

Maria Paola Guarducci

# Dopo l'interregno

*Il romanzo sudafricano e la transizione*



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1746-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2008

# Indice

Introduzione	pag.	7
I. Cronache dell'apocalisse: Nadine Gordimer e J.M. Coetzee	»	17
1. Nadine Gordimer e J.M. Coetzee	»	17
2. Gordimer: la scrittura come "gesto essenziale"	»	19
3. Coetzee: la libertà dell'immaginazione	»	24
4. Letteratura e apocalisse	»	28
5. <i>July's People</i>	»	30
6. <i>Life and Times of Michael K</i>	»	38
II. <i>Memoirs</i> , autobiografie, racconti dell'infanzia	»	45
1. Il bambino, la nazione, la narrazione	»	45
2. Memoria individuale, storia nazionale	»	49
3. Menzogna: <i>The Smell of Apples</i>	»	53
4. Violenza: <i>The Innocence of Roast Chicken</i>	»	58
5. Resistenza: <i>Boyhood</i>	»	64
III. Confessione, compassione, espiazione	»	75
1. Verità e riconciliazione	»	75
2. Il nuovo immaginario letterario	»	80
3. Confessione: <i>Country of My Skull</i>	»	83
4. Compassione: <i>Mother to Mother</i>	»	91
5. Espiazione: <i>Disgrace</i>	»	99

IV. Metamorfosi	pag.	115
1. Rinnovamento e trasformazione	»	115
2. Trasfigurazioni narrative: Dangor, Breytenbach, Vladislavić	»	117
3. Vita, morte e “miracoli”: <i>Ways of Dying</i>	»	126
4. Le metamorfosi del testo: <i>Finding Mr Madini</i>	»	136
V. Radici e genealogie: romanzo e storia	»	145
1. “Interrogare il silenzio”: in principio fu Adamastor	»	145
2. La Storia/le storie, il romanzo	»	151
3. Forme del romanzo storico sudafricano	»	153
4. Il paradigma del meticciano	»	160
5. Aporie: <i>David's Story</i>	»	164
VI. Il romanzo urbano	»	175
1. Topografie letterarie	»	175
2. Zoë Wicomb: ritratto della città segregata	»	180
3. “ <i>Jim-Comes-to-Cape Town</i> ”	»	186
4. K. Sello Duiker	»	188
5. Patricia Schonstein Pinnock	»	197
Indice delle opere citate	»	205
Bibliografia critica	»	209

## Capitolo I

### Cronache dell'apocalisse: Nadine Gordimer e J.M. Coetzee

Kenya's Mau Mau uprising, Angola's rebellion,  
the massacres in the Congo, riots and killings in South Africa -  
all soon to be written in blood permanently on the highway of human history,  
all soon to be written in bleached bones on the desert of time -  
all were started by one thing -  
the total lack of understanding between Black and White;  
the utter failure of one race of human beings to understand  
what goes on in the minds of the other race.

*Credo Mutwa* (1965)

#### 1. Nadine Gordimer e J.M. Coetzee

Entrambi sudafricani bianchi, entrambi autori di lingua inglese, insigniti tutti e due del Nobel per la letteratura, del Booker Prize e di altri prestigiosi riconoscimenti nazionali e internazionali, Nadine Gordimer (1923-) e J. M. Coetzee (1940-) sono gli scrittori sudafricani più noti e più studiati dentro e fuori dal Sudafrica. La prima dichiaratamente *engagée*, il secondo elusivo e metaforico, i due rappresentano delle tipologie letterarie molto differenti pur ricoprendo entrambi posizioni di spicco nel canone letterario della contemporaneità anglofona.

Se il rapporto tra etnie all'interno della società strutturata dall'apartheid è l'indiscusso protagonista di gran parte dell'opera di Nadine Gordimer, lo stesso non si può dire dei romanzi di Coetzee, i cui "contenuti politici" non sono strutturati in maniera altrettanto programmatica. Gordimer, figlia di un'inglese e di un ebreo lituano, ha espresso un tipo di narrativa che riflette la cultura inglese radicata in Africa, una cultura per lo più legata agli ambienti urbani, inserita in un dibattito internazionale, postcoloniale, anglosassone e in Sudafrica

spesso in disaccordo rispetto alla politica discriminatoria che pure faceva dei suoi membri dei soggetti privilegiati. Nelle opere di Coetzee, pur legate in modo profondo alla tradizione letteraria inglese, si avverte con intensità anche il confronto problematico con la cultura afrikaner e il suo retroterra, un bagaglio che, nonostante la posizione di preminenza degli afrikaner nel paese fino al 1994, appare più “localistico” di quello inglese in quanto i *settler* boeri recisero quasi immediatamente i legami con l’Olanda e in generale con l’Europa<sup>1</sup>. I romanzi di Coetzee si interrogano attorno ad una *condition humaine* che, sebbene informata dalla situazione sudafricana, non si spiega solo attraverso quelle coordinate geopolitiche. Nelle sue opere si sente più che in quelle di Gordimer la presenza di temi quali il legame con la terra (il *veld* del Karoo con le sue *farm*), l’importanza evocativa e simbolica del paesaggio nell’elaborazione dell’ideologia dell’apartheid e, in generale, nella mentalità dei bianchi, l’impronta calvinista nella visione di vita dei primi boeri che arriva sino al presente. Non a caso questi temi costituiscono i fili conduttori della ricostruzione di una cultura letteraria sudafricana bianca di inizio-Novecento che Coetzee delinea nel suo saggio del 1988, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, una tradizione non troppo conosciuta fuori dal Sudafrica, con la quale però la sua narrativa, al contrario o per lo meno in maniera più costante e incisiva di quella di Gordimer, non smette mai di dialogare.

Il lettore occidentale interessato alla questione politica sudafricana la troverà con più immediatezza nelle opere di Gordimer che non in quelle di Coetzee<sup>2</sup>. La presenza della cultura sudafricana, e afrikaner, nell’opera di Coetzee è forte e incisiva, ma siccome siamo di fronte ad un’opera i cui livelli di significato sono molto stratificati e talvolta tra loro indipendenti, questa presenza può passare del tutto (o quasi) inosservata agli occhi di chi per svariate ragioni non sia predisposto a coglierla. Se leggere Gordimer significa soprattutto leggere del Sudafrici-

---

<sup>1</sup> Prova di questa cesura è l’elaborazione da parte dei discendenti degli olandesi del termine *afrikaner* per designarsi e lo sviluppo di una lingua propria, l’*afrikaans*, affine all’olandese ma con influenze dal tedesco e dalle lingue sudafricane autoctone.

<sup>2</sup> Anche Nelson Mandela afferma di aver appreso dalle opere di Gordimer, lette durante la lunga prigionia, molto sulla mentalità dei bianchi *liberal* (cfr. N. MANDELA, *Long Walk to Freedom. The Autobiography of Nelson Mandela*, London, Abacus, 1994, p. 585).

ca, credo si possa affermare che il pubblico internazionale di Coetzee si accosti a questo scrittore e alla sua opera per altre motivazioni. Per entrambi gli scrittori, comunque, il canone occidentale è fondamentale: Ivan Turgenev, Lev Tolstoj, Fëdor Dostoevskij, Franz Kafka, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Henry James, Thomas Mann, Samuel Beckett, i romantici inglesi, ma anche Primo Levi, Italo Calvino e molti altri emergono con costanza in un gioco di rimandi intertestuali, impliciti e espliciti, nelle opere di tutti e due.

