

L'interruzione postcoloniale come lacerazione del sapere

Miguel Mellino

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Iain Chambers, *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities*, part of the series Radical Cultural Studies, London: Rowman & Littlefield, 2017 (152 pages)

ABSTRACT

In his book *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities* (2017), Iain Chambers maintains that in the context of increasing neoliberalization processes of universities and scholarships, academic knowledge should no longer be considered the only legitimate mode of critically understanding the world. As institutional knowledge has become unable to register its own political and epistemological limits, we must turn our gaze to other kinds of languages to produce other kinds of knowledge. Chambers argues that nowadays the most interesting and sophisticated critical knowledge of the contemporary world is coming from what he calls postcolonial works of art. The work of artists like Jimmie Durham, Mike Cooper, Yinka Shonibare, John Akomfrah, Michael Haneke and others can be thought of as postcolonial epistemological interruptions of Western dominant discourses and self-representations of modernity and its histories. By codifying dissonant postcolonial experiences within increasingly complex aesthetic codes, they are giving us back non-Eurocentric and alternative versions of modernity. These works of art, which connect memories of the colonial past from a subaltern point of view with the material and psychological suffering of migrants, black subjects and people of the global south, are considered by Chambers as a crucial starting point to rethink the politics of counter-hegemonic cultural identities and knowledge against neoliberal forms of domination.

Il processo di neoliberalizzazione è penetrato con forza nell'accademia. L'università, soprattutto nei paesi del Nord globale, è sempre più in rovina. E ciò riguarda anche l'Italia, dove la logica neoliberale è stata piegata al secolare sistema di controllo baronale. In spazi sempre più asserviti alle logiche mercantili ed estrattive della razionalità neoliberale, i margini per la produzione di saperi critici si sono ristretti sempre di più. Non è un mistero che il campo accademico sia divenuto una sorta di 'doxa epistemologica' improntata soltanto al mantenimento e alla riproduzione del proprio ordine discorsivo, alla mera riaffermazione autoritaria e disciplinare dei confini (neoliberali) del presente. Mercato, produttività, positivismo, (presunta) avallatività della scienza appaiono come gli unici criteri di verità dell'attuale economia politica e morale della conoscenza. Tutto ciò che non intende piegarsi a quest'ordine neoliberale del discorso viene neutralizzato o escluso dai protocolli accademici. L'università, dunque, appare come uno degli 'specchi' più fedeli di ciò che di recente Étienne Balibar ha suggerito di chia-

mare l'epoca del "capitalismo puro": un momento storico in cui la logica di accumulazione capitalistica riesce non solo a governare in modo univoco il politico, piegandolo alla propria logica utilitaristica, ma anche a procedere in modo autonomo da ogni forma di conflitto. L'epoca della post-democrazia è anche l'epoca della post-università. Anche in Italia, dove la logica neoliberale è stata piegata alla logica alla secolare tradizionale baronale.

È così che in questo contesto di neoliberalismo egemonico, i modelli di conoscenza promossi dall'accademia non possono più essere considerati come l'unico modo legittimo di comprendere il mondo. Occorre rivolgere l'attenzione altrove: alle forme di vita e di resistenza messe oggi in atto nel cuore stesso dell'Europa dalle soggettività storicamente escluse dalla colonialità dello sviluppo della modernità capitalistica occidentale, ma soprattutto a quelle pratiche artistiche, musicali, letterarie e visuali che negli ultimi anni hanno cercato di codificare entro nuovi e sempre più complessi codici estetici queste esperienze postcoloniali dissonanti; sono queste voci e narrazioni a promuovere oggi una delle sfide epistemologiche più radicali. È questo il punto di partenza dell'ultimo lavoro di Iain Chambers: *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities* (Rowman & Littlefield, 2017). Secondo Chambers, queste esperienze di vita e queste pratiche estetiche diverse irrompono come frammenti "incurabili," per richiamare qui la definizione dell'antropologo Tarek Elhaik ripresa in diverse parti dello scritto, nell'attuale spazio discorsivo, ovvero come veicoli di una memoria alternativa e contrappuntistica capace di "perturbare" e di "interrompere" non solo l'attuale "Algebra del potere" (dal titolo del primo capitolo del testo), ma soprattutto gli archivi tradizionali del sapere e della cultura occidentale. Queste esperienze e narrazioni diverse non fanno che spezzare l'archivio del sapere e della cultura moderna occidentale. In questa prospettiva, colonialismo, razzismo e migrazioni non appaiono più come fenomeni sociologici, politici o economici, bensì come istanze di inchiesta o interrogazione epistemologica e ontologica. Ed è proprio a partire da questa premessa che viene a interpellarci la valenza assegnata da Chambers alle "interruzioni postcoloniali" (politiche, culturali, artistiche) in quanto momenti e pratiche di rottura, tanto epistemologica quanto ontologica: l'effetto dell'interruzione è quello di minare alla base (si potrebbe dire di "decludere," per sfruttare il noto termine di Nancy) qualsiasi pulsione o desiderio tendente a chiudere il Reale (si potrebbe intendere benissimo in senso lacaniano, anche se l'autore non lo fa) in un'unica narrazione del mondo.

