoria viva delle persone

¹⁶³ Dominique D. Fisher, *Écrire l'urgence*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45.

individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo”.¹⁶⁴ Per Ricœur questo piano è quello della relazione con “coloro che ci sono più vicini”, ovvero coloro i quali intessono con noi rapporti di amicizia, di parentela, di coniugalità.

Wolfgang Asholt, propone, invece, il paradigma della “*mémoire immédiate*”¹⁶⁵, citando un’espressione utilizzata da Assia Djebar, per indicare quel genere di memoria che si frappone tra memoria collettiva e memoria individuale. La memoria immediata può essere paragonata a degli archivi in via di costruzione e di organizzazione, ancora esposti a influenze esterne, ancora permeabili. Si tratta di una memoria attiva, che attinge al vissuto reale e agisce sulla realtà stessa. È a questo livello di costruzione della memoria che potrebbe situarsi la scrittura dell’urgenza, che affonda le proprie radici nella necessità di trasmettere una memoria che altrimenti andrebbe perduta, ma anche nella necessità di tracciare una linea che congiunga la memoria individuale, i ricordi del passato personale del singolo, con la memoria culturale di un popolo, di una collettività. Questo tipo di produzione letteraria porta in relazione il processo di costruzione identitaria con l’esperienza della memoria. Scrivere dell’urgenza vuol dire esplorare il non detto, ripartire dalla memoria del singolo, mettere al centro dell’atto letterario il silenzio e dargli nuova voce. In tal senso, l’“io” letterario perde il suo statuto di voce singola, valica il limite dell’autobiografia personale e si fa carico di un “io” plurale, collettivo, in relazione con altre memorie singole simili.

Nel contesto della letteratura dell’urgenza, il narratore non parla unicamente a nome di un “io” specifico, ma si fa portavoce di altre voci della collettività, nascoste o esplicitate nel testo.¹⁶⁶ Il ricordo entra in risonanza con il passato ricordato di altri individui e, conseguentemente, con il passato ricordato di una

¹⁶⁴ Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l’oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 185.

¹⁶⁵ Wolfgang Asholt, “Narration et mémoire immédiate” in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe (dir.), *Assia Djebar : littérature et transmission*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2010, p. 84-85.

¹⁶⁶ Dominique D. Fisher, *op. cit.*, p. 45.

collettività. La centralità dell'atto del ricordare, allora, entra in relazione non direttamente con l'avvenimento ricordato, ma con il valore dell'ascolto dell'Altro, con l'esperienza di condivisione della memoria. Questa esperienza di condivisione è particolarmente pertinente quando si parla di memorie come quelle legate all'Algeria e alla storia coloniale e post-coloniale della nazione. Benché queste pagine recentissime di storia abbiano in qualche modo risvegliato un interesse pubblico a partire dagli anni 90, restano infatti tra i capitoli più controversi, lacunosi e di incerta interpretazione nel racconto della storia delle due sponde del Mediterraneo. A più di cinquant'anni dall'indipendenza dell'Algeria, ancora molti *blancs* e molte soggettività persistono nella trama di questo racconto che il filo del discorso letterario si sforza costantemente di ricucire.

3.1.2 Assia Djébar e scrittura dell'urgenza

Assia Djébar ha fatto della storia della decolonizzazione algerina il fulcro della propria produzione letteraria sin dai primi 60, anticipando ogni periodizzazione del tema; ma è principalmente durante il periodo di silenzio che precede la pubblicazione di *Femmes d'Alger dans leur appartement* [1980] che l'autrice comincia un lavoro di recupero memoriale sotto forma di documentario che sarà il fulcro di tutta la sua produzione letteraria successiva. Nei tredici anni di assenza dalla scena letteraria, infatti, Assia Djébar raccoglie le testimonianze di donne algerine non occidentalizzate e spesso non alfabetizzate delle regioni agricole attorno ad Algeri.

Nel 1978 Djébar realizza un lungometraggio, *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*, che le farà vincere il Premio della Critica internazionale alla Biennale di Venezia nel 1979. Per mezzo della protagonista Lila, all'instancabile ricerca di testimonianze sulla sparizione di suo fratello, l'autrice raccoglie in questo film le memorie e i racconti delle donne che rievocano la guerra d'Indipendenza. Nel

1982 realizza il suo secondo film, il cortometraggio *La Zerda ou les chants de l'oubli*, presentato nel 1983 al primo festival del cinema arabo di Parigi: la pellicola mescola immagini provenienti dagli archivi coloniali francesi a una traccia audio contenente le testimonianze dirette della popolazione algerina che racconta l'impero coloniale e la guerra d'Indipendenza. Il bagaglio esperienziale accumulato durante gli anni votati al cinema, che accorda la memoria personale dell'autrice con le memorie minuscole, a tratti afone e a tratti brulicanti, della popolazione algerina femminile, darà origine a una svolta letteraria evidente: la produzione letteraria dal 1980 in poi è infatti caratterizzata da un'ibridazione del genere del romanzo e da una piena vocazione al recupero della memoria collettiva algerina.

La scelta di farsi custode della tradizione orale esplicita un obiettivo ben preciso: non relegare nell'ombra le voci dei protagonisti ancora viventi della memoria, ovvero esplorare il territorio di confine tra memoria collettiva e memoria del singolo. Ciò si traduce, per forza di cose, nell'espressione di quella memoria immediata, attiva e partecipativa, che si fa carico di colmare il divario tra l'esperienza memoriale del vissuto personale e l'esperienza della memoria collettiva. La valorizzazione della memoria popolare, la volontà di dare spazio a quell'ultima eco – per usare le parole di Benjamin Stora – che è il racconto della popolazione non alfabetizzata e non francesizzata traduce un rifiuto dell'uniformità, si erge a baluardo della pluralizzazione del vissuto storico¹⁶⁷. In altre parole, registrare storie singole, parziali, personali vuol dire aprire l'orizzonte percettivo a una moltiplicazione del reale, a una visione plurale e inclusiva della memoria.

Tuttavia, la rielaborazione che è alla base della produzione del testo letterario può, per certi versi, costituire una criticità nella ricostruzione della memoria. Nella produzione letteraria di Assia Djebar, la finzione che è propria del romanzo è ibridata da elementi autobiografici, approcci documentaristici alle

¹⁶⁷ B. Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, [1991] 2005, p. 243.

testimonianze, racconti storici. Se da una parte questo genere di ibridismo è proprio dell'estremo contemporaneo¹⁶⁸, dall'altra il risultato finale rimane un prodotto sorprendentemente innovativo, sospeso tra il verosimile, l'autobiografia e la finzione.

Lo stile ibrido e polifonico di Djébar si inserisce perfettamente nella definizione di scrittura dell'urgenza, valicando i confini dei generi letterari tipicamente occidentali per mettere al centro della propria letterarietà la costruzione di un "io" letterario che si rivela multiplo, sfaccettato, comprensivo delle esperienze collettive del popolo algerino. La narrazione alla prima persona non è esclusivamente legata a un vissuto autobiografico, ma si fa *porte-parole* di tutte le storie simili, verosimili e mai raccontate dello stesso contesto culturale dell'autrice. Questo tipo di processo artistico mette profondamente in discussione il principio della veridicità letteraria¹⁶⁹: come spesso accade per questo genere di letteratura, infatti, molte delle opere di Assia Djébar non rispettano interamente né il patto autobiografico né il patto romanzesco¹⁷⁰, smantellando le frontiere tra materiale reale e materiale di finzione. Benché siano presentati come romanzi e anche nel paratesto si faccia spesso esplicito riferimento all'uso della finzione, sono altrettanto espliciti i riferimenti autobiografici della maggior parte della sua produzione letteraria.

Si potrebbe parlare di un'opera letteraria all'insegna dell'*entre-deux*¹⁷¹, in costante oscillazione tra un genere e l'altro, tra una lingua e l'altra, tra oralità e scrittura, tra autobiografia e finzione. Questo *entre-deux* che la stessa autrice cerca di descrivere nella raccolta di riflessioni *Ces voix qui m'assiègent*, è tra le altre cose terreno fertile per una poetica della relazione – per usare le parole di Édouard Glissant – per uno spazio di incontro e di ascolto dell'Altro che tenga

¹⁶⁸ Vedi G. Rubino, (dir.), *Voix du Contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Roma, Bulzoni, 2006.

¹⁶⁹ A. Memmes, *Signifiance et interculturalité*, Rabat, Okad, 1992, p. 59.

¹⁷⁰ Vedi P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁷¹ A. Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 38.

conto dell'opacità del suo vissuto¹⁷². Più che l'incontro tra l'atto del ricordare e il ricordo stesso, si fa preponderante il rapporto tra l'atto del ricordare e l'esperienza dell'ascolto, della condivisione della memoria. Lasciando spazio alla moltiplicazione dei punti di vista e delle esperienze, Assia Djebar riesce a raccogliere un mosaico umano di voci, corpi e storie che diventa protagonista assoluto della sua produzione artistica.

3.1.3 Maïssa Bey e la riscrittura del silenzio

L'approccio di Maïssa Bey alla scrittura pubblica avviene a 46 anni e più che da una vera e propria "vocazione letteraria" è mosso da un'urgenza di affrontare il silenzio – o meglio i silenzi – ovvero di sollevare un velo sulla parola pubblica femminile. In un'intervista rilasciata alla rivista *Binatna*, Bey dichiara:

[...] mon éducation, les normes familiales dans lesquelles j'ai baigné pendant très longtemps m'ont programmée et orientée vers le silence qui sied si bien aux femmes. Et pourtant... C'est par les mots que j'ai appris à déchiffrer le monde. Ce sont les mots qui ont formé écran entre ma perception de la réalité et la réalité elle-même. [...] De là à vouloir à mon tour transformer les apparences en leur donnant une réalité que je suis seule à pouvoir maîtriser et à prendre la liberté de corriger les imperfections de la réalité ou d'en combler les manques par des fragments de fiction, il n'y avait qu'un pas à franchir... qui a été franchi dans les années noires, lorsque nous avons sombré dans la tragédie. Pour moi, tout s'est passé comme si tout à coup, garder le silence équivalait à se rendre complice de ce que nous devons subir. Et les mots ont été – et sont toujours – salvateurs, en ce sens qu'ils m'ont aidée à mettre de l'ordre dans le chaos que nous vivions au quotidien..¹⁷³

L'esigenza della scrittura nasce dunque per colmare delle mancanze e rompere dei tabù, per dare, in un certo senso, definizione al mondo reale e alle

¹⁷² Vedi E. Glissant, *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

¹⁷³ Intervista con Maïssa Bey per la rivista *Binatna*, disponibile al link: <https://dz.ambafrance.org/Entretien-avec-l-ecrivaine-Maïssa-Bey-pour-la-revue-Binatna> . Ultima consultazione 20/10/2019.

circostanze del quotidiano durante quel momento storico di “*années noires*”. La tragedia, i *blancs* e i tabù che hanno permeato la *Décennie Noire* sono per l'autrice impossibili da ignorare senza rendersi in qualche modo complici della violenza. Come sottolinea Houda Hamdi nell'introduzione dell'opera collettiva *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, “Cette volonté de braver les interdits et de donner voix aux femmes constitue un trait majeur de son écriture”¹⁷⁴.

La scrittura diviene allora per Maïssa Bey il mezzo d'elezione per dire e costruire il suo *engagement* contro i silenzi: il silenzio della morale, che vorrebbe le donne dimesse e tagliate fuori dal discorso pubblico, e il silenzio della memoria. La stessa scrittrice in un'intervista a Nassira Belloula dichiara:

[...] si on parle de mon écriture comme d'un engagement contre le silence, c'est donc un engagement contre le silence trop longtemps imposé et qui continue d'être imposé aux femmes. C'est un engagement alors contre tous les silences.¹⁷⁵

È con questa prerogativa che l'opera di Bey esplora la vita quotidiana dal punto di vista femminile e riflette sui grandi temi della ricerca identitaria, del rapporto con l'Altro e con la tradizione islamica, del dialogo con la memoria collettiva algerina. In questo modo, l'autrice affronta l'indicibile tramite il mezzo letterario e descrive con grazia e attenzione un'Algeria in costante mutamento, alla ricerca della propria identità e di nuovi equilibri.

¹⁷⁴ H. Hamdi, “Introduction”, in H.Hamdi (dir.), *op.cit.*, p. 14.

¹⁷⁵ N. Belloula, *op.cit.*, p. 44.

3.2 La memoria in forma di mosaico: *La femme sans sépulture*

Un esempio molto esplicativo di poetica dell'*entre-deux*, di quel mosaico umano che per mezzo della letteratura trasforma il vissuto personale e collettivo in memoria immediata, è il testo *La femme sans sépulture*¹⁷⁶. L'opera è indicata come romanzo, ma l'autrice fornisce un *avertissement* in cui spiega come affidabilità storica degli avvenimenti narrati e potere creatore della finzione si intreccino indissolubilmente nel testo:

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.

Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction.

J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell).¹⁷⁷

La fedeltà storica, l'approccio documentario – più tipico del cinema che della letteratura – e le variazioni permesse dalla finzione si incontrano in un mosaico letterario che dà spazio a voci diverse, a visioni diverse degli stessi avvenimenti storici che ruotano attorno alla vita e alla misteriosa sparizione della combattente della guerra d'Indipendenza Zoulikha. I personaggi principali, tutti femminili, sono una giornalista che raccoglie informazioni sulla storia della combattente, le due figlie di Zoulikha, Hania e Mina, la confidente, cartomante e

¹⁷⁶ A. Djébar, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, d'ora in avanti FSS per brevità.