## 2. Gordimer: la scrittura come “gesto essenziale”

Nata a Springs, una piccola località vicino a Johannesburg la cui vita ruotava attorno alla presenza delle miniere d'oro e vissuta sempre in Sudafrica, a Johannesburg, Nadine Gordimer è nota al pubblico di lingua inglese dalla fine degli anni Quaranta. Con una prima raccolta di racconti pubblicata nel 1949, *Face to Face*, fino ad arrivare all'ultima raccolta di racconti, *Beethoven Was One-Sixteenth Black* (2007), la sua produzione si estende copiosa e ininterrotta lungo gli ultimi sessant'anni di storia sudafricana, offrendo una sorta di lungo racconto in tempo reale stilato secondo le regole di un “realismo critico” di stampo lukácsiano<sup>3</sup> in cui convergono alcune caratteristiche del postmodernismo. Si tratta di un'opera che si muove aderente alle vicende storiche del paese in cui nasce e di cui è imbevuta: inizia in contemporanea con l'apartheid di cui attesta la sistematizzazione nel corso degli anni Cinquanta; attraversa i cupi anni Sessanta e Settanta; registra la violenza degli stati d'emergenza proclamati negli anni Ottanta, saluta con entusiasmo l'avvento della democrazia negli anni Novanta e approda al nuovo secolo allargando l'orizzonte su temi più “globali” come l'immigrazione clandestina (si veda, ad esempio, *The Pick-up*, 2001), o focalizzando l'attenzione su storie solo a prima vista minimaliste, in cui l'indagine sull'individuo non manca di correlarsi a quella sul nuovo Sudafrica, come avviene nel suo ultimo romanzo *Get a Life* (2005). Di “illusionismo referenziale” parla Liliane Louvel per defini-

---

<sup>3</sup> La definizione è del suo maggior critico, S. CLINGMAN, *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside*, Allen & Unwin, London 1986, p. 6.

re le analogie tra date e personaggi storici e fittizi nell'opera della scrittrice<sup>4</sup>. La sua bibliografia porta per questo anche dei segni extra-letterari che rimarcano la sua contiguità con il percorso politico del paese: dodici anni di bando della censura per *A World of Stranger* (1958); dieci anni per *The Late Bourgeois World* (1966) e quattro mesi per *Burger's Daughter* (1979)<sup>5</sup>. Censurato è anche il suo studio sulla poesia sudafricana nera (e in generale sulla narrativa africana) pubblicato nel 1973 con il titolo di *The Black Interpreters. Notes on African Writing*, tentativo di rendere visibile, seppure in minima parte, la macroscopica latitanza costituita dalla produzione degli scrittori neri, allora al bando, nel panorama letterario del paese.

Una scrittura incessante quasi per intero ambientata in Sudafrica, che cita eventi e personalità della cronaca politica coeva, diventa suo malgrado testimonianza storica, talora viene letta in alternativa alla storiografia ufficiale che dal canto suo censura, mistifica, manipola gli eventi. Come osserva Dominic Head, Gordimer fornisce allo storico della letteratura più materiale sull'epoca dell'apartheid di qualunque altro autore sudafricano<sup>6</sup>. Il ruolo di una letteratura di questo genere è sempre stato chiaro anche alla scrittrice, che nel 1983, infatti, affermava: «The revelatory function of literature becomes an act in a country where much is suppressed or where much is called by the wrong name or much is concealed; where so much is double talk»<sup>7</sup>. Ma allo stesso tempo, in un'intervista del 1982, Gordimer dichiarava anche che non era l'apartheid l'oggetto diretto della sua scrittura: «I don't write about apartheid, I write about people who happen to live under

---

<sup>4</sup> Cfr. L. LOUVEL, *Nadine Gordimer*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1994, p. 60.

<sup>5</sup> *Burger's Daughter* fu censurato perché il personaggio di Lionel Burger ricalca quello di Bram Fisher, avvocato membro del *South African Communist Party* (SACP), eroe della resistenza bianca contro l'apartheid, condannato all'ergastolo nel 1966 e morto in prigione. Gordimer, che seguì le udienze del processo, riporta nel romanzo il testo di un discorso di Fisher in tribunale, nonché, inalterato, un volantino del *Soweto Students Representative Council* sui massacri delle forze dell'ordine nel 1976 (Cfr. N. GORDIMER, *Burger's Daughter*, Penguin Books, Harmondsworth 1979, rispettivamente pp. 24-27 e pp. 346-347). L'embargo contro *Burger's Daughter* durò solo quattro mesi per via delle petizioni di protesta raccolte da un'iniziativa trasversale di intellettuali ed artisti internazionali.

<sup>6</sup> Cfr. D. HEAD, *Nadine Gordimer*, Cambridge UP, Cambridge 1994, p. 3.

<sup>7</sup> Gordimer in D. COOPER-CLARK, *The Clash* (1983), in N. TOPPING BAZIN, M. DALLMAN SEYMOUR (eds.), *Conversations with Nadine Gordimer*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1990, p. 219.



that system»<sup>8</sup>. Se il rilievo del tema “apartheid” nella narrativa di Gordimer scaturisce dunque dalle coordinate spazio-temporali da cui ella scrive, ed è forse necessario sottolineare che al contrario di molti scrittori bianchi Gordimer non ha mai voluto lasciare il Sudafrica, la condanna di quel sistema che emerge dai suoi testi assume, sempre a detta della scrittrice, un carattere derivativo, non riconducibile ad originali intenzionalità propagandistiche:

I am not a preacher or a politician. It is simply not the purpose of a novelist. I am totally opposed to apartheid and all the cruel and ugly things it stands for, and have been so all my life. But my writing does not deal with *my* personal convictions; it deals with the society I live and write in. I thrust my hand as deep as it will go, deep into the life around me, and I write about what comes up. My novels are anti-apartheid, not because of my personal abhorrence of apartheid, but because the society that is the very stuff of my work *reveals itself*. The suffering inflicted by White on Black, the ambiguities of feeling, the hypocrisy, the courage, the lies, the sham and shame – they are all there, implicit. If you write honestly about life in South Africa, apartheid damns itself.<sup>9</sup>

Non è la religione a connotare il carattere “rivelatorio” nell’opera di una scrittrice per sua dichiarazione atea, bensì la storia quando questa entra nel tessuto letterario con l’“onestà” di chi ne scrive. Sulla categoria dell’onestà degli scrittori Gordimer torna spesso nella sua produzione teorica e critica, così come sul tema della “verità” espressa dagli artisti, verità che da quell’onestà è prodotta: «All the writer can do, as a writer, is to go on writing *the truth as he sees it*» afferma in un celebre saggio del 1975<sup>10</sup>. Tutta l’opera di Gordimer esprime una tensione verso la verità che, se da una parte, secondo la scrittrice, risiede nella *fiction* – «nothing I say here will be as true as my fiction»<sup>11</sup> ripete nei discorsi pubblici, nei saggi, nelle interviste – dall’altra si lo-

---

<sup>8</sup> Eadem, in R. BOYERS, C. BLAISE, T. DIGGORY, J. ELGRABLY, *A Conversation with Nadine Gordimer (1982)*, in N. TOPPING BAZIN, M. DALLMAN SEYMOUR (eds.), *op. cit.*, p. 210.

<sup>9</sup> Ea. in P. SCHWARTS, *Interview: Pat Schwarts Talks to Nadine Gordimer (1977)* in N. TOPPING BAZIN, M. DALLMAN SEYMOUR (eds.), *op. cit.*, p. 83.

<sup>10</sup> N. GORDIMER, *A Writer’s Freedom (1975)*, in EA., *The Essential Gesture. Writings, Politics & Places*, Penguin, New York 1989 (prima ed. 1988), p. 105.