Per andare oltre la cosificazione del presente prodotta dalle grammatiche epistemologiche istituzionali dobbiamo dunque lasciarci attraversare da queste "interruzioni postcoloniali": poiché esse ci portano il dono (nel senso derridiano del termine) della memoria contro la storia istituzionalizzata. Queste memorie subalterne custodiscono tracce e mondi resistenti, ma rimasti impliciti e silenti; contengono in sé quelle "modernità non-autorizzate" (dagli archivi dei saperi e della cultura moderna) che per Chambers sono la garanzia di un futuro "senza garanzie," per dirla con Stuart Hall, ovvero di un futuro reticente a ogni forma di chiusura o di certezza. In sintesi, queste memorie hanno per Chambers il merito di rendere perennemente

“opaco” il nostro mondo, ci sollecitano a liberare i confini della nostra conoscenza dagli imperativi neoliberali della misura e della trasparenza. Da qui – sostiene il testo – l'estrema traducibilità di queste esperienze soggettive nel campo dell'arte.

Ma il testo di Chambers non si ferma all'enunciazione dell'interruzione come metodo. È nella sua stessa pratica teorica – nel farsi della sua analisi della modernità – che esso si propone come un'interruzione della grande narrazione occidentale neoliberale. Nella prima parte del testo, Chambers cerca di de-europeizzare, per così dire, la modernità. Passando in rassegna una lunga serie di autori e scritti – e in questo senso *Postcolonial Interruptions* rappresenta un ottimo aggiornamento della migliore teoria postcoloniale degli ultimi anni – egli concentra gli sforzi nel mostrare perché la modernità occidentale non debba essere compresa come un fenomeno “intra-europeo.” Come prima cosa, Chambers ricorda che la modernità ha un'origine globale, nel senso che è stata il prodotto di un'interconnessione secolare tra i diversi continenti. Un fenomeno sorto non solo dalla conquista dell'America, così come dallo sterminio e dal saccheggio materiale progressivo di diverse zone del mondo non-europeo, ma anche dagli apporti dalla cultura medievale, dalla scienza e la filosofia arabo-mediterranea. Per questo, la modernità europea – così come la sua auto-narrazione “umanistica” della storia – è solo una tra quelle in circolazione. Si tratta di una forma di modernità inseparabile dall'appropriazione coloniale e dalla distruzione capitalistica del mondo. E questa colonialità della condizione storico-materiale di sviluppo dell'Europa moderna, precisa Chambers, non solo è alla base del carattere estrattivo e predatorio del capitalismo attuale, ma non poteva non surdeterminare la stessa produttività culturale, politica ed epistemica delle discipline moderne occidentali.

In modo del tutto opportuno, visto quanto sta accadendo oggi nell'Europa della Brexit e negli Stati Uniti di Trump, Chambers ripropone qui una genealogia postcoloniale piuttosto suggestiva del liberalismo europeo, sottolineando in che modo esso abbia storicamente concettualizzato lo sviluppo della modernità in stretto rapporto ai diritti di proprietà, compresi quelli su altri essere umani, e quindi attraverso la legalizzazione di un certo tipo di violenza: nell'Europa capitalistica moderna l'emancipazione di una parte della popolazione è sempre dipesa dallo spossessamento di un'altra. Nel governo occidentale del mondo, segnato da una divisione coloniale dell'umanità, la necropolitica (politica della morte) ha da sempre costituito il rovescio costitutivo della biopolitica (politica della vita). Chambers ci chiede di pensare la modernità occidentale come un assemblaggio costitutivamente eterogeneo, caratterizzato da sempre dalla coesistenza gerarchica (e non teleologica) di diversi regimi di lavori, di diversi status di cittadinanza, di temporalità culturali differenti. È proprio a partire da questo presupposto che l'idea di restringere il senso della modernità entro la singolarità della narrazione umanistico-occidentale non può che apparire, per dirla con Anibal Quijano, come un ulteriore effetto della colonialità del potere capitalistico globale. Chambers è chiaro su questo: occorre togliere il monopolio del moderno all'Europa, ascoltare quelle altre voci e narrazioni dell'esperienza della modernità che oggi stanno segnando ciò che egli chiama, riprendendo una nota