¹⁷⁷ FSS, p. 9.

responsabile della cellula di resistenza femminile della città di Cherchell, Dame Lionne, e la suocera dell'eroina, Zohra Ouadi.

La narrazione riflette e amplifica la percezione che gli avvenimenti rievocati siano frammenti di uno stesso quadro generale difficile da percepire nella sua interezza senza dar spazio a ogni singolo pezzo del racconto. Il romanzo si apre con una narrazione alla prima persona singolare, in cui una narratrice caratterizzata da forti elementi autobiografici si presenta come “la visiteuse”, “l’invitée”, “l’étrangère pas tellement étrangère” che, di ritorno nella propria città natale Cherchell (Césarée de Mauritanie), raccoglie testimonianze sulla storia di Zoulikha. Esiste dunque un primo livello di narrazione – che si esplicita nei capitoli del *Prélude* e dell’*Épilogue* – in cui la narratrice racconta ed elabora in prima persona il viaggio che l’ha portata alla riscoperta degli avvenimenti della vita di Zoulikha e per diretta conseguenza delle sue radici. Questo primo livello presenta una narrazione eterodiegetica rispetto agli avvenimenti della vita dell’eroina Zoulikha, ma omodiegetica rispetto alla storia di come sono state raccolte le testimonianze riportate. L’“io” di questo livello narrativo intesse la narrazione in un territorio *hors-frontières*¹⁷⁸ dove si intrecciano finzione e fatti, letteratura e documenti, autobiografia e memoria collettiva, esperienza del singolo e racconto della collettività.

La narrazione dei successivi capitoli è extradiegetica, alla terza persona singolare, filtrata tuttavia dal punto di vista e dalle percezioni visive dell’intervistatrice, dunque focalizzata sul suo personaggio, alle volte intervallata da brevi testimonianze alla prima persona singolare e segnalate da un titolo: *Voix de Hania, l’apaisée* (p.56-65), *Voix de Zohra Oudai* (p.82-86), *Voix de Dame Lionne* (p.159-164), *Voix de Mina* (p.204-207). Si tratta di testimonianze registrate alla presenza della giornalista, ma non filtrate dal suo punto di vista, raccontate, cioè, dalla voce stessa dei personaggi di cui portano il nome. La narratrice principale lascia dunque spazio ad altri livelli di narrazione: un secondo livello in cui un

¹⁷⁸ D. D. Fisher, *op. cit.*, p. 67.

narratore alla terza persona racconta come il personaggio – ora interno alla narrazione – dell'intervistatrice e le donne vicine a Zoulikha condividono le memorie degli avvenimenti che hanno portato alla partenza e alla cattura dell'eroina scomparsa, ricostruiscono la sua storia, ne tessono i fili, si interrogano sui punti ciechi dei propri ricordi; e ancora un terzo livello di narrazione in cui i personaggi raccontano i propri ricordi e le proprie testimonianze in prima persona, facendo emergere da una parte la parzialità della memoria personale e dall'altra l'intimità dei propri legami con gli eventi ricordati.

È in questo terzo livello di narrazione che si inserisce il personaggio della stessa Zoulikha, narratrice autodiegetica, che in quattro capitoli scritti alla prima persona singolare mette in scena dei veri e propri monologhi che approfondiscono, spiegano e raccontano gli avvenimenti della propria vita prima e dopo la morte. Lo spirito dell'eroina, infatti, fantasma inappagato e senza riposo, fonde il suo racconto con quello degli altri personaggi, indirizzando la narrazione alla figlia minore, Mina. L'evocazione di questa voce, frutto dell'immaginazione, non interagisce effettivamente con nessuno dei personaggi, ma i suoi racconti si inseriscono negli interstizi delle altre storie, dando infine risposta – una risposta flebile, inudita e di finzione – alle domande sulla sua morte e sulla sua sparizione.

3.2.1 *“Les oiseaux de la mosaïque”*: una riscrittura del femminile

Ogni donna che ha fatto parte della sua vita, ogni personaggio, custodisce in qualche modo un frammento della memoria di Zoulikha, proprio come, secondo Ricœur, “coloro che ci sono più vicini”¹⁷⁹ definiscono l'identità dell'individuo. Singolarmente non ne costituiscono la figura complessiva, anzi a tratti sembrerebbero fornire immagini contrastanti (la madre, l'eroina, la vicina,

¹⁷⁹ Vedi P. Ricœur, *op. cit.*

l'amica, la moglie, la combattente); eppure all'interno del romanzo ogni punto di vista si ricompone, come fosse il pezzo di un mosaico, di colore e fattura differente, ma in armonia nel quadro generale della costruzione letteraria.

È l'autrice stessa a suggerire l'immagine del mosaico come metafora della storia di Zoulikha e della sua memoria. Il personaggio dell'intervistatrice, infatti, nel capitolo *Les oiseaux de la mosaïque*, racconta di essere rimasta colpita dai famosi mosaici di Cherchell; uno in particolare ritrae tre donne-uccello pronte a spiccare il volo dalla riva del mare, verso un vascello che si allontana. Il titolo del mosaico è *Ulysse et les sirènes* e rappresenta il celebre passo dell'Odissea in cui Ulisse chiede al suo equipaggio di essere legato all'albero maestro della nave per non cadere vittima del canto delle sirene. Nel mosaico in questione le sirene sono raffigurate come donne-uccello. I personaggi di Mina, della giornalista e di Dame Lionne si domandano se non siano in qualche modo l'espressione perfetta delle donne di Cherchell. È il personaggio dell'intervistatrice, però, a suggerire un collegamento con la combattente: "Ainsi – rêve l'étrangère – Zoulikha l'heroïne flotte inexorablement, comme un oiseaux aux larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici..."¹⁸⁰.

Nella memoria delle donne di Cherchell, Zoulikha è un personaggio mitologico, la sua storia fluttua tra i loro ricordi, evanescente e sbiadita. Anche di Zoulikha si racconta che abbia, in un certo senso, spiccato il volo, dato che sembra essere stata uccisa dalle autorità gettandola da un elicottero in volo. Il suo corpo, tuttavia, non è mai stato ritrovato, lasciando la donna senza sepoltura e le figlie impossibilitate a piangerne il lutto come avrebbero desiderato. La memoria collettiva della città di Cherchell "déployée en mosaïques"¹⁸¹, così come la memoria di Hania e Mina, risulta spezzata, sbiadita, sbriciolata, ma si ricompone nelle tessere pallide delle singole memorie.

¹⁸⁰ FSS, p. 141.

¹⁸¹ Ibid., p. 142.

È la voce spettrale di Zoulikha, nel suo ultimo monologo, a rivelare infine di non essere stata giustiziata con armi da fuoco, come sarebbe successo a un uomo nelle stesse condizioni, ma di essere stata umiliata e torturata fino alla morte perché “mon corps leur faisait peur”¹⁸². La paura del corpo femminile, della determinazione inarrestabile di cui l’hanno scoperto capace, è del tutto simile alla paura della potenza ammaliante delle sirene. Zoulikha è dipinta, nell’immaginazione della narratrice, come una di quelle donne alate pericolose, inarrestabili e sbiadite che animano i mosaici di Cherchell; ma l’ascoltatrice silenziosa che ha raccolto la sua storia non ha chiesto di essere immobilizzata come Ulisse: al contrario, ha prestato all’eroina la sua voce.

Je ne m’éloigne pas; je n’ai pas demandé a être immobilisée. Non!
L’image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque.
Mais sa voix subsiste, en souffle vivace: elle n’est pas magie, mais
vérité nue, d’un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse,
ressorti hors de ruines, oui, qui y reste enfoui.¹⁸³

Tramite questa ricostruzione letteraria a metà tra fatti e finzione, tramite il valore dell’ascolto di una verità condivisa, la voce e la storia di Zoulikha risorgono dalle proprie rovine e diventano corpo ed espressione di quella memoria immediata che agisce attivamente contro l’oblio. L’attenzione si sposta allora dall’avvenimento in sé al valore dell’ascolto, della condivisione della memoria. Ciò che consente alla storia dell’eroina di essere ricostruita è non solo l’atto del ricordare, ma la condivisione del ricordo, la creazione di una memoria collettiva che supera quella del singolo eppure la contiene e la definisce. I monologhi di Zoulikha prendono forma per parlare alla figlia sconsolata, i racconti dei singoli personaggi si incastrano e trovano il proprio senso quando l’intervistatrice li ascolta e li interroga; allo stesso modo l’intera storia della combattente, la storia di una città e della sua popolazione femminile durante la

¹⁸² Ibid., p. 219.

¹⁸³ Ibidem.

resistenza si concretizza nell'atto della condivisione della memoria per mezzo della letteratura.

3.2.2 Polifonia e tasselli di memoria

Sia che si tenga da conto l'impianto metodologico di Bakhtine, che identifica la polifonia come una "multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues"¹⁸⁴, che alla luce della rilettura di Rabatel sulla questione, che individua la polifonia come l'insieme delle relazioni tra le voci del testo in senso stretto e dunque riconducibili a un locutore, *La femme sans sépulture* si presenta come un romanzo polifonico. Al suo interno, libere dal filtro delle percezioni della narratrice, le voci delle donne che hanno conosciuto Zoulikha si intervallano nella ricostruzione della vita dell'eroina perché la sua storia non cada nell'oblio.

Come già osservato nei precedenti paragrafi, la figura di una narratrice-cineasta – chiaramente carica di riferimenti autobiografici – sollecita un dialogo con due generazioni di donne che hanno conosciuto e amato Zoulikha, ovvero le due figlie Hania e Mina, le due compagne di lotta, la cognata Zohra e l'amica Lla Lbia (o Dame Lionne). A ciascuno di questi personaggi è affidata una narrazione come locutore effettivo, in cui la voce del personaggio è in presa diretta, come se si trattasse delle parole riportate dalla registrazione di un monologo davanti a una telecamera. All'interno del testo il cambio di voce è segnalato dalla presenza di un titolo, che rende esplicita l'assunzione della responsabilità della narrazione da parte della locutrice interessata: *Voix de Hania, l'apaisée* (p.56-65), *Voix de Zohra Oudai* (p.82-86), *Voix de Dame Lionne* (p.159-164), *Voix de Mina* (p.204-207). All'interno di ciascuna voce delegata a una locutrice seconda (L2) si

¹⁸⁴ M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1929] 1970, p.10.

snodano dialoghi e citazioni che mettono in scena locutori terzi (I3) in un'incastonatura di voci che si pone come *énonciation dialogale*:

Les trois années qui ont suivi, les nouvelles qui arrivaient étaient contradictoires. Certains nous disaient : « Ils l'ont tuée ! » et d'autres : « Ils ne l'ont pas tuée ! Ils la gardent au secret !... » Les mois passaient. Quelqu'un frappait à notre porte. « Nous l'avons aperçue, dans telle prison ! » chuchotait-il avant de disparaître. Un autre affirma que, dans un camp de détention, on lui avait montré de loin Zoulikha. Un troisième, plus tard, était sûr qu'elle se trouvait parmi un groupe de prisonnières qui changeaient de lieu de détention. « On m'è précisé : c'est madame Oudai, la fameuse ! » ainsi jusqu'au cessez-le-feu, en mars 62.¹⁸⁵

La scelta di avvalersi di più voci per ricostruire una storia personale o collettiva che manca di chiarezza o di omogeneità sottende una riflessione più ampia: per ricostruire quella memoria immediata che non è ancora entrata a far parte della Storia, ma che risponde a un'esigenza collettiva di definizione e ridefinizione dell'identità, è necessario, come sottolinea giustamente Veronic Algeri, "produire une histoire nouvelle capable de faire parler le silence des refoulés"¹⁸⁶.

Scegliere di mettere in scena le storie minuscole e quotidiane delle donne che sono state le "più vicine" a Zoulikha vuol dire mostrare la realtà da più punti di vista, dunque moltiplicare le prospettive sul reale e sulla rappresentazione dell'identità dell'eroina. Zoulikha non si limita a essere "la combattente", ma è anche madre, amica, sposa, ribelle. Allo stesso modo anche l'approccio agli avvenimenti raccontati si moltiplica nella rappresentazione degli sguardi dei testimoni. Ogni tassello di memoria si aggiunge e si incastra nella rappresentazione collettiva di ciò che è avvenuto e l'immagine complessiva che si viene a creare non è una sintesi omogenea dei vari punti di vista, ma una sommatoria di visioni differenti. Insieme alla storia di Zoulikha viene raccontata anche la storia del contributo della comunità delle donne di Cherchell alla guerra

¹⁸⁵ FSS, p.60.