<sup>11</sup> EA., *Living in the Interregnum*, in EA., *The Essential Gesture*, cit., p. 264.

calizza sempre “oltre” il punto d’arrivo. Non a caso, una delle due epigrafi poste in apertura di *None to Accompany Me*, che è il romanzo del 1994, cioè del punto d’arrivo rappresentato dall’avvento della democrazia, è una citazione da Marcel Proust che recita: «We must never be afraid to go too far, for truth lies beyond». Il perseguimento della verità assume un tale rilievo all’interno della poetica di Gordimer che ella finisce per riconoscervi, come afferma implicitamente nel discorso per l’assegnazione del Nobel nel 1991, il fine stesso dell’arte:

The writer is of service to humankind only insofar as the writer uses the word even against his or her own loyalties, trusts the state of being, as it is revealed, to hold somewhere in its complexity filaments of the cord of truth, able to be bound together, here and there, in art; trusts the state of being to yield somewhere fragmentary phrases of truth, which is the final word of words, never changed by our stumbling efforts to spell it out and to write it down, never changed by lies, by semantic sophistry, by the dirtying of the word for the purposes of racism, sexism, prejudice, domination, the glorification of destruction, the curses and the praise-songs.<sup>12</sup>

Ma la verità sudafricana è stata a lungo, davvero, *beyond* la portata della scrittrice poiché la sua esperienza umana e sociale negli anni dell’apartheid era, per legge, condannata alla parzialità. Il grande affresco del Sudafrica che emerge dall’opera di Gordimer è, infatti, incompleto, perché se durante l’apartheid la scrittrice godeva di tutti i privilegi derivati dal fatto di essere bianca, allo stesso tempo quella condizione la escludeva da una parte consistente, la più consistente, della vita del suo paese. Sono il desiderio e l’urgenza «to make with words»<sup>13</sup>, che Gordimer dichiara come prime pulsioni verso la pratica della letteratura, a mettere la scrittrice di fronte ad una scelta che ella sente obbligata: usare le parole per raccontare l’*impasse* dell’intellettuale sudafricano bianco. Dare testimonianza, cioè, di un’esperienza di disagio e di frammentazione. Nel tempo, come dimostrano i romanzi a partire dagli anni Settanta, a questo racconto si unirà un altro motivo, e cioè l’interrogativo riguardo alla posizione dei

---

<sup>12</sup> EA., *Writing and Being (Nobel Prize Lecture 1991)*, in EA., *Living in Hope and History. Notes from Our Century*, Bloomsbury, London 1999, p. 206.

<sup>13</sup> EA., *The Essential Gesture*, in EA., *The Essential Gesture*, cit., p. 285.

bianchi nel nuovo ordine che, prima o poi, seguirà quello retto dai nazionalisti<sup>14</sup>.

L'inaccessibilità di tante esperienze nel quotidiano dei sudafricani non viene dissimulata nell'opera di Gordimer: l'incomprensione reciproca sembra essere il nodo attorno al quale si sviluppano e, più spesso, naufragano i rapporti tra i personaggi delle sue opere. Questo avviene sin dal lontano racconto, uno tra i primi della scrittrice, *Is There Nowhere Else Where We Can Meet?* (1947)<sup>15</sup>, dove a una bianca viene scippata la borsa da un nero e l'episodio scatena nella donna una serie di riflessioni su quanto i rapporti umani sotto l'apartheid divengano prevedibili e siano privati di ogni possibile elemento riconducibile all'individualità di ciascuno anziché alla categoria etnica in cui l'apartheid confina tutti. D'altro canto, il ritratto dei bianchi nell'opera della scrittrice, seppure nelle sue diversificazioni interne, presenta una comunità in cui vi sono sparuti eroi accanto ad una massa di personaggi infelici e nevrotici, insicuri, pavidì, quasi sempre connotati dal dubbio, dal perenne oscillare tra estremi: l'Africa o l'Europa, la permanenza o l'esilio, l'impegno o il disimpegno, la consapevolezza o l'indifferenza, la violenza o la non-violenza. E l'ambiguità, il finale aperto con cui si chiude gran parte dei suoi testi esprime un'indicibilità che qui non è solo una scelta stilistica, ma manifesta una vera e propria impossibilità, facendosi, insomma, testimonianza estetica di un'aporia etica. In modo polemico e provocatorio, quindi, l'incapacità di raccontare al di fuori dalle limitazioni che l'apartheid impone all'esperienza umana e intellettuale diventa una modalità di espressione creativa: un difetto, quindi, che si trasforma in pregio nel momento in cui "si rivela" nella scrittura.

Gordimer attribuisce la tensione verso la verità anche ai personaggi che crea e sembra implicitamente richiederla persino al lettore. Nel caso di *The House Gun* (1998), ad esempio, il protagonista Harald Lin-

---

<sup>14</sup> L'adesione di Gordimer alla causa anti-apartheid si fa negli anni Settanta particolarmente problematica, in quanto l'opposizione si coalizza sempre di più attorno alla figura cruciale di Steve Biko e del *Black Consciousness Movement*, che guarda con diffidenza, quando non rifiuta del tutto, la collaborazione dei bianchi nel processo di liberazione.

<sup>15</sup> Il racconto viene pubblicato per la prima volta sulla rivista «Common Sense»; appare poi nella prima raccolta della scrittrice, *Face to Face* (1949), da dove "trasmigra" in varie antologie successive fino a figurare nella più importante raccolta di racconti di Gordimer, *Selected Stories*, Penguin, Harmondsworth 1975.

dgard, alla ricerca della verità su suo figlio Duncan arrestato per omicidio, è eloquentemente descritto come «what is known as a great reader, which means a searcher after something that is ambitiously called the truth»<sup>16</sup>. E lo stesso Duncan, al centro di un vero e proprio giallo, è ritratto nell'ultima pagina del romanzo mentre, nella biblioteca del carcere, legge l'Odissea. Tutta la scrittura di Gordimer sembra esprimere l'anelito verso la *verità*: verità e parola legate l'una all'altra come nella tradizione di scrittura "giudaico-cristiana" all'interno della quale si iscrive la sua opera. L'impegno politico, all'interno di questa maniera di concepire scrittori e scrittura, viene quasi da sé, un *essential gesture* che esprime il posizionamento necessario dell'intellettuale bianco in un punto preciso della dialettica storica sudafricana, come spiega la scrittrice in uno dei suoi più celebri saggi<sup>17</sup>. È un gesto che, come ha rimarcato Maria Antonietta Saracino, manifesta la coscienza di un sacrificio: «una creatività consapevole dell'importanza del gesto, mai del tutto libera, insomma»<sup>18</sup>. Vedremo che la posizione di Coetzee a questo riguardo è antitetica.

### 3. Coetzee: la libertà dell'immaginazione

If I were a truly creative critic I would work toward liberating that discourse – making it less monological, for instance. But the candid truth is I don't have enough of an investment in criticism to try. Where I do my liberating, my playing with possibilities, is in my fiction. To put it in another way: I am concerned to write the kind of novel – to work in the kind of novel form – in which one is not unduly handicapped (compared with the philosopher) when one plays (or works) with ideas.<sup>19</sup>

Questo dichiara J. M. Coetzee al suo intervistatore, il critico David Attwell, per chiarire la differenza di impostazione con cui affronta il suo lavoro di scrittore di narrativa rispetto a quando si misura, come spes-

<sup>16</sup> N. GORDIMER, *The House Gun*, Bloomsbury, London 1998, p. 27.

<sup>17</sup> Cfr. EA., *The Essential Gesture*, in EA., *The Essential Gesture*, cit., p. 285-300.

<sup>18</sup> M.A. SARACINO, *Un mondo di racconti: l'Africa anglofona*, in EA. (a cura di), *Altri lati del mondo*, Sensibili alle foglie, Roma 1994, p. 94.