espressione di Stuart Hall, “la fine dell’innocenza dell’ubiquo soggetto bianco.” Se gli archivi occidentali avevano consegnato all’oblio questi diversi vissuti, queste narrazioni alternative del processo di modernizzazione, oggi esse ci ritornano attraverso la soggettivazione degli esclusi (dei corpi da sempre razzializzati, del soggetto postcoloniale nero, dei subalterni appartenenti a tutti i sud del mondo) come veri e propri spettri del passato. La narrazione bianca e occidentale della storia deve ora confrontarsi con altre narrazioni: e la fine dell’innocenza del soggetto bianco sta qui a significare anche la fine dell’innocenza delle scienze sociali e umane emerse nella modernità. In sintesi, queste prese di parola ‘altre’ hanno provocato il naufragio definitivo dell’archivio occidentale moderno, poiché questa molteplicità di voci non può più essere ricomposta entro un’unica visione oggettiva e totalizzante del mondo, del passato, della storia. Se in passato, come sosteneva Naoki Sakai, ripreso da Chambers, la classificazione dei saperi era connessa con la classificazione razziale del genere umano, nel mondo post-coloniale non vi è alternativa al pluralismo cognitivo ed epistemico. Occorre quindi ripensare la modernità (e il moderno) come una costellazione globale, dai confini fluidi e senza centro. Questa, secondo Chambers, è la lezione essenziale che viene oggi dal Sud.

Nella seconda parte del testo, Chambers rivolge l’attenzione ad alcune delle produzioni estetiche contemporanee, visuali e musicali, che dal suo punto di vista enunciano in modo più efficace la possibilità di queste “modernità non-autorizzate.” Le opere di artisti come Isaac Julien, Mike Cooper, Jimmie Durham, Akram Zaatari, Yinka Shonibare, Dagmawi Yimer e John Akomfrah, ma anche esibizioni come “il museo delle migrazioni” di Lampedusa, o lo stesso paesaggio dell’isola, abitato da imbarcazioni abbandonate, resti ed oggetti quotidiani appartenuti ai migranti non fanno che evocare nel presente, attraverso suoni e immagini, la possibilità di “incontri inattesi” con il passato, ovvero la potenzialità di una diversa “ecologia della cittadinanza” per il futuro fondata su frammenti di memorie escluse e rimosse dagli archivi istituzionali. Performance come il remake di Mike Cooper della nota canzone di Woody Guthrie “Plane Wreck at Los Gatos (Deportee),” registrata nel 2011 a Palermo, capace di evocare una connessione storica inattesa di “migrazioni illegalizzate” e di lavoro migrante semi-servile tra il Messico e il Maghreb, tra la California e il Sud dell’Italia; come l’installazione video di Isaac Julien “Western Union. Small Boats” (2007), in cui i grandiosi saloni aristocratici del Gattopardo appaiono attraversati da ‘misteriose’ figure migranti; come l’esibizione “Traces and Shiny Evidence” dell’artista Cherokee Jimmie Durham, caratterizzata dall’accento su alcune “sostanze naturali fuori luogo” come critica di ogni forma di antropocentrismo; o, infine, come le opere dell’anglo-nigeriano Yinka Shonibare, che ripropongono insistentemente un ri-assemblaggio eterogeneo e spaesante di icone e materiali tipici dell’esperienza coloniale dell’Impero britannico e costituiscono per Chambers alcuni tra gli esempi più calzanti di ciò che egli chiama “interruzioni postcoloniali.” Questi prodotti estetici, afferma Chambers, evocando la presenza di un altro (coloniale) represso e negato, di una ferita impossibile da curare, “disseminano buchi nel tempo,” ovvero “aprono alla differenza e alla molteplicità l’astratta e lineare cronolo-