¹⁸⁶ V. Algeri, *Histoire de soi dans la langue de l'autre. La polyphonie linguistique dans l'oeuvre de Assia Djebar*, Roma, Aracne, 2014, p. 87.

d'Indipendenza, la costruzione delle cellule femminili, la coordinazione delle operazioni di resistenza. Algeri osserva anche che questo procedimento di "mise en récit" della memoria è per l'autrice una delle caratteristiche costitutive che permeano gran parte della sua produzione letteraria:

Dans l'œuvre de Djébar la représentation de l'Histoire passe par la mise en récit de la mémoire. Le récit de l'histoire passe par le vécu personnel et n'est donc pas seulement le résultat d'analyses empiriques. C'est une histoire qui n'est pas monologique ni synthétique, mais qui se conçoit comme une pluralité de témoignages et une simultanéité de fragments de souvenirs.¹⁸⁷

La coesistenza di voci e rappresentazioni decostruisce il potere della narrazione unica e lo ridistribuisce tra gli artefici delle narrazioni singole. La rappresentazione della realtà e dell'identità che ne emerge è frammentata, ma non filtrata da un'esigenza di sintesi, di livellamento dello scarto. Il ruolo della narratrice/intervistatrice, a questo punto, non è di creare una narrazione omogenea, né di accordare le narrazioni singole, ma semplicemente di coordinarle, di metterle in scena e di permettere loro di essere ascoltate.

In alcuni casi, il ruolo della narratrice è situato al limite con il ruolo di mediatrice, poiché riporta in lingua francese delle testimonianze rilasciate in arabo popolare, come nel caso della *Voix de Zohra Oudai*:

A cette époque-là, Zoulikha restait souvent avec moi au refuge.

(Ce mot « refuge » est prononcé à la française, mot étrange au milieu de ce parler en arabe populaire, gauchi par un accent particulier aux gens de ces montagnes plutôt berbérophones. [...])

Quand le commissaire politique (encore deux mots français !) survenait, il notait par écrit tout ce que Zoulikha apportait. Ils écrivaient (ce n'était pas toujours le même qui venait) ici même, sur ma *meida* : cette table, si elle avait une âme, comme elle aurait parlé !... (Sur ce, fuse son rire presque d'enfant.)¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ibid., p. 115.

¹⁸⁸ FSS, p. 82-83.

La testimonianza è rilasciata in arabo popolare, ma è di fatto riportata per iscritto in lingua francese. L'unica parola non tradotta è "meida", di cui è possibile dedurre il significato dal contesto. Le parentesi segnalano l'emergere della voce della narratrice/intervistatrice, che riporta non solo le descrizioni dei gesti dell'intervistata, ma le proprie impressioni e riflessioni sulle parole del personaggio di Zohra ("encore deux mots français !"). Si viene a creare, dunque, quella che Dominique Combe definisce "polyphonie fictive"¹⁸⁹, che trasmette il significato del dialogo, ma che cerca allo stesso tempo di trasportare anche parte del significante: il testo rimane intellegibile al lettore francofono che percepisce, tuttavia, la presenza di una voce e di una lingua altre rispetto a quelle registrate dalla scrittura. Il codice linguistico non viene messo in discussione, ma la resa del testo consente di percepire uno "scarto". "La perception de cet écart, – afferma Combe – qui est le style lui-même, intensifie la « surconscience linguistique »"¹⁹⁰.

Questo meccanismo stilistico genera, di fatto, uno scarto che è anche uno spazio d'ascolto *entre-deux*¹⁹¹ di cui l'intervistatrice si fa interprete. Investita dell'incarico di traghettare la narrazione da un mondo all'altro, da una lingua all'altra, il personaggio della narratrice/intervistatrice interviene sul testo non per sovrastare la voce dei personaggi, ma in un rapporto di *co-énonciation*¹⁹² per agevolare la comprensione e la ricezione delle storie narrate da una parte e per mettere l'accento sulla condizione della loro produzione dall'altra. La traduzione e la raccolta delle narrazioni sono i presupposti necessari affinché la scrittura possa agevolarne la ricezione e consentirne la diffusione. Proprio per via di questa postura atta a dare visibilità alla parola dell'altra, il ruolo dell'intervistatrice non si esaurisce nella funzione di traduttrice e di *porte-parole*, ma si concentra sulla creazione di quello che Fisher indica come "un espace d'écoute":

¹⁸⁹ Dominique Combe, *op.cit.*, p. 146-147.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹¹ A. Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit.

¹⁹² A. Rabatel, *Homo Narrans, Vol. II*, cit., p. 520-522.

Dans *La femme sans sépulture*, ces interviews se font le moteur de la fiction. Or, dans ce roman, il ne s'agit pas simplement de faire parler les femmes, mais de trouver un espace d'écoute. C'est pourquoi le caractère fictif ou réel des récits de ces femmes importe moins que la condition de leur production : l'écoute de l'Autre. Assia Djebar donne ici une portée plus grande à cette écoute en délivrant les femmes proches de Zoulikha de leur mémoire douloureuse, et, en leur permettant d'accéder au travail de deuil. C'est à partir de là que s'ouvre la possibilité d'écrire l'histoire de Zoulikha.¹⁹³

Favorire questa frammentazione del discorso implica un invito a mettere in discussione la narrazione unica della memoria e a concepirla, invece, come un insieme di tasselli differenti e, potenzialmente, in parziale contraddizione. Questa memoria in forma di mosaico è composta da colori, accenti, testimonianze, storie diverse che si miscelano in una narrazione che non è omogenea, ma che vista nel suo complesso fornisce un'immagine, una rappresentazione di ciò che è accaduto. Nella visione complessiva di questa immagine della memoria è possibile allora ricostruire un tassello mancante – la sparizione di Zoulikha – a partire dai tasselli a esso attigui.

La storia di Zoulikha emerge in risonanza rispetto alle storie di coloro che le stono state vicine e benché non sia possibile definire l'esatto svolgimento della storia – così come non è possibile indovinare il colore esatto del tassello mancante di un mosaico – è possibile, però, a partire dalle narrazioni *plus proches*¹⁹⁴, ricostruire una narrazione che sia inscrivibile nella memoria collettiva e verosimile rispetto agli avvenimenti accaduti. Nel quadro complessivo di una memoria in forma di opera mosaica, la ricostruzione di un frammento che sia plausibile, verosimile anche se non identico alla sua natura originale, non inficia la lettura dell'immagine nel suo intero, ma le ridà completezza. Allo stesso modo, ricostruire una possibile versione della morte e della sparizione dell'eroina non serve a fornire un'evidenza dei fatti o una narrazione in competizione con il reale; la riscrittura del corpo e della voce di Zoulikha servono lo scopo di ridare

¹⁹³ D.D. Fisher, *op.cit.*, p. 131.

¹⁹⁴ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 183-185.

indietro una completezza e una continuità di narrazione a una memoria che ne è stata privata.

3.2.3 Monologhi del verosimile

La femme sans sépulture comprende al suo interno quattro monologhi affidati alla voce spettrale di Zoulikha defunta, che, come evocata dalle narrazioni delle donne che hanno avuto un ruolo importante nella sua vita, ripercorre le tappe della cattura che la porterà alla morte. Questi frammenti monologali all'interno del romanzo hanno come narrataria esplicita la figlia più giovane, Mina.

Quando si parla di monologo interiore si va incontro, inevitabilmente, a delle contraddizioni interne alla stessa tecnica narrativa. Come sottolinea Rabatel:

Le monologue intérieur est toujours prisonnier d'un faisceau de contradictions quasi inextricables : d'une part, selon des présupposés philosophiques contradictoires, le monologue intérieur est censé exprimer la vérité de la pensée et du sujet ou, à l'opposé, le mensonge de soi à soi. Cette contradiction est au cœur des analyses narratologiques. D'autre part, la contradiction se retrouve à un niveau supérieur, confrontant deux logiques contradictoires soumises aux contraintes opposées du réalisme mimétique et des nécessités de la communication.¹⁹⁵

Se già la tecnica del monologo deve confrontarsi con due logiche contraddittorie che rispondono alle esigenze opposte del realismo mimetico e delle necessità della comunicazione, i monologhi di Zoulikha vanno incontro a un'altra violazione del realismo mimetico: il soggetto che si fa carico della responsabilità dell'atto locutivo è un fantasma, dunque un personaggio irrealistico. Anche senza entrare nel merito della narratologia non-naturale¹⁹⁶, è

¹⁹⁵ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, cit., p. 457.

¹⁹⁶ Per un approfondimento sui *récit non-naturels* e sulla *narratologie non-naturelle* vedi Sylvie Patron, "Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives", *Pratiques* [On line], 2019, p.181-182. Ultima consultazione: 22/07/2019, URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5726> .

interessante riflettere sulle motivazioni che guidano la scelta di utilizzare questo espediente letterario all'interno di un romanzo che si propone di utilizzare una certa "fidélité historique"¹⁹⁷ e un approccio documentario alla raccolta delle testimonianze.

Le ragioni di questa scelta sono, a mio parere, da ricercarsi già nel titolo del romanzo: *La femme sans sépulture* si propone, infatti, di essere la degna sepoltura estetica di un lutto che non è stato possibile elaborare. Il processo di sepoltura ha bisogno di un corpo, ma quello di Zoulikha non è mai stato ritrovato, rendendo impossibile alle figlie e alle amiche della donna di piangerne le spoglie. La memoria che l'intervistatrice si fa carico di recuperare passa anche attraverso l'esperienza della ricerca del corpo e di conseguenza della sua ricostruzione tramite l'atto narrativo. Beïda Chiki propone di considerare la rappresentazione del corpo senza sepoltura come "porte-voix de l'absence"¹⁹⁸, perché nell'impossibilità di seppellire il corpo di Zoulikha Djébar racconta anche l'impossibilità di piangerne il lutto e di preservarne la memoria fisica. Non potendo riavere il corpo materiale dell'eroina, l'autrice lo ricostruisce all'interno dell'ultimo monologo di Zoulikha:

Mon cadavre : est-ce que les autres, tous les hommes de ces mêmes lieux, ne sont-ils pas mis à leur tour à avoir peur, de qui... de moi en particulier et de ce qu'ils ont appelé « mon héroïsme », ou plutôt de cette présence de mes bras, de ma poitrine, de ma tête toujours droite et de mes cheveux désormais en broussaille – car ma crinière de lionne rousse, exprès, ils l'ont traînée dans la poussière, le foulard multicolore, ils ne l'ont pas remis sur mon front, sur mes oreilles, la robe brune m'enveloppait trouée, maculée seulement sur la hanche ou dans le dos, mes pieds nus et nue la tête aux cheveux emmêlés, formant une auréole autour, devenant centre d'embrassement pour les premiers rayons.¹⁹⁹

Portare in scena con minuzia di particolari il corpo fisico di Zoulikha è una ricostruzione estetica di ciò che nella realtà dei fatti è perduto per sempre e non

¹⁹⁷ FSS, p. 9.

¹⁹⁸ B. Chiki, *op.cit.*, p. 145.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 222.

potrà avere sepoltura. La fisicità del corpo è trasposta dalla scelta di parole che forniscono una descrizione materialista e cruda del cadavere di Zoulikha. Questa ricerca della fisicità all'interno della narrazione è espressione del bisogno di portare alla luce una storia e un'eredità di cui la memoria culturale e collettiva rischiano di essere private.

Come sottolinea Houda Hamdi “Zoulikha *tells* a body and an experience that have neglected and silenced by official national/colonial discourses.²⁰⁰” Raccontare il corpo vuol dire accordare diritto di esistenza a un'esperienza drammatica e irrisolta che è stata messa sotto silenzio dal discorso nazionale e coloniale, ovvero operare una sepoltura metaforica del corpo e del vissuto di Zoulikha. Il corpo e la narrazione del corpo si fanno, allora, metafora dell'esperienza memoriale negata cui l'atto estetico della rappresentazione conferisce dignità e diritto a esistere. Al corpo fisico si sostituisce la voce evocata per mezzo della *fiction*. L'esperienza del lutto e la rievocazione della vita e della morte di Zoulikha non sono gli strumenti per sciogliere i dubbi sui silenzi storici che emergono dalle memorie singole, né il romanzo mira a una ricostruzione storicamente attendibile delle reali circostanze della morte e della sparizione di Zoulikha. Come osserva Hiddleston, *La femme sans sépulture* si presenta come “an exhumation, a call for renewed interrogation, and an admission that that interrogation will never be unmediated, completed or resolved.²⁰¹” Riesumere Zoulikha, come personaggio e come ricordo, non ha come obiettivo quello di fare chiarezza sull'accaduto, ma di generare quel tassello di verosimiglianza che serve a contemplare la rappresentazione di quella memoria per intero.

Il ruolo della *fiction* è dunque la ricostruzione non del reale, ma di un verosimile che dia una sepoltura estetica alla memoria altrimenti dimenticata di Zoulikha. Al corpo fisico si sostituisce la voce fittizia, al reale sconosciuto si sovrappone il verosimile reso noto, con lo scopo di generare uno spazio di ascolto

²⁰⁰ H. Hamdi, “Historical (re)construction in 'L'amour, la fantasia', 'Vaste est la prison' and 'La femme sans sépulture' by Assia Djebar”, in *Expressions Maghrebines*, vol. 10, n.2, 2011, p. 157.

²⁰¹ J. Hiddleston, *op.cit.*, p.168.

e consentire una fruizione del quadro memoriale nella sua interezza. I veri nuclei tematici del romanzo sono la narrazione e l'ascolto, che sottendono la capacità di trasmettere e modificare memoria all'interno delle collettività, ovvero di concepirla nella metafora di un mosaico.