<sup>19</sup> J.M. COETZEE, *Autobiography and Confession*, in IDEM, *Doubling the Point. Essays and Interviews*, ed. by D. Attwell, Harvard UP, Cambridge, 1992, p. 246.

so ha fatto, con il saggio teorico. Questo “gioco con le idee” disegna un orizzonte ontologico nel quale non figura la verità che Gordimer insegue, seppure nella piena consapevolezza di non poter mai raggiungere. O per lo meno, quella verità è volutamente elusa dall'autore. Egli infatti dichiara, in occasione del conferimento del Jerusalem Prize nel 1987: «We have art, said Nietzsche, so that we shall not die of the truth. In South Africa there is now too much truth for art to hold, truth by the bucketful, truth that overwhelms and swamps every act of the imagination»<sup>20</sup>. E per essere ancora più chiaro, rispetto alla letteratura *engagée* si è così espresso: «It is hard for fiction to be good fiction while it is in the service of something else»<sup>21</sup>.

Nato nei pressi di Cape Town, J.M. Coetzee ha trascorso lunghi periodi all'estero (Gran Bretagna e Stati Uniti) prima di rientrare in Sudafrica da dove si è di recente trasferito ad Adelaide, in Australia. Si affaccia sulla scena letteraria negli anni Settanta, con *Dusklands* (1974) per proseguire da un lato con la narrativa sino al recente *Diary of a Bad Year* (2007) e dall'altro con il saggio teorico<sup>22</sup>. Nella sua opera figurano anche saggi romanzzati (*The Lives of Animals*, 1999; *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, 1999) e due autobiografie (il già citato *Boyhood* e *Youth*, 2002). Mai censurato in Sudafrica, lo scrittore è tutt'altro che estraneo alla condanna dell'apartheid, una condanna che nei suoi testi prende più le forme di un discorso sul “potere” (*contro* il potere) e sulla pervasività/permanenza delle sue strutture. L'ambientazione, geografica e temporale, nella maggior parte dei romanzi di Coetzee, è sfuggente, e comunque ha una rilevanza relativa: da una lato fornisce delle importanti chiavi di lettura, ma dall'altro può anche restare in secondo piano senza che ciò interrompa la produzione di significati che la lettura del testo genera. Nessuna delle sue opere, tuttavia, può dirsi esente dall'analisi impietosa della mentalità coloniale e imperialistica, mentalità che Coetzee ha quotidianamente sotto gli occhi per tutto il periodo in cui il Sudafrica è retto dai nazionalisti.

---

<sup>20</sup> ID., *Jerusalem Prize Acceptance Speech* (1987), in ID., *Doubling the Point*, cit., p. 99.

<sup>21</sup> Id. in J. POYNER, *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio UP, Athens 2006, p. 21.

<sup>22</sup> In ordine cronologico: *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa, Doubling the Point* (1992), *Giving Offence* (1996), *Stranger Shores. Essays 1986-1999* (2001), *Inner Workings. Literary Essays 2000-2005* (2007).

sti, una congiuntura storica in cui quella mentalità raggiunge il suo apogeo. Come afferma David Attwell, il fenomeno globale del colonialismo, tardo-colonialismo e neo-colonialismo all'interno del quale si iscrive la vicenda storica sudafricana può essere considerato la *master narrative* che sottende tutta l'opera di J.M. Coetzee<sup>23</sup>. Eppure non è possibile affermare che quell'analisi sia il centro gravitazionale della scrittura di Coetzee, affidata com'è il più delle volte a narratori inattendibili, o filtrata dal punto di vista di personaggi altrettanto inaffidabili. Questo fa di lui uno scrittore molto discusso, controverso e spesso criticato, al contrario di Gordimer, la cui posizione anti-apartheid è stata sempre così dichiarata e ben scandita da attirarle il consenso unanime di pubblico e critica. Negli anni dell'apartheid, invece, i romanzi di Coetzee si guardano bene dal proporre eroi in lotta contro il sistema. Le sue sono opere più rarefatte e metaforiche i cui personaggi si situano così ai margini della cultura e sono così avulsi dall'immediatezza del discorso storico e politico da risultare prossimi al surreale (non stupisce che siano Samuel Beckett e Franz Kafka due delle grandi "influenze" riconosciute dallo scrittore). L'emarginato Michael K e il suo rapporto intenso con la terra, la farneticante Magda che nell'isolamento della fattoria rimane schiacciata tra patriarcato e colonialismo in *In the Heart of the Country* (1977), il Friday di *Foe* (1985) che non può raccontare la sua storia perché gli è stata strappata la lingua hanno suscitato sconcerto ma talora anche avversione da parte della critica e del pubblico più militanti. Anche *Age of Iron*, forse il romanzo di Coetzee più politico, mostra il periodo dello stato d'emergenza, del coprifuoco e dei tumulti nelle *township* dall'insolito punto di vista di Elizabeth Curren, un'intellettuale bianca, vecchia e malata di cancro, che di politica non sa niente.

Finito l'apartheid, negli anni in cui l'intera nazione tenta di rimettersi in piedi dopo trecento anni di colonialismo, di cui quarantasei di duro regime, confessandosi, pentendosi, perdonando e piangendo le proprie ferite nelle udienze della TRC e produce al contempo molta letteratura che parla, spesso in prima persona, di queste lacerazioni, Coe-

---

<sup>23</sup> Cfr. D. ATTWELL, *The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee*, in M. TRUMP (ed.), *Rendering Things Visible. Essays on South African Literary Culture*, Ohio UP, Athens 1990, p. 98.

tzee abbandona l'io-narrante che compare, per intero o in parte, in tutte le sue opere precedenti e costruisce delle storie con temi e punti di vista apparentemente in contro-tendenza. Ambienta *The Master of Petersburg* romanzo del fatale 1994, in Russia; in *Disgrace* (1999) racconta la caduta in disgrazia di un professore universitario bianco la cui figlia viene stuprata da un gruppo di neri nel dopo-apartheid (è nota la stroncatura di Salman Rushdie); in *Boyhood* fa sì che il Sudafrica più ottuso ed impunito, quello degli anni Cinquanta, sia visto dagli occhi immaturi di un bambino e in *Youth* fa del paese, che proprio dagli anni Sessanta inizia la sua ascesa verso un destino di efferata violenza e di isolamento internazionale, un fardello di cui il protagonista all'estero si vergogna, ma che nel racconto è quasi in secondo piano rispetto alla sua ricerca frustrata di una vita da bohème.

Inadeguatezza, dolore, estraniamento sono le modalità emotive che contraddistinguono i personaggi di Coetzee e che definiscono via via anche il loro posizionamento etico, sia quando si tratta di *alter ego* dell'autore, come nel caso delle autobiografie, sia quando si tratta di creature immaginarie, talora con alcuni tratti autobiografici, come nel resto della sua narrativa. In maniera non dissimile dal caso Gordimer, però, sebbene con un procedimento di rappresentazione molto differente, tutti personaggi che egli costruisce, con la loro indicibile sofferenza, sono le cicatrici che la verità sudafricana lascia sull'arte: creature generate da una fantasia tormentata che stanno alla storia con la stessa differita limpidezza con cui gli incubi stanno al vissuto. Michael, Magda, Friday, Elizabeth e il resto delle figure che compaiono nelle opere di Coetzee, tutti o quasi, non a caso, mutilati, malati o entrambe le cose, sono il frutto di un'immaginazione tarpata e infestata da fantasmi; sono creazioni letterarie che non trovano né offrono consolazione, condannate all'autismo e testimoni con le loro menomazioni di una verità. Essi non sono in grado di raccontare *la* verità, che mai nei romanzi di Coetzee, a differenza di quelli di Gordimer, si fa *logos*, ma *sono* verità nella loro corporalità ferita. Perché la malattia è verità, come è verità un corpo mutilato o deforme. Ma, oltre che verità, un corpo ferito è anche espressione di una "sua" autorità:

Friday is mute, but Friday does not disappear, because Friday is body. If I look back over my own fiction, I see a simple (simple-minded?) standard

erected. That standard is the body. Whatever else, the body is not “that which is not,” and the proof that it *is* is the pain it feels. The body with its pain becomes a counter to the endless trials of doubt. [...] Not grace, then, but at least the body. Let me put it baldly: in South Africa it is not possible to deny the authority of suffering and therefore of the body. It is not possible, not for ethical reasons (I would not assert the ethical superiority of pain over pleasure), but for political reasons, for reasons of power. And let me again be unambiguous: it is not that one *grants* the authority of the suffering body: the suffering body *takes* this authority: that is its power. To use other words: its power is undeniable.<sup>24</sup>

#### 4. Letteratura e apocalisse

Dai primi anni Sessanta i leader dei maggiori partiti politici dell'opposizione sono in prigione e gli stessi partiti sono al bando. Una guerriglia quasi quotidiana impegna il braccio armato del governo contro insurrezioni spontanee, rivolte organizzate e attività di resistenza più o meno clandestine da parte di quanti vogliono vedere la fine dell'apartheid. A partire dalla rivolta di Soweto (16 giugno 1976), scatenata dagli studenti che si oppongono all'apprendimento obbligatorio dell'afrikaans in tutte le scuole del paese, rivolta che si estende immediatamente ad altre *township*, la resistenza si fa sempre più incalzante. Le repressioni sono molto violente: in soli otto mesi, dopo Soweto, la polizia fa 575 morti di cui 134 sotto i 18 anni e non esita ad eliminare le persone che ritiene scomode anche quando hanno una popolarità del calibro di quella del giovane Steve Biko, uno dei leader del *Black Consciousness Movement*, ucciso in carcere nel 1977<sup>25</sup>. Immaginarsi in questo contesto una fine pacifica dell'apartheid non è possibile: di riforme nessuno parla e una transizione “morbida” come quella che verrà realizzata nel 1994 non è ancora nell'aria. Al contrario, Angola, Mozambico e Zimbabwe, con le loro recenti indipendenze (1975 e

---

<sup>24</sup> J.M. COETZEE, *Autobiography and Confession*, cit. p. 248.

<sup>25</sup> Cfr. L. THOMPSON, *A History of South Africa*, Yale University Press, New Haven and London 1995, p. 212. Per il pensiero politico di Biko, cfr. S. BIKO, *I Write What I Like*, Heinemann, Oxford 1978. Sulla personalità Biko e sulla sua vicenda politica cfr. le opere del giornalista D. WOODS, *Biko*, Random House, New York 1979 e *Asking for Troubles*, Penguin, Harmondsworth 1987 (prima ed. 1980), da cui è stato tratto il film di Richard Attenborough *Cry Freedom* (1987). Per



1979) ottenute in modo tutt'altro che mite, “accerchiano” il Sudafrica, fisicamente e metaforicamente, proponendosi non solo come modelli emulabili, ma anche come serbatoi di contingente umano pronto ad intervenire per dare aiuto ai “fratelli neri” nell'eventualità di una guerra civile. In un modo o nell'altro, è chiaro a tutti che l'apartheid conta tanti nemici e non potrà durare per sempre.

Molti testi di scrittori, soprattutto di scrittori bianchi, mettono in scena la fine catastrofica del governo nazionalista e quanto ne conseguirà. André Brink dedica a questa casistica letteraria un breve saggio dal titolo *Writing Against Big Brother. Notes on Apocalyptic Fiction in South Africa*<sup>26</sup>. Prendendo spunto dalla prefigurazione apocalittica del futuro disegnata da George Orwell in *1984*, romanzo del 1948, prefigurazione il cui scopo era in realtà il ritratto impietoso del presente (come indica il rovesciamento delle ultime due cifre dell'anno di stesura che fornisce l'ambientazione e il titolo all'opera), Brink passa in rassegna le varie elaborazioni del presente/futuro che si rintracciano nella letteratura dei bianchi in questi anni, forse i più cupi della storia sudafricana. Gordimer e Coetzee rientrano tra gli autori esaminati. All'inizio degli anni Ottanta, i due scrittori infatti pubblicano due romanzi, a distanza molto ravvicinata, in cui si misurano entrambi con l'immagine della fine del Sudafrica nazionalista. In entrambi i casi viene prefigurata una guerra civile che dilania il paese. In entrambi i casi il governo dell'apartheid si sfalda, ma non è chiaro quale fisionomia assumerà il paese. I romanzi sono *July's People* di Gordimer e *Life and Times of Michael K* di Coetzee.

Gordimer immagina un rovesciamento di potere operato dai neri e osserva la situazione dal punto di vista di una famiglia bianca, borghese, *liberal* e un tempo benestante, una famiglia per molti versi “tipica”, gli Smales, la cui sopravvivenza dipende ora dal loro servo di un tempo, July, che li nasconde nel suo villaggio natale. Dipendenti in tutto e per tutto da July, in un'Africa rurale nella quale mai hanno

---

<sup>26</sup> Il saggio compare nella rivista «World Literature Today», 58:2 (1984), pp. 189-196. In proposito cfr. anche: S. VAN ZANTEN GALLAGHER, *A Story of South Africa. J.M. Coetzee's Fiction in Context*, Harvard UP, Cambridge and London 1991, pp. 136-165 e A.W. OLIPHANT, *Un corpo mutante: anatomia della letteratura sudafricana del dopo-apartheid* in I. VIVAN (a cura di) *Corpi liberati in cerca di storia, di storie. Il Nuovo Sudafrica dieci anni dopo l'apartheid*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, in particolare pp. 319-322.

messo piede se non per estemporanee gite, Maureen e Bam scoprono l'altra faccia del mondo che abitavano e l'altra identità di una persona con cui avevano sino ad allora convissuto secondo le regole, esplicite e implicite, dettate dall'apartheid. È una scoperta che investe il senso di identità della famiglia bianca stessa, soprattutto di Maureen, mettendo sotto scrutinio per prima cosa la loro presunta ideologia *liberal* e antirazzista.

Coetzee racconta il cammino di Michael K, un meticcio la cui caratterizzazione è al contempo sfuggente e simbolica, da Cape Town verso il Karoo prima con la madre malata, che egli vorrebbe ricondurre alla fattoria della sua infanzia, poi – morta lei – da solo, ingegnandosi per sopravvivere nonostante la guerriglia che lo circonda. Mentre i tumulti coinvolgono tutti e costringono tutti a prendere posizione, Michael sembra interessato solo a realizzare il suo desiderio: ricongiungersi nel corpo e nello spirito con la terra. Se Gordimer lascia il lettore in sospeso con un finale aperto in cui Maureen Smales corre verso un elicottero di cui né lei né i lettori sanno niente (non la provenienza, la destinazione, la bandiera battuta, le intenzioni, ecc.), Coetzee opta per un epilogo, nelle parole di Patricia Merivale, “criptopastorale”<sup>27</sup> nel quale Michael, di nuovo a Cape Town dove tira avanti come una sorta di barbone, immagina di poter tornare alla fattoria nel Karoo e vivere delle zucche piantate e dell'acqua di un pozzo raccolta con il cucchiaino che sua madre usava per nutrirlo quando da neonato, per via di una malformazione al labbro, rifiutava sia il seno sia il biberon.