gia dello storicismo occidentale”; si propongono quindi come le immagini di una benjaminiana “lacerazione nella temporalità del presente.” Non è difficile ravvisare qui una certa corrispondenza tra il discorso di Chambers su questo tipo di pratiche estetiche e quanto Edward Said ha definito come “stile tardo” in alcuni dei suoi ultimi scritti. E tuttavia per Chambers, a differenza di Said, la forza di queste espressioni artistiche risiede in ciò che Didi-Huberman considerava come il reale “potere dell’immagine” o dei “linguaggi puramente visivi”: il loro eccesso di temporalità, la loro capacità di far esplodere il presente e la sua codificazione politico-culturale più consensuale in virtù di un carico semiotico impossibile di addomesticare, di una storicità virtualmente inarrestabile.

Nella sua organizzazione, dunque, il testo di Chambers sembra suggerirci l’esistenza di due diversi tipi di “interruzioni postcoloniali.” La prima di tipo di “teorica,” utile più alla critica della grande narrazione moderna occidentale e alla sua filosofia coloniale della storia che non alla costruzione di identità politico-culturali alternative; una seconda di tipo di estetico-artistica, sicuramente più capace di *evocare*, rispetto a quella meramente teorica, nuove soggettività post-coloniali emergenti. È chiaro che nella visione di Chambers le pratiche artistiche si mostrano sempre più efficaci nel sostituire l’imperativo della trasparenza, della misura, della quantificazione e dell’utile tipico non solo del neoliberalismo contemporaneo, ma anche del pensiero occidentale moderno, con quello dell’opacità e del divenire, ovvero con uno sguardo plasmato (per dirla con e contro Lukács) dall’impossibilità di riconciliazione delle parti nel tutto. Nello schema che ci propone *Postcolonial Interruptions* le pratiche politiche (postcoloniali) devono necessariamente apparire come la continuazione dell’estetica con altri mezzi. Qualcuno potrebbe facilmente obiettare che Chambers non fa qui che riproporre, in altri modi, quella stessa vecchia distinzione liberal borghese moderna tra estetica e politica che intende superare. Altri potrebbero controbattere che anche il campo dell’arte è soggetto alle stesse leggi della mercificazione neoliberale dei saperi accademici, o che esso è spesso un’altra espressione di quel feticismo delle merci tipico del modo di produzione capitalistico. In realtà, il testo si difende bene da entrambe le accuse. Dietro la sua concezione delle pratiche artistiche non sembra difficile scorgere l’influenza di diverse epistemologie del Sud (delle loro diverse concezioni dell’uomo, dello stare nel mondo, dei rapporti tra natura e cultura), ma soprattutto di espressioni musicali ‘altre’, in particolare quelle mediterranee e africano-americane emerse nel contesto di quello che Paul Gilroy ha denominato le culture dell’Atlantico Nero. Si tratta di epistemologie e di tradizioni estetico-musicali che veicolano una concezione diversa del politico rispetto a quella bianca e occidentale, imperniata sulle capacità cognitive dei sensi e delle emozioni, sulla centralità del corpo, della tradizione orale, della performance collettiva e della convivialità popolare, della mondanità e dell’ibridazione, vale a dire, per dirla con Lyotard, di espressioni culturali incentrate “sul primato del figurale sul discorsivo.” È un argomento su cui Chambers si è soffermato in buona parte dei suoi testi precedenti. E sta qui forse dal suo punto di vista, nella messa a frutto di un immaginario punto di incontro tra memorie subalterne re-

presse, culture migranti e popolari e un certo tipo di pratiche estetiche, la migliore espressione del postcoloniale come (in)autentica interruzione.

Miguel Mellino is Lecturer on “Postcolonial Studies and Interethnic Relationships” at the University of Naples “L'Orientale”. He is the author of *Stuart Hall: cultura, razza e potere* (ombre corte 2015), *Cittadinanze postcoloniali. Appartenenze, razza e razzismo in Italia e in Europa* (Carocci 2012), *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei Postcolonial Studies* (2005, translated into Spanish *La critica poscolonial. Descolonizacion, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Buenos Aires, Paidós, 2008), *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies* (2006, with Stuart Hall, translated into Spanish *La cultura y el poder*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010), *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali* (2009). He is the editor of the Italian translations of Frantz Fanon's *Écrits Politiques, Pour la Révolution Africaine* (2006) and *L'an V de la révolution algérienne* (2006), and Césaire's *Discours sur le colonialisme* (2010).

E-mail address: mamellino@unior.it