3.3 Narrazione e costruzione identitaria in *Cette fille-là*

*Cette fille-là*²⁰² è la quarta pubblicazione di Maïssa Bey, edita da *Éditions de l'aube* nel 2001, alla fine degli anni della “*décennie noire*”. Questo recentissimo periodo storico vede l'Algeria dilaniata da una guerra civile, da episodi di violenza e da atti di terrorismo che hanno sconvolto il Paese, spingendo gli intellettuali a esplorare le tematiche della testimonianza e della memoria all'interno della propria produzione letteraria e artistica.

Il romanzo è ambientato in un pensionato che non è “*ni maison de retraite, ni asile, ni hospice*” ma “*tout cela à la fois*”²⁰³ e ospita una comunità di donne che fanno esperienza dell'abbandono familiare e sociale. È all'interno di questa popolazione di dimenticate che Malika, la narratrice principale, raccoglie le parole delle donne che si fanno testimoni della propria storia passata: Malika si addentra tra i racconti delle donne che vivono la periferia della società, se ne fa interprete, li rimodella e ne colma i silenzi attraverso l'atto narrativo. Accanto alla voce della protagonista di ciascuna storia si spiega quella della narratrice, che tramite la rielaborazione della *fiction* crea anche la propria identità.

Il testo si apre con un *avertissement* firmato dalla protagonista, Malika, che mette nero su bianco le motivazioni che la portano a raccontare la sua storia e quelle delle altre donne attorno a lei:

Que nul ne voie ici une tentative de s'accrocher à l'espoir d'une possible réconciliation avec les humains et avec moi-même.

J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs.

²⁰² M. Bey, *Cette fille-là*, La Tours d'Aigues, Éditions de l'aube, 2001. D'ora in avanti CFL per brevità.

²⁰³ *Ibid.*, p. 16.

Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre.

Malika²⁰⁴

Indirizzato a chiunque si faccia interprete di “ce livre”, l’atto enunciativo è in prima persona e rende esplicito che la narrazione è pensata come un testo scritto. La narratrice esprime con decisione l’intenzione di uscire dal proprio mutismo per raccontare i “silences des femmes” per dar voce al racconto di altre donne, rompere i tabù della società in cui si trovano e le convenzioni sociali che imporrebbero loro discrezione e silenzio.

3.3.1 “Lever le voile sur les silences des femmes”: la scrittura al servizio della memoria

Benché sia presentato con la dicitura *roman*, *Cette fille-là* appare poco aderente ai canoni del genere per quanto riguarda la struttura del testo: il romanzo non presenta, infatti, la classica divisione in capitoli, ma si compone di una serie di sequenze narrative di cui solo *l’avertissement* e le otto sequenze riguardanti le storie di altre donne sono segnalati per mezzo di un titolo. Il resto della scrittura fluisce liberamente, in un flusso di coscienza quasi teatrale, tra i livelli narrativi, tra tempo presente e tempo passato, tra narrazione personale e narrazione seconda.

La narrazione è quasi interamente affidata alla voce di Malika, che si propone di mettere per iscritto le storie delle donne che condividono con lei la vita all’interno del pensionato dov’è relegata. Un primo livello narrativo vede Malika come narratrice omodiegetica in dialogo con le altre donne per raccogliere le loro storie e valicare i silenzi imposti dalla morale e dalla società. All’interno di questa cornice si intrecciano i racconti secondari che trovano la propria origine nelle

²⁰⁴ Ibid., p.9.

confessioni rilasciate: a un dialogo appartenente al primo livello narrativo segue, di norma, una rielaborazione creativa o una trascrizione in terza persona della storia narrata – o anche solo accennata – ad opera della penna di Malika. Sullo stesso livello interno in cui si collocano le storie delle sue compagne, si snoda anche il racconto della memoria della stessa Malika, che a partire dai temi trattati dalle altre donne si interroga sul proprio passato e produce supposizioni, ricordi, favole e rivisitazioni della propria identità.

Per la presenza di questa cornice a partire dalla quale si snodano le altre storie, è stato annoverato da Christiane Chaulet tra i romanzi ispirati alla struttura di *Les mille et une nuit*:

Aucun écho explicite des Mille et Une Nuits ne peut être relevé. Pourtant s'impose l'idée de contre-Nuits c'est-à-dire d'un récit qui s'inscrit dans l'espace des contes arabes en prenant le contre-pied de ses invariants. La Sultane disparaît et laisse la place à une réprouvée qui, néanmoins, s'appelle « Malika » et qui écoute et écrit plus qu'elle ne parle. Elles ont le même espace de pratique contique... la nuit, mais pour des raisons différentes. En écrivant les histoires de ses compagnes, dans cet asile qui n'a rien d'un palais, Malika a une double action que n'a pas Shahrazade : solliciter le plus enfoui en chaque femme et lui donner la pérennité des mots écrits.²⁰⁵

Quello che è a mio parere interessante sottolineare è che il valore della narrazione, come per Schéhérazade, è legato a un'importanza vitale per la protagonista: se la narrazione salva la sultana dalla violenza, la scrittura di questo libro è per la narratrice, Malika, una liberazione dall'oppressione dei silenzi imposti dalla morale e dal modello sociale di riferimento. La scrittura si pone come strumento di rottura rispetto al sistema in cui vivono Malika e le altre donne ed è un modo per vincere l'oblio collettivo, per “lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée”. In tal senso, la narrazione delle storie minuscole, quotidiane e personali delle donne del pensionato è un meccanismo di preservazione della memoria collettiva che

²⁰⁵ C. Chaulet, “Des écrivaines contemporaines et *les mille et une nuits*” in Achour C., *À l'aube des Mille et Une Nuits*, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 147-148.

permette di modificare il discorso così come si è configurato fino a quel momento.

Perché la memoria possa essere espressione del passato di una collettività, non è necessario che le testimonianze delle donne siano reali o che facciano riferimento a fatti realmente accaduti, ma è necessario che siano verosimili. Se anche le donne di cui racconta Malika non sono mai esistite, ne sono esistite altre, con altri nomi e con storie del tutto simili, che meritano di essere rappresentate nella memoria collettiva e di salvarsi dall'oblio. È in questo processo di verosimiglianza al servizio della memoria che la scrittura trova la sua dimensione salvifica e ribelle, a beneficio di una rilettura della memoria culturale algerina su avvenimenti recentissimi e ancora terribilmente attuali.

3.3.2 Polifonia e interazioni narratore/personaggi

Cette fille-là si presenta come un romanzo apparentemente ricco di voci diverse e di soggettività distinte. Sebbene sia intuitivo valutare la natura del testo come polifonica, le interazioni enunciative tra la narratrice e i personaggi rivelano un rapporto ampiamente sbilanciato a favore di Malika. In altre parole, la quasi totalità dell'enunciazione è affidata alla voce di Malika, mentre le soggettività degli altri personaggi emergono solo per mezzo di stralci di discorso diretto riportati dalla narratrice o come PDV riportati all'interno delle storie narrate. La maggior parte di ciò che il lettore apprende sulle storie delle donne del pensionato è, di fatto, filtrata dalla voce di Malika e spesso rimodulata per mezzo delle capacità creative della narratrice in un rapporto di *sur-énonciation* a favore della voce primaria. È innegabile, però, che il PDV altrui sia esplicito e chiaramente presente in tutto il corso della narrazione, rendendo efficace il

proposito esposto da Malika nell'*avertissement*, ovvero quello di "lever le voile sur les silences des femmes et de la société"²⁰⁶.

Secondo l'impianto metodologico di Rabatel, la situazione di superiorità assunta dal narratore non esclude necessariamente l'idea di una costruzione polifonica:

Envisagées sous leur dimension énonciative pleine et entière, les relations entre le narrateur et ses personnages restent analysables en termes de polyphonie dans la mesure où la voix autorisée du narrateur, même si elle met en perspective le PDV des personnages, ne diminue pas leur poids. [...] Et, en dernière analyse, le lecteur peut toujours mettre en cause la voix du narrateur, s'il juge que ce dernier instrumentalise ses personnages en les réduisant à une mention qui, selon lui, fait violence à la dynamique du vivant.²⁰⁷

Il lettore può rivelarsi in questo senso determinante, perché è nella posizione di mettere in prospettiva l'interazione narratore/personaggi e di assicurarsi che la voce narratoriale non deformi eccessivamente il PDV dei personaggi e non gli sottragga importanza. Il caso di Malika, come analizzato più in dettaglio nel paragrafo successivo, è condizionato dalla particolare identità della narratrice, ma quello che mi preme sottolineare qui è in che modo la voce principale (N1/L1/E1) entra in relazione con gli enunciatori secondari rappresentati dalle donne con cui convive. Per analizzare le interazioni tra la voce narrante e i personaggi che mette in scena, ho selezionato cinque delle otto storie raccontate da Malika che si rivelano in termini di analisi dell'enunciazione più produttive.

Aïcha

La prima storia raccontata dalla narratrice è quella di Aïcha e la loro interazione comincia con una richiesta: Aïcha vuole che la narratrice scriva una lettera per lei, illetterata, per "retrouver son vrai prénom avant de mourir"²⁰⁸. A

²⁰⁶ CFL, p.9.

²⁰⁷ A. Rabatel, *Homo Narrans, Vol. II*, cit., p. 494.

²⁰⁸ CFL, p. 31.

questa curiosa richiesta segue il silenzio di Malika e le informazioni frammentarie che Aïcha dà alla sua interlocutrice:

Elle sort d'un vieux sac à main caché sous son oreiller, un mouchoir noué aux quatre coins. De ses doigts tremblants elle défait les noeuds. Tire des papiers, me tend une carte d'identité verte, écornée.

-Tiens, lis!

Je lis: Nom: Benzelmat

Prénom: Jeanne

Jeanne? Il ne s'agit donc pas de la même personne. Elle, elle s'appelle Aïcha! À moins que...

Je regarde alors la photo. C'est bien elle. Un peu plus jeune. Mais c'est le même regard méfiant. La même expression de défi face à l'objectif. Les lèvres serrées, sans l'ombre d'un sourire.

Elle ne me laisse pas le temps de relever la tête. De poser la question qui me vient aussitôt aux lèvres. Elle m'apostrophe, presque véhémement:

- Surtout ne dis rien à personne! Ici, tout le monde m'appelle Aïcha. C'est mon vrai prénom, celui que m'a donné ma mère le jour de ma naissance. L'autre, celui qui est écrit là, je ne le connaissais même pas, non, je n'avais jamais entendu ce nom-là, jusqu'au jour de mon mariage, quand mon mari a réclamé les extraits de naissance pour le livret de famille. On a vérifié, demandé, j'étais bien inscrite à l'état civil sous le nom de Jeanne, et je n'ai rien pu faire, pendant toutes ces années, J'avais trop peur que ça se sache dans la famille", il a fallu garder le silence, personne n'aurait compris... Moi-même je n'ai pas pu savoir...Mais je me suis renseignée depuis...discrètement. Et on m'a dit que pour changer de nom, il faut adresser une demande au procureur.

Elle pense m'avoir dit l'essentiel. Elle se tait.²⁰⁹

La narrazione è chiaramente alla prima persona, con focalizzazione interna sul personaggio di Malika. Il livello narrativo è quello più esterno, ovvero la

²⁰⁹ Ibid., p.31-32.

cornice che lega tutte le altre storie. La narratrice assume il ruolo di locutore principale (L1/E1) e riporta le parole pronunciate da un locutore secondario (l2/e2). All'interno del dialogo non è possibile identificare le parole di Malika personaggio, inglobate nella descrizione della narratrice o semplicemente silente davanti all'altra donna. Anche il resto del dialogo si svolge eclissando la voce di Malika a favore dell'espressione del personaggio di Aïcha per mezzo del discorso diretto. L'unico atto enunciativo di discorso diretto riferito al personaggio di Malika è una domanda: "Et les autres enfants... tes frères, tes soeurs, eux aussi?"²¹⁰ che innesca un meccanismo dialogico di confidenza tra i due personaggi. L'interazione si chiude quando Malika si rende conto che i documenti di identità di Aïcha contengono solo la data presunta della nascita, senza mese né giorno: 1930. A questo punto comincia la ricostruzione *fictionnelle* della storia di Aïcha da parte della narratrice, segnalata da una serie di proposizioni che ne dichiarano l'intenzione: "J'essaie de comprendre. J'imagine la scène. Le jour. L'heure. Le lieu. Comme si j'y étais."²¹¹

Il racconto che segue narra la storia di come il padre di Aïcha, interrogato dal colono alla presenza dell'impiegato dell'amministrazione si rifiuti di fornire il nome della seconda figlia femmina, quasi a volerne nascondere al mondo l'esistenza per vincere la vergogna di non aver messo al mondo un maschio. La ricostruzione narrativa degli avvenimenti, da un punto di vista tecnico, è integralmente sotto la responsabilità della narratrice, che colma il silenzio di Aïcha quando dichiara di non conoscere il perché del suo nome cristiano sui documenti di identità. La storia narrata è dunque verosimile, ma non necessariamente veritiera per i meccanismi interni del romanzo, poiché il PDV del personaggio è in essa totalmente assente.

²¹⁰ Ibid., p.33.

²¹¹ Ibid., p. 35.