## 5. *July's People*

It began prosaically weirdly. The strikes of 1980 had dragged on, one inspired or brought about by solidarity with another until the walkout and the shut-down were lived with as continuous phenomena rather than industrial chaos. While the government continued to compose concessions to the black trade unions exquisitely worded to conceal exactly concomitant restrictions,

---

<sup>27</sup> P. MERIVALE, *Audible Palimpsests: Coetzee's Kafka* in G. HUGGAN, S. WATSON (eds), *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, Macmillan Press / St. Martin's Press, London and New York 1996, p. 164.

the black workers concerned went hungry, angry, and workless anyway, and the shop-floor was often all that was left of burned-out factories. For a long time, no one had really known what was happening outside the area to which his own eyes were witness. Riots, arson, occupation of the headquarters of international corporation, bombs in public buildings – the censorship of newspapers, radio and television left rumour and word-of-mouth as the only sources of information about this chronic state of uprising all over the country.<sup>28</sup>

*July's People* è ambientato nell'ipotetico futuro all'indomani delle scene descritte, che restituiscono invece la verosimile immagine del Sudafrica nei primi anni Ottanta. Se l'ambientazione nel futuro è anomala nella produzione di Nadine Gordimer, essa però non contravviene alla documentazione dell'attualità cui i lettori della scrittrice sono abituati. Il contesto rivoluzionario che Gordimer immagina, infatti, scaturisce da uno dei tanti scontri citati, con tanto di collocazione spazio-temporale, tra resistenza e forze dell'ordine: «For the twentieth, the hundredth time, since the pass-burnings of the Fifties, since Sharpeville, since Soweto '76, since Elsie's River 1980, it seemed that all was quieting down again» (14). Nulla si acquieta, invece, secondo la trama costruita dalla scrittrice e il testo ipotizza una rivolta, si suppone definitiva, contro l'apartheid. Se Gordimer mette molto del presente storico in questo racconto, vero è anche che il livello di saturazione cui è giunto il Sudafrica di quegli anni sembra poter solo sfociare, come accade in altre scritture coeve che trattano dello stesso materiale storico-umano, nella fantasia apocalittica. Come ha scritto Rowland Smith, in *July's People* si assiste al profetico smantellamento delle sicurezze dei bianchi: questi vengono immaginati in una situazione di sconfitta definitiva e irrevocabile<sup>29</sup>. Il nodo per Gordimer, tema che svilupperà nel saggio *Living in the Interregnum*, è in che posizione si troveranno i bianchi, soprattutto quelli ideologicamente dissidenti, quando verrà rovesciato il sistema: “quando”, non “se”.

*July's People* racconta la fuga degli Smales, Maureen, Bam e i loro tre figli, Victor, Gina e Royce, da una Johannesburg in cui, tra fuoco e

---

<sup>28</sup> N. GORDIMER, *July's People*, Penguin, Harmondsworth 1981, pp. 6-7 (d'ora in poi il numero della pagina seguirà le citazioni nel testo).

<sup>29</sup> Cfr. R. SMITH, *Masters and Servants: Nadine Gordimer's July's People and the Themes of Her Fiction*, «Salmagundi», 62 (1984), p. 94.

fiamme, i neri combattono l'esercito nazionalista (e i bianchi), con il probabile ausilio di contingenti che arrivano dall'esterno. Le milizie dei paesi confinanti appena liberati dal giogo coloniale e gli eserciti cubano e russo, che gli Smales immaginano abbiano un ruolo in questa rivoluzione, sono onnipresenti nell'ideologia paranoica dei sudafricani bianchi. Ancor prima delle indipendenze di Angola, Mozambico e Zimbabwe, il governo nazionalista si era cautelato contro la "minaccia rossa" varando nel 1950 il *Suppression of Communism Act* che sebbene non fornisse che una definizione molto sommaria di cosa si intendesse per "comunista" fu largamente chiamato in causa per incriminare e reprimere qualunque attività non gradita al governo. Nei tempi lunghi, questa posizione pubblica anti-comunista del Sudafrica nazionalista garantì al governo in carica l'appoggio sia di Margaret Thatcher che di Ronald Reagan, i quali, nonostante i sentimenti anti-apartheid diffusi in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, si opposero sempre alle sanzioni economiche contro il paese. Non è casuale che lo smantellamento dell'apartheid si apra pubblicamente con un gesto simbolico come la scarcerazione di Nelson Mandela nel febbraio del 1990, all'indomani del crollo del muro di Berlino (novembre 1989).

Il romanzo si apre a fuga avvenuta (che viene ricostruita attraverso analessi) una volta che la famiglia si è sistemata al villaggio natale di July. Gordimer non indugia sull'intreccio storico e la trama del romanzo si sposta subito dagli eventi nazionali (la radio funziona poco e le scarse notizie che gli Smales captano non sono di fonti attendibili) all'elaborazione interiore, privata, dell'accaduto da parte della coppia di bianchi, in particolare di Maureen. Da questa focalizzazione emerge quanto le nozioni di proprietà e potere siano fondamentali nella connotazione della relazione tra la coppia e July, tra Bam e Maureen, e nella definizione dell'identità di ciascuno di loro tre. Secondo Dominic Head, in *July's People* la questione centrale è infatti l'identità, non la rivoluzione, e l'oggetto principale della critica che Nadine Gordimer articola in questo testo non è tanto l'apartheid, quando il capitalismo e il sistema di valori che esso promuove; per questo motivo, secondo Head, la scelta dell'epigrafe sarebbe caduta su un intellettuale "politico" come Gramsci<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Cfr., D. HEAD, *op. cit.*, p. 123.

Il romanzo, come il titolo anticipa, gioca sull'ambiguità del possesso e, per estensione, delle relazioni. Non è chiaro chi sia la "gente di July": sono i bianchi visti dal punto di vista dei neri o i neri visti dal punto di vista dei bianchi? Sono gli ospiti di July, per i quali un tempo era lui l'oggetto del possesso, «she can be very glad to see you, long time now, July's people» (15), dice July di sua moglie, oppure la gente del villaggio (e anche, per estensione, i neri in Sudafrica), di cui gli Smales non sanno e non capiscono niente e sui quali è July ad esercitare autorità in quanto uomo e in quanto "esperto" poiché ha trascorso quindici anni in città? Nel romanzo, il possessivo si lega spesso ai nomi dei neri denotandone l'appartenenza, come fossero schiavi, ad un padrone: «Her school shoes, cleaned by Our Jim (the shift boss's name was Jim, too, and so her mother talked of her husband as 'My Jim' and the house servant as 'Our Jim'), were outside the door» (3). Ma benché possessori, i bianchi ignorano completamente ciò che "possiedono", o meglio, non sono interessati a conoscerne (e a riconoscerne) la vera identità, la complessità, l'articolazione. È la stessa ignoranza che in *Robinson Crusoe* (1719) Robinson manifesta nei confronti di Friday, di cui July rappresenterebbe il capovolgimento<sup>31</sup>. Non a caso la temporalità suggerita dal nome dell'ex domestico, Luglio, così come il *broken English* con cui si esprime, ricorda quella dell'indigeno che Robinson, appunto, ribattezza secondo il giorno della settimana in cui lo ha "trovato", momento a partire dal quale la sua esistenza assumerebbe consistenza<sup>32</sup>. «Of course, 'July' was a name for whites to use; for fifteen years they had not been told what the chief's subject really was called» (120) è il pensiero degli Smales davanti alla scoperta che nel villaggio il loro ex dipendente risponde al nome di Mwawate. Questa "scoperta" giunge ai lettori ben oltre la metà del romanzo, con un ritardo, cioè, che li tiene nella stessa ignoranza degli Smales, in qualche modo assimilandoli ad essi. Ma come osserva Judie Newman, oltre ad ignorare l'altro, i bianchi ignorano anche se stessi: Maureen si scopre capace di rubare dopo aver sottratto le pillole anti-malaria in una farmacia saccheggiata durante gli scontri urbani,

<sup>31</sup> I. VIVAN, *Gli scrittori sudafricani nella transizione verso il nuovo*, cit., p. 372.