Yamina

La seconda storia raccontata è quella di Yamina che, diversamente da Aïcha, contribuisce, almeno virtualmente, alla produzione della propria narrazione:

Ces tatouages ne sont que les marques de sa tribu. Marques distinctives, indélébiles, communes à toutes les femmes. Inscrites en des endroits visibles, le visage et les mains, seules parties du corps que peut découvrir une femme de haut rang élevée dans la tradition la plus rigoureuse. Tradition venue, nous explique-t-elle sans en être certaine, du temps des conquêtes arabes, où les tribus toujours en guerre marquaient, pour les reconnaître, leurs filles et leurs femmes souvent prises comme esclaves en tant que butins de guerre, tout comme leurs précieux troupeaux de chameaux.

Elle sait ce que pensent d'elle ses compagnes d'infortune. Elle n'en a cure. Et lorsque la douceur du soir retient les femmes un peu plus longtemps dans le parc, elle ne se fait pas prier pour raconter son histoire.²¹²

Dalle precisazioni della narratrice – “nous explique-t-elle” e “elle ne se fait pas prier pour raconter son histoire” – si può dedurre che la storia che segue, benché sia raccontata alla terza persona dalla voce di Malika, è in realtà un resoconto delle parole virtuali di Yamina. La narrazione riporta, di fatto, il PDV di Yamina:

Le corps de son mari repose près du sien sur la couche à peine dérangée par des ébats très brefs. Assouvi, il dort la bouche ouverte. Comme à l'accoutumée, Yamina ne ressent aucune satisfaction. Ou plutôt une seule, celle d'en avoir fini cette nuit avec les halètements et les exigences de cet homme qui ne se rassasie pas de son corps. Les yeux ouverts, elle se souvient de la phrase prononcée dans un long soupir voluptueux par sa cousine Saléha, quelques jours après ses noces: «Comment te dire? C'est indescriptible... une sensation extraordinaire ... c'est plus doux... plus doux encore que si ton sang se transformait en miel.»²¹³

La narrazione delle sensazioni, dei pensieri e dei ricordi di Yamina marca inequivocabilmente il PDV del personaggio, lasciando trasparire la sua interpretazione degli avvenimenti. La voce della narratrice interviene

²¹² Ibid., p.71-72.

²¹³ Ibid., p.74.

apertamente solo una volta, con enunciati che possono essere riconducibili alle domande fatte alla sua interlocutrice durante il racconto oppure che rappresentano, semplicemente, un'interazione tra il proprio PDV e quello del personaggio:

Comment a-t-elle e pu basculer dans l'irréparable, commettre le crime le plus infâme, le délit d'adultère? Et surtout, comment a-t-elle réussi à tromper la vigilance des occupants de la maisonnée et celle de son mari?²¹⁴

È evidente che si tratti di interrogativi della narratrice: essi potrebbero essere stati rivolti al personaggio durante l'acquisizione della storia o potrebbero essere marcatori della distinzione tra la voce narrante e il PDV rappresentato in tutto il corso della narrazione. Lo stupore e la curiosità che traspaiono dalle domande potrebbero far supporre che la narratrice principale non stia inventando la storia, ma che la riporti più o meno fedelmente dagli avvenimenti reali confessati da Yamina. La narratrice, per un breve intervallo di tempo, non è più onnisciente, ma condivide il livello di conoscenza del lettore modello e ne condivide i dubbi.

M'a Zahra

Ancora diverso è il modo in cui viene riportata la storia di M'a Zahra, di cui vengono forniti molti più particolari sull'acquisizione delle confidenze:

J'aimais particulièrement l'entendre raconter, de sa voix de plus en plus ténue, les circonstances dans lesquelles elle avait été mariée. Récit émaillé de digressions et de commentaires si nombreux qu'on en oubliait parfois le fil.²¹⁵

È possibile osservare che queste caratteristiche – “Récit émaillé de digressions et de commentaires si nombreux qu'on en oubliait parfois le fil.” – sono

²¹⁴ Ibid., p.80.

²¹⁵ Ibid., p.94.

effettivamente riportate nella narrazione della storia di M'a Zahra come se la narratrice si sforzasse di riprodurre l'idioletto:

Elle est assise au soleil devant la porte de la maison. Un bien grand mot, dit-elle en rectifiant, c'est plutôt un gourbi en briques de houe séchée qu'il leur faut reconstruire après chaque pluie.

Elle est assise, sa poupée de roseaux sur les genoux. Elle joue avec les autres filles du village. Profondément absorbée, elle n'entend tout d'abord pas sa mère qui, derrière la porte, l'appelle. Puis elle se lève en demandant à ses camarades de ne pas continuer à jouer sans elle, de l'attendre pour finir de marier les poupées. Mais voilà, sa mère lui dit qu'une grande fête va être donnée au village. Il faut qu'elle se prépare.

Elle revient vers ses amies, récupère sa poupée, se précipite en courant à l'intérieur de la maison. Un baquet plein d'eau tiède trône au milieu de la pièce, On va la laver. Luxe inouï pour elle qui n'a jamais vu autant d'eau dépensée pour sa personne ! Heureuse, elle se laisse masser et frictionner en présence de ses tantes et de toutes les voisines. On lui démêle les cheveux. On lui fait deux lourdes tresses ; elle a les cheveux très longs, jusqu'au bas du dos, jamais coupés, comme toutes les filles. On lui enduit les mains et les pieds de henné. Puis on la revêt d'une belle robe brodée d'or et d'argent, un peu trop grande pour elle, tirée du coffre en bois peint où sa mère enferme leurs biens les plus précieux.

Les yeux soulignés de khôl, parée de lourds bijoux en argent, la tête recouverte d'un voile rose, entourée de toutes les femmes qui chantent et dansent, elle attend sagement que la fête commence. Sans trop comprendre pourquoi on se donne tant de mal pour la préparer simplement à assister à une fête. Elle aurait bien aimé chanter et danser elle aussi, mais elle se tient tranquille, pour une fois. Elle est tellement heureuse d'être l'objet de toutes les attentions qu'elle ne pose pas de questions.

Ce n'est qu'à la tombée du jour, lorsqu'elle est enveloppée d'un burnous blanc sous lequel elle a la sensation d'étouffer, hissée sur un cheval, emmenée sous les youyous des femmes qui suivent à pied le cortège, et enfermée dans une chambre où sa mère la laisse seule, qu'elle comprend enfin ce qui lui arrive...²¹⁶

²¹⁶ Ibid., p. 94-96.

Il modo in cui la voce racconta si riempie di ripetizioni, incisi e precisazioni di M'a Zahra che descrivono i luoghi, le azioni e i pensieri del personaggio. Lo stile cambia per mimare il modo in cui la storia è stata originariamente e virtualmente raccontata a Malika. Oltre a marcare esplicitamente il PDV di M'a Zahra all'interno della narrazione, la voce di Malika si modella sui canoni del personaggio anche per quanto riguarda la resa estetica operando una rappresentazione del suo idioletto.

Un approccio enunciativo-interazionale dell'idioletto come *re-présentation* è elaborato da Rabatel nel capitolo sesto di *Homo Narrans*: "Idiolecte et re-présentation du discours de l'atre dans le discours d'ego"²¹⁷. Partendo dalla definizione di idioletto di Gadet, che lo identifica come "idéalisation de la façon de parler spécifique d'un locuteur"²¹⁸, Rabatel propone di sostituire il termine "idéalisation" con un corrispettivo più neutro, ovvero "re-présentation", che permette di esplorare più piste sia dal punto di vista semantico che funzionale. La nozione di *re-présentation*, nel contesto della rappresentazione di percezioni o di discorsi, corrisponde a un'enunciazione altra, ovvero quella di un altro locutore o di un'enunciazione anteriore, posteriore o ipotetica dello stesso locutore in un intervallo spazio-temporale diverso, che si trova rappresentata in un altro contesto. È possibile ricongiungere la nozione di *re-présentation* allo studio dell'idioletto in quanto rappresentazione di una parola particolare di un *idiolecté*, ovvero colui che fa l'oggetto della pratica dell'idioletto, a opera di un *idiolectant*, ovvero l'autore di tale pratica. L'impiego da parte di Rabatel dei due termini rimanda alla coppia *conscience représentante/conscience représenté* di Bakhtine, in cui la *conscience représentante* rende conto del personaggio che ricostruisce – la *conscience représenté* – tramite l'idioletto²¹⁹.

La *re-présentation* della voce altrui non è, secondo Rabatel, né fedele né completa e dice tanto dell'*idiolecté* quanto dell'*idiolectant*. Nel caso della

²¹⁷ A. Rabatel, *Homo Narrans*, Vol. II, p. 472-484.

²¹⁸ F. Gadet, *La Variation sociale en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2003, p. 125.

²¹⁹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 176.

narrazione di Malika, questa tecnica narrativa di *re-présentation* dell'idioletto di M'a Zahra traduce un'esigenza di realismo nei confronti della storia narrata: l'uso tipicizzante della lingua dimostra in qualche modo al lettore la buona fede della narratrice e l'attendibilità della storia narrata. Riprodurre non solo la narrazione in sé ma anche il suo stile è, per la narratrice, prova inconfutabile della realtà di un virtuale momento diegetico anteriore alla rappresentazione della narrazione. Questo dispositivo fa anche da marcatore di distanza rispetto alla soggettività di M'a Zahra e permette alla narratrice di riportare la sua storia senza sposare interamente il PDV del personaggio. Questa intenzione è resa esplicita dalle interazioni in cui la locutrice si fa portavoce del proprio PDV (in una configurazione L1/E1) distanziandosi, dal punto di vista enunciativo, dal resto della narrazione (che si configura come L1/e2):

Elle avait dix ans, oui, vous avez bien lu, dix ans.

Je suis sûre que vous aimeriez connaître la suite de cette histoire, la suite immédiate surtout, l'arrivée de l'époux inconnu dans la chambre, sa peur, ses cris lorsqu'il s'est approché d'elle. Elle criait, elle appelait sa mère pour qu'elle vienne la délivrer de cet étranger qui lui parlait, qui osait la toucher, *h'chouma*, la honte! Il avait dû la débattue comme une l'obligeant à quitter la chambre.

Et elle riait en nous racontant cela, bien des années plus tard.

Elle ajoutait qu'elle avait eu beaucoup de chance en vérité, car il était jeune et bien fait de sa personne. Et surtout, il n'avait consommé le mariage que bien plus tard, lorsqu'enfin elle s'était habituée à ses caresses et il ce corps dur qu'il l'obligeait à caresser pendant de longues heures. Mais oui, elle avait eu de la chance! Sa soeur, avant elle, avait été mariée à un homme plus âgé que son père, si laid et si velu qu'elle n'avait jamais pu surmonter sa répulsion et qu'elle avait fini par s'enfuir avant même d'être répudiée. Et ainsi elle avait semé le déshonneur dans la famille.²²⁰

L'enunciato alla prima persona "Je suis sûre que vous aimeriez connaître la suite de cette histoire" esprime il PDV della narratrice (L1/E1) facendo appello

²²⁰ CFL, p.96-97.

alla curiosità del lettore. Anche la frase “oui, vous avez bien lu” è un chiaro riferimento al lettore modello, a cui la narratrice chiede esplicitamente un consenso: questi richiami a un PDV terzo, esterno alla narrazione, indicano la presenza di una *sur-énonciation* da parte della narratrice, che cerca di modulare il PDV di M’a Zahra facendo leva sulla coscienza postulata del lettore. Il fine ultimo della *sur-énonciation* non è, in questo frangente, screditare il PDV di M’a Zahra ma contestualizzarlo: benché l’enunciatrice seconda (e2) rida degli avvenimenti narrati, imputando la propria reazione all’ingenuità dovuta alla propria età ed etichettando il suo comportamento come infantile e inappropriato, la narratrice (L1/E1) riporta la narrazione a un diverso sistema di valori per sottolineare l’atrocità di un matrimonio in età minorile.

Anche la *co-énonciation* marcata dall’enunciato “Mais oui, elle avait eu de la chance!” serve da una parte a dare credito alle parole di M’a Zahra e dall’altra a sottolineare nuovamente le vessazioni che una donna può subire all’interno di determinati contesti. La reazione del personaggio di M’a Zahra è una declinazione del silenzio che Malika si propone di dissipare: il PDV del personaggio esprime un atteggiamento condiscendente rispetto alle norme che l’hanno portata a vivere la propria storia; la narratrice marca la propria distanza da quel PDV – tramite la rappresentazione dell’idioletto e l’intervento esplicito di *sur-énonciation* – per rompere la complicità con quel tipo di narrazione del femminile.

Fatima

La storia di Fatima è riportata come la *mise en scène* di un monologo del personaggio ascoltato nel cuore della notte e trascritto come narrazione in terza persona:

Il m'arrive d'être réveillée par ses éclats de voix et de me lever pour aller la rejoindre. Je m'assois sur l'unique chaise, dans un coin d'ombre, et je l'écoute. Elle ne tient pas compte de ma présence. Elle parle, elle ouvre le sac à mots qu'elle tient fermé

tour le jour et s'empare de l'un d'entre eux, en extrait les douleurs, les rancœurs et les colères.

Longs monologues, parfaitement cohérents, partant de ce mot unique qu'elle triture, qu'elle rudoie, qu'elle met à genoux devant elle, jusqu'à épuisement.

[...]

Elle fait surgir des lieux, des êtres qui ont autrefois partagé sa vie, avec une telle précision que je les vois. Ils sont là, dans la pièce, elle les dirige, les fait parler, les met en scène, s'emporte, les interrompt, puis finit par se taire, apaisée pour quelques heures.

[...]

Avant de commencer, elle explique à un public imaginaire, comme pour se justifier: «Il n'y a pas eu dommage. Personne n'a voulu le croire. J'étais intacte, aussi pure qu'au sortir du ventre de ma mère.» Puis elle fait entrer ses personnages. Commence la représentation. Qu'elle interrompt à intervalles réguliers pour répéter les mêmes phrases, comme si elle plaidait devant un jury.

[...]

Tout est en place. Je n'ai qu'à laisser courir ma plume.

Elle dit:

-Je suis née un jour que j'avais treize ans, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, je n'ai jamais su mon âge. Son enfance avant cela n'est qu'un espace vide sur lequel les souvenirs n'ont laissé aucune encoche. Elle a treize ans. Peut-être un peu plus, peut-être un peu moins.²²¹

Dopo la spiegazione sull'acquisizione della storia, la narrazione si trasforma e prende la consueta configurazione in terza persona con focalizzazione interna sul personaggio protagonista. È interessante notare come la voce della locutrice

²²¹ Ibid., p. 104-107.

primaria ricalca la struttura della voce riportata della locutrice secondaria nella seguente coppia di frasi:

- a) Je suis née un jour que j'avais treize ans, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, je n'ai jamais su mon âge.
- b) Elle a treize ans. Peut-être un peu plus, peut-être un peu moins.

Durante la narrazione della storia di Fatima l'intreccio tra i PDV di narratrice e personaggio è più evidente che in altri perché reso esplicito dalla stessa locutrice principale. Ricalcare la struttura sintattica dell'enunciato a) all'interno della narrazione alla terza persona b), contrariamente a quanto accadeva con la rappresentazione dell'idioletto di M'a Zahra, è uno dei modi tramite i quali Malika sottolinea la propria affinità con il personaggio di Fatima e con la sua storia. Diviene presto esplicito che questa sovrapposizione di voci emula una sovrapposizione di storie vissute che rende i due personaggi in qualche modo simili. Inizialmente Malika vede in questa somiglianza un modo per dare manforte alla propria storia sovrapponendola a quella di Fatima. Benché sia tentata di intervenire sul racconto e di sovrapporvi la propria memoria personale, tuttavia, la narratrice distanzia la propria soggettività da quella del personaggio tramite l'atto stesso di confrontarle:

Ils se rencontrent, échantent quelques mots, des rires peut-être.
Font quelques pas ensemble, rien de plus, rien d'autre, insiste-t-elle avec une soudaine véhémence.

Peut-être - c'est moi qui suggère, qui essaie vainement d'arracher un aveu - peut-être leur arrive-t-il de se cacher derrière les roseaux, au bord du chemin. De s'asseoir à l'ombre des lauriers roses quelques instants seulement avant de revenir. De parler. D'inventer des jeux ou simplement de se taire, attentifs au désir qui les fait trembler et qu'ils ne savent déchiffrer, laissant alors le silence recouvrir leurs gestes furtifs et maladroits.

Elle n'a que treize ans et découvre dans son corps d'étranges turbulences.

Faut-il continuer?

Je pourrais aller plus loin, me laisser aller au plaisir d'imaginer ces premiers émois niés et pourtant si forts qu'ils lui firent oublier toute prudence. Mais il faut dire son innocence sur tout, elle ne savait pas.

Elle le jure, il ne s'est rien passé. Quelques mots échangés près de la source. Rien de déshonorant, elle le jure.²²²

Rendendo esplicito il proprio PDV tramite le porzioni di testo sopra citate – “Peut-être”, “c'est moi qui suggère”, “Je pourrais aller plus loin, me laisser aller au plaisir d'imaginer [...]” – la narratrice crea un'opposizione tra una storia di finzione da lei immaginata e la storia così com'è raccontata dal personaggio. Anche questo procedimento è un'attestazione di buona fede riguardo all'attendibilità della storia del personaggio così com'è rappresentata, in quanto mostra una possibile deviazione dai fatti ma non la percorre fino in fondo. Marcare il PDV della narratrice all'interno del testo serve, in questo esempio, la funzione di separare la fantasia di Malika dalla produzione memoriale del personaggio di Fatima. La forza creativa della narratrice è stimolata da avvenimenti che rispondono alla sua memoria personale, ma la scelta di non abbandonarsi manifesta un'attenzione al PDV del personaggio che mette in scena.

C'est là qu'elle s'arrête. Elle refuse d'aller plus loin.

Je pourrais imaginer, inventer la suite.

Ou la pousser jusqu'au bout du désespoir et de la haine qui durcissent son regard et dessèchent sa gorge.

Mais j'ai peur. J'ai peur de retrouver une autre histoire. De revivre une autre scène. Presque semblable.²²³

Così si conclude la porzione di testo dedicata alla storia di Fatima, con una menzione esplicita al potere immaginifico della narrazione: Malika sa di poter distorcere la storia a suo piacimento o di poter indurre il personaggio a un crollo

²²² Ibid., p. 112-113.

²²³ Ibid., p. 128.

emotivo per estorcerle altri dettagli, ma si ferma per paura di ritrovare una storia troppo simile alla propria. Questa dichiarazione rinforza la credibilità del PDV del personaggio e al tempo stesso quella del PDV della narratrice, che risulta più affidabile nella sua trascrizione degli avvenimenti e delle storie dei suoi personaggi. Il lettore è in grado, in queste pagine, di cogliere nettamente la distinzione tra i due PDV e di valutare la postura della narratrice nei confronti della diegesi e dell'enunciazione dei personaggi.

Houriya

La narrazione legata al personaggio di Houriya è particolarmente interessante perché mette in scena i punti di rottura con un pensiero collettivo o doxico. Houriya, il cui nome è sinonimo di libertà in lingua araba, è l'unica donna che non ripensa a "l'époque de la France" ovvero al periodo dell'Indipendenza con il distacco velato di rimpianto per i tempi passati espresso dalle altre donne anziane del pensionato:

Soudain, ces mots: «Ah, l'époque de la France!» Une onde de regret passe dans la voix de la femme assise au premier rang. Se propage dans l'assistance et s'exhale en soupirs pénétrés. Hochements de tête approbateurs. C'était le temps où... Unanimité. La guerre? Un simple épisode de leur vie. Expurgé. Recouvert d'une épaisse couche d'oubli. Douloureux certes, mais raconté avec détachement. Oubliées les spoliations, les humiliations, les rafles, la torture, les exécutions. La guerre n'est qu'un moment de leur vie, suivi de tant de désillusions qu'ils en ont gommé les moments les plus terribles. Et puis, le présent n'est-il pas plus terrifiant?

Seule Houriya ne joint pas sa voix au concert des femmes.

Elle se souvient, elle, du temps de la France. Du temps de la guerre surtout, avec ses conséquences immédiates: l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour.²²⁴

²²⁴ Ibid., p. 216-217.

Il PDV riportato è un PDV collettivo che raggruppa le donne del pensionato e fa da punto di osservazione per un modo di pensare probabilmente diffuso all'interno della comunità. In contrapposizione con il PDV collettivo, si apre la narrazione che ha Houriya come protagonista e che racconta l'amore tragico per un medico francese, Jean, ricordo che rende per il personaggio impossibile pensare al periodo della guerra con languido distacco. La narrazione è alla terza persona, con focalizzazione interna sul personaggio di Houriya, ma di tanto in tanto si può osservare l'emergenza di un PDV che non le appartiene:

Les femmes se cachent dans les pièces et l'observent derrière les fenêtres et les portes entrouvertes. Attirés par tout ce qu'il peut sortir de ses poches comme un magicien, les enfants s'agglutinent autour de lui quoiqu'ils ne se privent pas de lui lancer toutes sortes d'épithètes. *Roumi*, mécréant, il est l'ennemi, même s'il a sauvé une des leurs.²²⁵

Nell'ultima frase è possibile osservare come il PDV si duplica: l'espressione "même si" indica che esiste un PDV altro, in questo caso quello condiviso da Houriya, per cui il giovane medico non è un nemico perché ha di fatto salvato la madre della ragazza. Le parole "*Roumi*", "mécréant", "ennemi" sono invece espressione del PDV collettivo delle donne che spiano i movimenti di Jean dall'interno delle case e più in generale il PDV della popolazione algerina in tempo di guerra. Tramite queste incursioni, inizialmente brevi e poi preponderanti, del PDV altrui all'interno dell'enunciazione, viene simulato il movimento narrativo della distruzione della relazione tra i personaggi di Houriya e Jean:

Houriya vient de rentrer chez elle. Elle a peur. Le fils des voisins l'a vue. Il l'a vue dans la rue, en compagnie du *roumi*. Elle a beau nier, dire à sa mère effondrée qu'elle n'était pas ce soir-là avec cet homme, elle n'arrivera pas à la convaincre de son innocence. Le mal est fait. Tout ici se sait très vite. Et on tue ici les femmes qui osent défier la guerre et la loi instaurée par les combattants de la liberté, les moudjahidine. Il y va de l'honneur de toute la communauté. Elle doit très vite aller chez une vieille tante, à

²²⁵ Ibid., p. 224.

l'autre bout de la ville, se réfugier chez elle en attendant que toute cette histoire soit oubliée.

Jean affronte les foudres du capitaine Pelletier.

On l'a vu traînant dans les rues avec une Arabe. Le règlement est strict, En temps de guerre, il est interdit de fraterniser avec l'ennemi, Et quoi qu'on en dise, là-bas, dans la métropole, il s'agit bien d'une guerre. Tous les jours des dizaines d'hommes se font descendre comme des rats, au coin d'une rue ou dans les djebels, par des hommes qui ne reculent devant rien. Des fellagas, prêts li tout, impitoyables! Et voilà que ce petit patos gonflé de bons sentiments s'amourache d'une indigène, au point d'en oublier la plus élémentaire prudence! Il ne sait donc pas qu'il pourrait un soir se faire trancher la gorge, comme ça, sans même avoir le temps de s'en rendre compte? Si au moins il s'agissait d'une prostituée, ce serait compréhensible, moins dangereux; mais question d'honneur, les Arabes sont intransigeants, il faut le savoir.

Le capitaine ne veut plus jamais entendre parler de cette histoire. Rompez !²²⁶

È possibile dividere questo brano in due parti riguardanti ciascuno dei due personaggi protagonisti, ma entrambe le parti fanno riferimento al loro rapporto con il PDV collettivo e con la conseguente separazione dall'amato/a. In entrambi i casi, i PDV rappresentati sono veicolati dal discorso diretto libero, che incentiva una lettura collettivizzante del messaggio. La prima parte del brano è incentrata sul rapporto tra Houriya e la propria comunità di riferimento. Il sostantivo "roumi" si fa catalizzatore di quel PDV collettivo che racchiude i pensieri e le opinioni dei vicini e che costerà ai giovani la loro relazione sentimentale. L'uso del pronome "on" è un marcatore esplicito del PDV collettivo che si estende, tuttavia, anche alla proposizione successiva "Il y va de l'honneur de toute la communauté." È a questo punto possibile attribuire il pronome "on" alla comunità araba in generale. Anche l'uso del verbo "devoir" sottolinea l'ingerenza del PDV della collettività sul destino della ragazza e sulle conseguenze delle sue azioni.

²²⁶ Ibid., p. 228-230.

La seconda parte del brano è espressione, specularmente, della reazione della comunità francese alla relazione tra i ragazzi. Anche in questo caso il PDV collettivo si staglia in netta opposizione con la volontà della coppia. Le due occorrenze del pronome “on” indicano, tuttavia, due collettività differenti: nella frase “On l’a vu traînant dans les rues avec une Arabe.”, il pronome si riferisce al punto di vista della comunità francese sul posto, mentre nella frase “quoi qu'on en dise, là-bas, dans la métropole” il pronome indica la comunità francese dell’Esagono. Il PDV espresso nella porzione di testo che va da “Des fellagas” a “compte?” è chiaramente espressione di un pensiero collettivo e non imputabile al singolo individuo, come è possibile notare dagli appellativi utilizzati con valore dispregiativo – “fellagas”, “patos” – che concentrano e veicolano tutta una serie di valori appartenenti a un’ideologia diffusa in una comunità. L’enunciato “les Arabes sont intransigeants, il faut le savoir” è posto come una verità assoluta e inconfutabile, il che può permettere di leggerlo come una posizione doxica. Solo alla fine del brano compare un personaggio, “Le capitaine”, che potrebbe essere l’artefice diretto dell’espressione del PDV, ma che di fatto ha un ruolo di rappresentante rispetto a ciò che pensa la comunità francese sul posto.

La rappresentazione del PDV collettivo consente di introdurre all’interno della narrazione le implicazioni politiche e sociali di una relazione mista ai tempi della Guerra d’Indipendenza. L’espressione di un insieme di “voci” all’interno del PDV crea stilisticamente un senso di oppressione rispetto al PDV dei singoli personaggi, Houriya e Jean. Anche in questo caso, la scelta di rappresentare in questo modo la storia di un personaggio è mossa dall’intento primario di sollevare il silenzio attorno ai racconti delle donne e di subentrare nella narrazione delle loro storie perché non restino inascoltate o dimenticate.