<sup>32</sup> Lo stesso avviene con l'insediamento dei bianchi in Sudafrica (e in altre colonie), che stabiliscono la toponomastica secondo le loro esigenze culturali e la cronologia storica a partire dal loro arrivo.

e Bam manifesta una vena aggressiva che ignorava di avere quando deve cacciare per fame e non per divertimento<sup>33</sup>.

Il testo sembra sottolineare che la riconciliazione con l'altro e il suo riconoscimento passano per la ridiscussione della propria identità. Questo vale tanto per gli Smales quanto per July. Sebbene egli sia inquadrato per buona parte del testo dal punto di vista dei bianchi (di Maureen in particolare) e, quindi, venga restituito come una figura ambigua, ineffabile, che si esprime in un inglese storpiato, anche lui possiede una doppia individualità, prodotta dalle coercizioni imposte dall'apartheid. Poco ha in comune infatti il July *degli* Smales, urbano, compagno stabile di una "donna di città" di nome Ellen, con Mwawate del villaggio, marito di Martha e padre dei figli che con la cadenza biennale delle visite consentite ha procreato. E July stesso non sa definirsi altro che *boy* rispetto agli Smales, nonostante i suoi datori di lavoro si siano sempre rifiutati di adottare questo termine dispregiativo. Inoltre, a dispetto delle loro proteste, egli insiste nel chiamare Bam *master* e Maureen *madam*, come a voler indicare che quella realtà di relazioni, il cui tempo è stato l'apartheid e il cui spazio è stato la città di Johannesburg, sebbene in circostanze benevole (si capisce che tra gli Smales e July c'è sempre stato un buon rapporto), non ha altra possibilità di rappresentazione se non dentro le categorie di etnia, autorità, possesso e genere che i tre termini ben delineano. Le circostanze benevole, dunque, non cambiano la sostanza politica delle cose, al contrario, vanno esse stesse ridiscusse poiché poggiano sull'ambiguità ideologica, sul conflitto tra teoria e prassi del "bianco dissenziente".

Se in *July's People* il concetto di proprietà è ribadito, è anche vero che il romanzo esplora una situazione in cui cambiano i proprietari: «July's women, July's family – she and her family were fed by them, succoured by them, hidden by them. She looked at her servant: they were his creatures, like their cattle and pigs» (96), pensa Maureen con una certa angoscia. I sentimenti che procura l'inversione di proprietari, quindi di autorità, sono esplorati in modo particolare nel caso del *bakkie*, un veicolo che per i bianchi è simbolo dell'agio e dello svago borghesi (viene utilizzato nel tempo libero, per le gite nel *bush* o per la caccia). Gli Smales lo usano per mettersi in salvo ma una volta arrivati

---

<sup>33</sup> Cfr. J. NEWMAN, *Nadine Gordimer*, Routledge, London and New York 1988, p. 86.

nel villaggio di July esso diventa il terreno di un contenzioso, il simbolo del potere e del possesso, del nuovo potere di July sui suoi ex padroni. Il *bakkie* è un oggetto alieno nel villaggio di July, il quale all'inizio non lo sa neanche guidare, ma l'uomo si appropria delle chiavi e sembra che Bam non possa più reclamarne la proprietà, se non per quanto riguarda alcune parti, la cui funzionalità è stata però stravolta dalle necessità (le panche sono diventate sedili e i sedili letti nella capanna degli Smales). Maureen attribuisce al *bakkie* un ruolo salvifico nel futuro, analogo a quello che ha avuto nel passato, purché resti nelle loro mani e ricomponga l'ordine alterato riportandoli da dove sono venuti: «A ship that had docked in a far country. Anchored in the khakiweed, it would rust and be stripped to hulk, unless it made the journey back, soon» (14).

L'attaccamento della donna al *bakkie* e alla vecchia realtà che esso richiama sembra anche sottolineare la necessità di avere un oggetto che le appartenga, una sorta di appendice, senza il quale ella non riesce a pensarsi libera. Legando il suo futuro e quello della sua famiglia al *bakkie*, Maureen ne segue i movimenti, lo vede, sgomenta, allontanarsi con a bordo due uomini che non conosce, lo sente ritornare nella notte, ne percepisce la presenza al buio. Attorno al *bakkie* si giocano i nuovi simboli legati al possesso e all'autorità: averne le chiavi significa avere autorità e infatti le chiavi e il loro passaggio dalle mani degli Smales a quelle di July e viceversa provocano i confronti più problematici tra loro. Pur consapevoli che, con o senza chiavi, non possono più usare il *bakkie*, Bam e Maureen sembrano voler ribadire che il veicolo appartiene a loro e l'utilizzo che ne fa July dovrebbe passare sempre per la loro previa approvazione. Non più padroni, i due non riescono a smettere di essere *patronizing* in un contesto che sta chiedendo loro, invece, proprio di ristabilire le relazioni secondo nuovi criteri. Il testo taccia indirettamente di infantilismo l'atteggiamento della coppia (e per estensione dei bianchi) inserendo una scena che coinvolge l'adolescente Victor dopo un confronto tra i suoi genitori e July a proposito del *bakkie*. Infatti, mentre Bam e Maureen tentano di ribadire il loro ordine e il loro senso di proprietà facendo intendere a July che il veicolo non è suo, irrompe nella capanna Victor che reclama il possesso dell'acqua piovana che i bambini del villaggio raccolgono dalla cisterna che suo padre ha installato nel villaggio: «— Ow,

dad, it's ours, it's ours! – [...] – Who owns the rain? – The preachy reasonableness of his mother goaded him. – It's ours, it's ours →» (63). Il tentativo di Maureen di ricondurlo alla ragione lascia intatta la nozione di proprietà: è la pioggia ad essere di tutti, argomenta la donna, ma lo stesso non vale per il *bakkie*, per il loro fucile, o anche semplicemente per la pista di automobili che Victor si è portato dietro e che, su suggerimento materno, tiene nascosta ai ragazzini del villaggio. È July che, invece, lodando Bam per aver fatto una cosa per il beneficio della collettività, placa la disputa. Maureen riconsegna le chiavi del *bakkie* a July poco dopo questa scena, una riconsegna che non manca di essere accompagnata, però, da uno scambio molto acceso tra i due, che si accusano a vicenda di falsità. Essendo ormai evidente che la presunta integrità di entrambi era risultato di una falsificazione ideologica legata alle coordinate spazio-temporali dell'apartheid, sembra chiaro che la “verità” rispetto a loro stessi alla quale dovrebbero tornare è, di fatto, ancora tutta da costruire.

Il fucile di proprietà degli Smales ricalca lo stesso destino del *bakkie* e accentua il messaggio che la perdita del veicolo emblemizza. Bam e Maureen tengono l'arma nascosta, l'uomo lo usa per la caccia e quando scompare entrambi sono invasi da un senso di angoscia analogo a quello provato per la perdita del *bakkie*. D'altronde che un mezzo di locomozione e un'arma siano oggetti molto ambiti durante una rivoluzione non stupisce, e infatti non è tanto la loro prevedibile sottrazione che colpisce gli Smales, quando ciò che questa significa. È la transizione del potere dalle mani dei bianchi a quelle dei neri a sconcertarli; è il fatto che senza quegli oggetti, traducendo la metafora “senza potere”, Bam e Maureen non sanno più chi sono il vero motivo della loro angoscia<sup>34</sup>. Anche in questo caso, come per il *bakkie*, il riconoscimento della perdita è di Maureen e avviene, ancora una volta, durante un'accesa discussione con July. Stavolta però le reciproche accuse sfociano in un litigio tra sordi, perché Maureen articola il suo discorso attraverso l'analisi delle differenze tra essere e apparire che ella percepisce in July, il quale risponde a tanta “astrazione borghese” con un discorso nella sua lingua (un'arringa? un'accusa?), di cui Maureen può tutt'al più intendere il tono, ma non il significato.