Il lettore, a questo punto, è in grado di soppesare l’intervento della narratrice e di fare un bilancio sull’intrusività del suo PDV all’interno delle storie narrate. Se è vero che la voce di Malika è costantemente presente e preponderante anche durante la narrazione delle storie delle altre donne, è vero anche che la realtà del PDV degli altri personaggi non è attenuata dalla situazione di superiorità della

narratrice, ma è spesso messa in risalto dal contrasto con il suo PDV o dai PDV collettivi. In questo senso, il lettore trae di fatto vantaggio dalla moltiplicazione delle prospettive che si incrociano all'interno della narrazione ed è, allo stesso tempo, spronato a mettere in atto una costante valutazione etica ed empatica della materia narrata.

3.3.3 Costruzione identitaria e narrazione di un "io" collettivo

La storia di Malika si costruisce *in absentia*, all'interno di un luogo sottratto al mondo sociale, il pensionato, e senza punti di riferimento sull'identità biologica della narratrice. Il processo di ricostruzione identitaria affrontato da Malika prende forma a partire da un foglio bianco, dall'incapacità di sapere chi siano i suoi genitori biologici, da dove vengano i suoi capelli biondi che la rendono diversa rispetto al contesto in cui è immersa e quanto della sua storia passata sia imputabile a sé stessa e quanto alle circostanze contingenti. Ogni storia riportata innesca una riflessione sul passato di Malika, a sottolineare come la memoria collettiva della comunità femminile sottenda delle similitudini innegabili e comuni a tutte le vite dimenticate che alloggiano al pensionato.

La narrazione che Malika fa di sé stessa è in continuo mutamento, parte dal senso di rinnegamento con cui vive la condizione di orfana e la trasforma nell'occasione di plasmare la propria immagine per mezzo delle sue spiccate capacità affabulatorie:

Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer.
Mais c'est peut-être cela ma richesse. Ma seule richesse.

Fille de rien. Fille de personne.²²⁷

²²⁷ CFL, p. 64.

La carica simbolica della figura della *bâtarde/farkha* è data non solo dall'oscurità delle origini di Malika, ma anche dalle evidenze che la sua nebulosa storia porta con sé: nata alla vigilia dell'Indipendenza, Malika è una ragazza dai capelli biondi e gli occhi azzurri, abbandonata dai genitori; l'insieme di questi fattori rende evidente agli occhi di Malika che le condizioni della sua nascita derivino da una relazione condannata dalla morale, perché fuori dal vincolo coniugale e perché frutto di un'unione franco-algerina. Essere frutto di un'unione inconfessabile, forse violenta, forse solo tragica, pone Malika in una condizione di alterità rispetto al suo intorno.

J'ignore tout de ma filiation première.

Je ne sais pas d'où je viens.

Je n'ai pas de racines. Je n'ai pas de repères généalogiques.

Pour ceux qui, dans la rue, autrefois, me dévisageaient parce que trop visiblement autre, parce que délibérément autre, je ne voulais pas leur ressembler, je suis de sang-mêlé sans aucun doute. Une certitude. Leur certitude.

Avec ses cheveux clairs et ses yeux couleur d'un ciel d'ailleurs, elle n'est pas des nôtres.

Fille de la légion peut-être. C'est ainsi qu'on dit ici.²²⁸

Questa particolare disposizione ibrida le consente di colmare i silenzi della propria storia con un atto immaginativo e creativo, ovvero la scrittura. In questo senso, l'atto creativo, il ricorso alla *fiction* non è da intendersi in antitesi rispetto al reale ma a completamento della costruzione identitaria, della narrazione personale di sé. Questa narrazione del sé passa inevitabilmente per le radici culturali e la connessione con le altre donne con cui condivide la quotidianità. L'*io* della narrazione di Malika è un soggetto ibrido ma anche plurale e sfaccettato, strettamente legato alla storia recente dell'Algeria. Come sottolinea Samira Boubakour, il personaggio di Malika "symbolise cette part de l'identité

²²⁸ Ibid., p.100.

algérienne sujette à l'exclusion et au soupçon après les mutations consécutives à l'action coloniale.²²⁹ Le identità di “fille de la légion” e di “bâtarde”, così come l'internamento, la pongono inevitabilmente in una forma di svantaggio e di esclusione rispetto alla propria comunità e rispetto al discorso coloniale, ma le forniscono al contempo un punto di osservazione privilegiato per ricostruire la memoria collettiva femminile per mezzo delle storie di altre dimenticate. La reclusione all'interno del pensionato è essa stessa frutto di un desiderio di controllo e di catalogazione da parte della società in cui vive Malika. Ricorrere al dono innato della fantasia, congiunto alla sfortunata fatalità della pagina bianca della propria memoria di filiazione primaria, permette alla narratrice di smantellare le dinamiche di potere che passano per mezzo delle parole e delle categorizzazioni. Le descrizioni registrate dagli assistenti sociali e le motivazioni dell'internamento costituiscono una narrazione esterna e ingerente che vorrebbe limitare l'identità di Malika e definirla secondo criteri esterni e socialmente riconoscibili:

Ils disaient viol. Ils disaient folie. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernaient pas. Tous ces mots définitifs que l'on met sur les choses qu'on ne comprend pas.

Est-ce vraiment folie que de vouloir aller jusqu'au bout de soi?²³⁰

Liberarsi della parola impositiva della *doxa*, delle istituzioni o del discorso nazionale e coloniale è un processo collettivo innescato dalla parola del singolo, da un cambiamento della narrazione dell'*io* e del femminile più in generale. Questa ricerca di una narrazione alternativa è strettamente connessa alla decostruzione del discorso esistente per mezzo di un recupero della memoria collettiva o più nello specifico delle narrazioni alternative della memoria. Il ruolo della narratrice, che sembra prendere prepotentemente possesso dell'atto locutivo, è in realtà un'operazione di recupero e di messa in prospettiva.

²²⁹ S. Boubakour, “L'œuvre de Maïssa Bey : entre désir de liberté et sentiment d'abandon”, in H. Hamdi (dir.), *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, Paris, L'Harmattan, 2019, p.121.

²³⁰ CFL., p. 198.

Mostrare un altro punto di vista sulle vicende che sono passate sotto l'etichetta di follia, oltraggio alla morale o adulterio consente di moltiplicare la prospettiva del lettore e per conseguenza di richiedere una lettura critica e attiva del testo.

Malika polarizza le storie delle altre donne sotto un unico racconto collettivo che è quello di un'Algeria post-coloniale femminile in sofferenza che rischia di cadere nell'oblio. Ciò non diminuisce la potenza polifonica del romanzo, ma ne amplifica la portata. Lo stesso "io" narrativo si moltiplica e si trasforma in un "noi", accoglie una narrazione sfaccettata, interpretabile da punti di vista differenti e in dialogo gli uni con gli altri. Per dire donna, all'interno di un'identità algerina post-coloniale, è necessario non solo dire "io", ma raccontare anche un "noi" che cambi la narrazione del femminile e della memoria collettiva.

3.4 Analisi comparata

I due romanzi presi in analisi nel corso di questo capitolo sono, al contrario della precedente coppia di testi, molto vicini per anno di pubblicazione: *La femme sans sépulture* è stato pubblicato con Albin Michel nel 2002, mentre *Cette fille-là* è edito da Éditions de l'aube nel 2001. Questo dato dà modo di riflettere sul concetto di "urgenza" che è alla base di un dialogo tra la sensibilità dell'intellettuale e il momento storico che vive. I romanzi sono pubblicati alla fine del periodo storico detto della "décennie noire" ed entrambe le autrici trovano rilevante utilizzare il mezzo della scrittura a uso di un recupero memoriale e di una resistenza ai silenzi del discorso nazionale e coloniale. Più che un confronto strettamente storico, le due opere ricercano un punto di contatto tra la situazione sociale che descrivono e il fondato timore che la memoria collettiva lasci sprofondare una parte delle percezioni memoriali della popolazione nel silenzio. Nello specifico, questa fetta di popolazione è rappresentata dalle voci e dai corpi femminili che rischiano di diventare inudibili e invisibili per il discorso nazionale. In entrambi i testi, il presente in cui si opera questa battaglia contro l'oblio è strettamente connesso con il periodo coloniale e con la Guerra d'Indipendenza, delle cui ripercussioni sociali continua a fare le spese la popolazione algerina. Le voci che hanno più difficoltà a emergere all'interno della rappresentazione della memoria sono quelle delle donne, di cui le autrici si fanno carico per due riflessioni incentrate sui temi del lutto, della perdita, della reclusione fisica o metaforica.

Un nodo comune ai due testi è la difficoltà di conoscere la verità sugli avvenimenti passati: come le figlie di Zoulikha non conoscono le circostanze della sparizione e della morte della madre, anche Malika deve fare i conti con i *blancs* delle proprie origini e del proprio passato. In entrambi i casi la risposta a questa esclusione dalla verità dei fatti è una *quête memorielle* che comincia con l'interrogare la comunità femminile di riferimento. La soluzione si trova dunque,

per entrambe le storie narrate, nell'ascolto dell'Altra, nella creazione, ancora una volta, di quello spazio femminile e protetto di vita pubblica che nei due romanzi in questione è rappresentato dalla raccolta delle testimonianze e dalla loro trascrizione.

La scrittura si fa carico allora di trasportare esperienze diverse in un discorso sociale che vedrebbe le voci femminili meno autorizzate alla parola e meno artefici della propria narrazione. Durante il racconto della storia di Yamina, la narratrice di *Cette fille-là* afferma "le silence - n'est-ce pas inscrit dans sa destinée de femme?"²³¹: legato a filo doppio con la rappresentazione del femminile, il silenzio rappresenta un ostacolo condiviso che è possibile superare per mezzo della scrittura. Anche in *La femme sans sépulture* la scrittura è il mezzo d'elezione perché la storia di Zoulikha vinca il silenzio dello spazio pubblico. Oltre il silenzio delle istituzioni e della morale vi è l'universo della memoria collettiva, archivio in formazione e in divenire. Per accedere a questo spazio è necessario che l'*io* perda il suo statuto di espressione singola e si faccia artefice di un'identità multipla e collettiva, che racconti non solo la ricerca identitaria di una femminilità, ma che si faccia carico dell'espressione in divenire di più voci in dialogo.

Se entrambi i romanzi manifestano una struttura polifonica, la resa stilistica del loro intrecciarsi di voci e punti di vista è di fatto differente. Assia Djebar propone una serie di testimonianze "in presa diretta", come fossero registrate da una macchina da presa; la voce dell'intervistatrice coadiuva l'impatto uditivo della voce delle donne vicine a Zoulikha aggiungendo i particolari del loro modo di esporre la narrazione, di utilizzare la voce, di rievocare i ricordi. Malika opera un processo di ascolto simile, ma riscrive poi le storie che ha ascoltato, alla terza persona, amplificando l'impatto delle narrazioni proposte. Il duplice ruolo di ascoltatrice/narratrice delle protagoniste dei romanzi è simile: benché prendano pieno possesso dell'atto locutivo nonché della gestione

²³¹ CFL, p. 74.

dell'organizzazione dell'enunciazione, le due narratrici si adoperano affinché le storie di altre donne prendano vita per mezzo dello stesso strumento che è la scrittura. Lungi dall'oscurare i punti di vista degli altri personaggi, la voce assertiva delle narratrici interviene costantemente in contrappunto o in accordo con quelle delle altre donne, dando visibilità e personalità al punto di vista degli altri personaggi.

La natura intrinseca del personaggio narrante è, tuttavia, estremamente diversa nei due romanzi: se *Cette fille-là* costruisce un personaggio di finzione, Malika, che si assume la responsabilità dell'atto locutivo e della scrittura, *La femme sans sépulture* pone come pilastro narrativo un personaggio fortemente autobiografico, espressione letteraria della soggettività dell'autrice. Il lettore può cogliere questa differenza sin dall'*avertissement* dei romanzi:

Avertissement

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.

Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction.

J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell).²³²

*

²³² FSS, p.9.

Avertissement

Que nul ne voie ici une tentative de s'accrocher à l'espoir d'une possible réconciliation avec les humains et avec moi-même.

J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs.

Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre.

Malika²³³

Se nel primo testo è direttamente l'autrice a prendere la parola, nel secondo caso anche l'*avertissement* si inserisce all'interno della finzione narrativa. I due dispositivi hanno, dunque, due funzioni diverse all'interno dei romanzi: nel caso di *La femme sans sépulture* l'autrice si premura da una parte di soddisfare un certo criterio di attendibilità riguardo alla gestione degli avvenimenti reali all'interno della narrazione e dall'altra di proteggere la rappresentazione dei personaggi messi in scena; nel caso di *Cette fille-là*, invece, il testo non serve lo scopo di verificare l'attendibilità della narratrice, ma di presentarla e di creare un legame empatico con il lettore, cui Malika si rivolgerà apertamente e con una certa frequenza durante tutto il corso della narrazione.

In entrambi i casi, tuttavia, emerge la stessa criticità: il lettore mette in prospettiva l'affidabilità della narratrice e per conseguenza degli eventi narrati. Senza entrare nel merito della dinamica del narrateur fiable/non fiable²³⁴, vorrei

²³³ CFL, p.9.

²³⁴ Per approfondire la tematica del *narrateur non fiable e/ou indigne de confiance* vedi F. Wagner, "Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)" in *Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire*, Arborescence, Numéro 6, Septembre 2016, p. 148–175.

concentrarmi sul valore del verosimile nella rappresentazione della memoria collettiva.

Quando Fisher affronta la tematica della rappresentazione del reale nell'opera di Assia Djébar, pone l'accento sul fatto che un progetto letterario basato sulla riscrittura della memoria si fondi su una "mise en question de la conception occidentale de la subjectivité qui repose sur l'unicité, où sur ce qui Glissant appelle la racine totalitaire"²³⁵. Il superamento dei limiti tra autobiografia, *fiction* e testimonianza operato da Djébar nella sua opera letteraria mima il superamento del discorso unico che si appoggia sui presupposti di una verità o di un assoluto senza obiezioni, nel tentativo di dare spazio a un'alterità, a una narrazione diversa e molteplice. È proprio la creazione di questo discorso altro e sfaccettato che accomuna, in ultima analisi, *La femme sans sépulture* e *Cette fille-là*: si tratta di articolare un pensiero e una scrittura in dialogo con i silenzi, con il non-detto e con i punti ciechi della propria storia personale e di quella del proprio popolo. Djébar e Bey narrano allora delle storie che non sono necessariamente intessute nel reale, ma che raccontano una realtà verosimile e condivisibile, che non risponde necessariamente a esigenze storiografiche di realismo, ma che continua a interrogarsi sui *blancs* della storia recente dell'Algeria. Il valore del verosimile all'interno della letteratura dell'urgenza risiede allora nella lotta ai silenzi, nella necessità di raccontare delle storie che non sono nello specifico di nessuna, ma sono di tutte. Per mezzo della narrazione e della *fiction* è dunque possibile tornare a pensare alla memoria collettiva algerina come a un discorso plurale, polifonico e ancora aperto, ancora in dialogo.

²³⁵ D.D. Fisher, *op.cit.*, p. 46.

Bibliografia tematica

Testi primari

Opere di Assia Djebar

DJEBAR A., *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

—, *Ombre sultane*, Paris, Lattès/Albin Michel, [1987]/2006.

—, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

Opere di Maïssa Bey

BEY M., *Cette fille-là*, La Tours d'Aigues, Éditions de l'aube, 2001.

—, *Hizya*, La Tours d'Aigues, Éditions de l'aube, 2015.

Riferimenti teorici e metodologici

Volumi e articoli dedicati a voce, studio dell'enunciazione, narratologia e critica letteraria

ACZEL R., "Hearing Voices in Narrative Texts", in *New Literary History*, Vol. 29, No. 3, Theoretical Explorations (Summer, 1998), p. 467-500.

—, "Commentary: Throwing Voices", in *New Literary History*, Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience (Summer, 2001), p. 703-705.

AUTIER-REVUZ J., "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours.", in *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, Vincennes, n. 26, 1982, p. 91-151.

BANFIELD A., *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982.

BAKHTINE M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.

—, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

—, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARONI R., "Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction ? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq", in Langevin F., Baroni R. (dir.), *Arborescence*, n. 6, 2016.

—, "Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue", in *Cahiers de Narratologie*, n. 32, 2017.

BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

—, "The Death of the Author", in Heath S. (ed.), *Image Music Text*, New York, [1967] 1977, p. 142-148.

—, *Le Grain de la Voix : Entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

BENVENISTE E., "L'appareil formel de l'énonciation", in *Langages*, n. 17, 1970.

—, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. I e II, Paris, Gallimard, 1966.

BERNINI M., CARACCILOLO M., *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

BOOTH W.C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

—, “Distance et point de vue” in G. Genette, T. Torodov (dir), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1961.

BRES J., “Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...”, in J. Bres et alii, *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, De Boeck, 2005, p. 47-62.

BRES J., NOWAKOWSKA A., “Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore...”, *Cahiers de praxématique*, n. 49, 2007.

BRES J., ROSIER L., “Réfractions: polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones”, *Slavica Occitania*, n. 25, Association Slavica Occitania, 2008.

BURKE S., *The Death and the Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucauld and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1992.

CALABRESE-STEIMBERG L., “Esthétique et théorie du roman: la théorie dialogique du Bakhtine linguiste”, *Slavica bruxellensia*, n.6, 2010.

CHARAUDEAU P., MAINGUENEAU D., *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002.

CHATMAN S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Cornell University Press, 1978.

DUCROT O., *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

ECO U., *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

FLUDERNIK M., *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993.

—, “Introduction: Second Person Narrative and Related Issues”, in Harold F. Mosher (dir.), *Second-person narrative*, Northern Illinois Univ., 1994.

—, “Second-Person Narrative: A Bibliography”, in *Style*, Vol. 28, n. 4, 1994, pp. 525-548.

- , *Towards a Natural Narratology*, London, Routledge, 1996.
- , “Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative”, *PMLA*, Vol. 125, n. 4, October 2010.
- FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque des Sciences humaines”, 1969.
- GADET F., *La Variation sociale en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2003.
- GENETTE G., *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1969.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, [1972] 2009.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, [1983] 2007.
- ISER W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.
- JAHN M, “Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”, *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4, Winter 1997.
- JAUß H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol.1 e vol.2, Bologna, Il Mulino, 1982.
- JONGENEEL E., “Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis”, in A. Blödorn, D. Langer, M. Scheffel (dir), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2006, p. 9-30.
- KORTHALS-ALTES L., “Actes de cadrage, narratologie et herméneutique – à propos de l’indétermination énonciative dans *Sujet Angot* de Christine Angot”, in Langevin F., Baroni R. (dir.), *Arborescence*, n. 6, 2016, p. 102-103.
- KRISTEVA J., “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, in *Critique*, n.233, 1967.

— , “Une poétique ruinée”, prefazione alla traduzione di M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

— , *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

HAMBURGER K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.

LANSER S., *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris Seuil, 1975.

LUBBOCK P., *The Craft of Fiction*, New York, C. Scribner's Sons, 1921.

LUKÁCS G., *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. “tel”, [1920] 2012.

MAINGUENEAU D., *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

— , “Stéréotyper le féminin: entre le doxique et l'esthétique”, in *Degrés*, n. 177, v. 32, Bruxelles, 2004, p. 35-61.

— , “Analyse du discours et littérature: problèmes épistémologiques et institutionnels”, *Argumentation et Analyse du Discours*, n. 1, 2008.

— , *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. “Au cœur des textes”, 2016.

NØLKE H., FLØTTUM K., NOREN C., *ScaPoLine, La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, Paris, 2004.

PALMER A., *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008

PATRON S., “Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives”, *Pratiques*, 2019, p.181-182.

PERRIN L., “Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot”, in *Pratiques*, 2004.

– , “Voix et points de vue dans le discours. De l’opacité linguistique à l’opacité référentielle des expressions”, *Le Français moderne*, 1, n. 74, 2006.

– (dir.), *Le sens et ses voix, Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, coll. “Recherches Linguistiques”, n. 28, 2006.

– , “Aspects de la voix du locuteur à l’intérieur du sens”, *Cahiers de praxématique*, n. 49, 2007.

RABATÉ D., *Poétiques de la voix*, Paris, coll. “Les Essais”, Éditions José Corti, 1999.

RABATEL A., *Une Histoire du point de vue*, Klincksieck/Centre d’Études linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz, Paris, 1997.

– , *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Vol I e II, Lambert-Lucas, Limoges, 2008.

– , “Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix”, *Arts et Savoirs*, n. 2, 2012a.

– , “Empathie et émotions argumentées en discours.” in *Le discours et la langue*, Cortil-Wodon, Editions modulaires européennes, 2013, Vol. 4.1, 2012, pp.159-178.

– , “L’énonciation problématisante: en dialogue avec Le Royaume d’Emmanuel Carrère”, in *Arborescences*, n.6, 2016.

RICHARDSON B., *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

ROSIER L., “Méandres de la circulation du terme polyphonie” in J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, coll. Champs linguistiques, 2005, p. 33-46.

TORODOV T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

WAGNER F., “Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)” in *Arborescence*, n. 6, Septembre 2016, p. 148–175.

Volumi e articoli dedicati allo studio della memoria

ASSMAN A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, [1999] 2015, Il Mulino.

DROZ B., *Storia della decolonizzazione nel XX secolo*, Milano, Mondadori, 2010.

HALBWACHS M., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 2001.

—, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium Libri, 1997.

HARBI M., STORA B. (dir.), *La Guerre d'Algérie (1954-2004). La fin de l'amnésie*, Hachette, Paris, 2005.

RICŒUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

RUBINO G. (dir.), *Voix du Contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Roma, Bulzoni, 2006.

STORA B., *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, [1991] 2005.

Volumi e articoli dedicati alla francofonia linguistica e letteraria e agli studi post-coloniali

ACHOUR C. (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmatta, 1991.

CHAULET C., "Des écrivaines contemporaines et *les mille et une nuits*" in Achour C., *À l'aube des Mille et Une Nuits*, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

ALGERI V., "Mémoire coloniale et immigration. Comment raconter cette histoire ?" in Rubino G., Viart D. (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire – Thèmes et formes*, Quodlibet, 2014, p. 313-332

AREZKI D., *Romancières algériennes francophones. Langue, culture, identité*, Atlantica/Séguier, Biarritz/Anglet, 2006.

BHABHA H. K., *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

BENIAMINO M., *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BENIAMINO M., GAUVIN L. (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005.

BENVENUTI G., CESERANI R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BONN C., *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris-Montréal, L'Harmattan-PUM, 1985.

—, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris, Hachette, 1990.

—, *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

BONN C., GARNIER X., LECARME J., *Littérature francophone. 1. Le roman*, Paris, Hatier AUPELF, 1997.

CHIKHI B., *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

—, *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997.

COMBE D., *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2010.

DÉJEUX J., *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984.

— , *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

FISHER D., *Écrire l'urgence*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GLISSANT E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

— , *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

LE BRIS M., ROUAUD J., ALMASSY E. (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LÉVI G., MAZAURIC C., ROCHE A. (dir.), *L'Algérie, traversées*, Paris, Hermann, 2018.

MEMMES A., *Signifiance et interculturalité*, Rabat, Okad, 1992.

MOURA J. M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, [1999] 2019.

NGALASSO-MWATHA M. (dir.), *Linguistique et poétique. L'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

RECLUS O., *France, Algérie et colonies*, Paris, Librairie Hachette, 1886.

SAID E. W., *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2012.

SENGHOR L.S., "Le Français, langue de culture", in *Esprit*, novembre 1962, p. 837 – 845.

TAMZALI W., *Une éducation algérienne*, Paris, Gallimard, 2007.

Articoli e opere critiche dedicati ad Assia Djébar

ALGERI V., *Histoire de soi dans la langue de l'autre. La poliphonie linguistique dans l'œuvre de Assia Djébar*, Roma, Aracne, 2014.

— , “Assia Djébar entre autobiographie et autofiction”, in *Revue LADICIL*, n.1, decembre 2004.

ASHOLT W., “Narration et mémoire immédiate”, In ASHOLT W., CALLE-GRUBER M., COMBE D.(dir.), *Assia Djébar : littérature et transmission*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2010, p.81-93.

ASHOLT W., CALLE-GRUBER M., COMBE D.(dir.), *Assia Djébar : littérature et transmission*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2010.

CALLE-GRUBER M., *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Maison-neuve et Larose, Paris, 2001.

CHAOUATI A. (a cura di), *Lire Assia Djébar!*, Ciboure, La Cheminante, 2012

CHIKI B., *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007.

HAMDY H., “Historical (re)construction in 'L'amour, la fantasia', 'Vaste est la prison' and 'La femme sans sépulture' by Assia Djébar”, in *Expressions Maghrebines*, vol. 10, n.2, 2011.

HIDDLESTON J., *Assia Djébar: Out of Algeria*, Liverpool University Press, Manchester, 2006.

LAGHOUATI S., “Les je(ux) de partitions d'Assia Djébar : un Quatuor algérien pour le corps féminins”, *Tangence*, n.103, 2013.

REDOUANE N., BÉNAYOUN-SZMIDT Y. (a cura di), *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RESTUCCIA L., *Parole dal silenzio; Assia Djébar, la voce dell'Algeria fra memoria e storia*, Palermo, Palumbo, 2004.

Articoli e opere critiche dedicati a Maïssa Bey

BOUBAKOUR S., "L'œuvre de Maïssa Bey : entre désir de liberté et sentiment d'abandon", in H. HAMDI (dir.), *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, Paris, L'Harmattan, 2019.

HAMDI H. "Introduction" in HAMDI H. (dir.), *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, Paris, L'Harmattan, 2019.

TABTI B. M., *Maïssa Bey. L'Écriture des silences*, Blida, Tell, 2007.

Interviste

BELLOULA N., *Les Belles Algériennes. Confidences d'écrivaines*, Constantine, Média-plus, 2006.

MORTIMER M., "Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien" in *Research in African Literatures*, Vol. 19, n. 2, 1988.

REMY Pierre-Jean, "Réponse au discours de réception de Mme Assia Djébar", in sito internet de l'Académie française, 22 giugno 2006. URL : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>