---

<sup>34</sup> Cfr. D. HEAD, *op. cit.*, p. 132.



Mentre in un primo momento reclamano Coca-Cola, cinema e altre amenità, sono i bambini Smales gli unici che si adattano al villaggio imparandone la lingua, socializzando con i loro coetanei, assumendo le loro posture quando girano ugualmente scalzi e semi nudi. Bam, dal canto suo, conserva, per lo meno agli occhi dei locali, il ruolo di autorità che la mascolinità comunque gli assegna (il capo vuole parlare con lui, gli è consentito tenere il fucile, anche se poi gli viene sottratto, e il capo gli chiede di insegnargli a sparare). Maureen, invece, è completamente spiazzata dall'esperienza del nuovo mondo costituito dal villaggio di July, dal *bush* e da tutto il resto. Prova ad unirsi alle donne che raccolgono l'erba, ma non è in grado di capire la differenza tra quando raccolgono quella che si mangia (tra le quali è in grado di distinguerne solo un paio di specie al di fuori delle quali rischia di scegliere quella velenosa) e quando quella per rifare il tetto delle capanne. Maureen ha con sé una copia de *I promessi sposi*. Sebbene nel contesto di fine-regime in cui si trova appaia indicativa la presenza di un romanzo che segna un inizio nella storia letteraria di una nazione sino ad allora frammentata come l'Italia manzoniana, possiamo supporre che l'impatto maggiore Maureen lo riceva dalla descrizione delle scene delle scorribande dei lanzichenecci a Milano, le quali forse le suggeriscono analogie con la Johannesburg che si è lasciata dietro. La donna, però, si accorge di aver perso la capacità di immedesimarsi in un testo, poiché si sente già dentro una realtà a lei così estranea da sembrarle *fictional*:

But the transport of a novel, the false awareness of being within another time, place and life that was the pleasure of reading, for her, was not possible. She was in another time, place, consciousness; it pressed in upon her and filled her as someone's breath fills a balloon's shape. She was already not what she was. No fiction could compete with what she was finding she did not know, could not have imagined or discovered through imagination. (29)

Il rapporto con July determina il senso di identità di Maureen: non a caso la scena finale della fuga verso l'ignoto elicottero è preceduta da un ennesimo litigio con July nel quale emerge l'infondatezza dei sentimenti *liberal* di Maureen verso l'ex domestico. Cessando la relazione servo/padrone, Maureen è messa davanti all'assenza di un sé al di fuori di quel tipo di relazione e questo smarrimento coinvolge anche il

suo matrimonio e i suoi figli. Poiché completamente destrutturata, Maureen non può che correre *via* dal presente, come afferma Rowland Smith, scavalcando nella sua corsa persino figli e marito. Ma proprio poiché “liberata” da quanto la rendeva un individuo represso, Maureen sta anche correndo *verso* un cambiamento, assumendosi il rischio del suo primo gesto rivoluzionario, come afferma invece con più ottimismo Stephen Clingman<sup>35</sup>.

## 6. *Life and Times of Michael K*

Nella sua celebre recensione a *Life and Times of Michael K* sulla «New York Review of Books», Nadine Gordimer ha espresso perplessità rispetto al romanzo di Coetzee<sup>36</sup>. A detta della scrittrice, il senso di malattia e distruzione che pervade il romanzo sottrae all’opera il senso storico e conferisce al protagonista una dimensione sospesa, un mancato schieramento che Gordimer non approva. Secondo Kelly Hewson, Gordimer non apprezza il personaggio di Michael K poiché non è “tipico” in senso lukácsiano, vale a dire non è rappresentativo di un movimento storico-sociale particolare<sup>37</sup>. Se è vero, come Gordimer obietta, che Michael “ignora” la storia, è vero anche, come afferma Hewson, che più che ignorarla egli entra in competizione con essa, per questo motivo il dottore del campo ne è affascinato<sup>38</sup>. David Attwell sostiene che *Life and Times of Michael K* non può essere considerato un romanzo sulla politica, essendo il suo protagonista politicamente improbabile; tuttavia egli ritiene l’opera il tentativo più accurato nel romanzo sudafricano di quest’epoca di dare forma concreta ad un futuro possibile<sup>39</sup>. Michael, come molti altri personaggi di Coetzee, incluso il proprio *alter ego* in *Boyhood* e *Youth*, è piuttosto una figura di

<sup>35</sup> Cfr. S. CLINGMAN, *South African Fiction in the 1980s*, in M. TRUMP (ed.), *op.cit.*, p. 47.

<sup>36</sup> Cfr. N. GORDIMER, *The Idea of Gardening*, «The New York Review», February 2, 1984, pp. 3, 6.

<sup>37</sup> Cfr. K. HEWSON, *Making the “Revolutionary Gesture”: Nadine Gordimer, J.M. Coetzee and Some Variations on the Writer’s Responsibility*, «Ariel», 19:4 (1998), p. 63.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>39</sup> D. ATTWELL, *J.M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing*, University of California Press / David Philip, Oxford-Berkeley-Los Angeles-Cape Town-Johannesburg 1993, pp. 89 e 92.

resistenza. Non partecipa al flusso della storia perché, non comprendendola, non sa né vuole interagire con essa; egli resta perciò ai margini sia della storia sia della politica, scivolando in un certo senso al di sotto di entrambe<sup>40</sup>. Quello che però resta è l'immagine "positiva" di dissonanza tra Michael e la storia, tra Michael e la politica: l'immagine – un'allegoria, secondo il medico del campo – del coltivatore, del giardiniere che *nonostante* la guerra, in un clima di totale distruzione, riesce per motivi tutti suoi a far crescere qualcosa: «Michaels with his fantasy of making the desert bloom with pumpkin flowers is another of those too busy, too stupid, too absorbed to listen to the wheels of history»<sup>41</sup>.

Il rovesciamento di potere immaginato da Gordimer in *July's People* irradia dalla città sino al villaggio; qui, benché momentaneamente salvi, gli Smales devono fare i conti con una realtà in cui non sono i bianchi a comandare, in un luogo dove le loro regole non sono arrivate. Si ritrovano allora costretti a toccare con mano l'alienazione che li rende degli estranei nel loro stesso paese. Per la prima volta sperimentano la vita in una posizione di degrado e di fragilità. La trama del romanzo ruota attorno alla perdita di questa coppia di bianchi, perdita di egemonia e quindi di identità, una perdita che è impregnata di senso storico, definita da esso. In *Life and Times of Michael K* la fuga dalla città non apre la strada al degrado, come per gli Smales, bensì ad un potenziale miglioramento di condizione. Questa fuga è infatti presentata per la prima volta dal punto di vista di Anna K, la madre di Michael, una donna che ha lavorato per tutta la sua vita di adulta come domestica presso una famiglia di bianchi e che ora è gravemente malata di idropisia. Per lei l'allontanamento da Cape Town costituisce il ritorno verso un luogo legato ad una memoria positiva, di prosperità, serenità e benessere:

---

<sup>40</sup> Se Michael non è particolarmente intelligente, i suoi ragionamenti non sono però privi di senso; al contrario, a volte sono più sensati di quelli espressi da personaggi più articolati di lui (cfr. D. PENNER, *Countries of the Mind. The Fiction of J.M. Coetzee*, Greenwood Press, New York, Westport and London 1989, pp. 94-97).

<sup>41</sup> J.M. COETZEE, *Life and Times of Michael K*, Penguin, Harmondsworth 1985 (prima ed. 1983), pp. 158-59 (d'ora in poi il numero della pagina seguirà le citazioni nel testo).

In Anna's memories the years before Oudtshoorn remained the happiest of her life, a time of warmth and plenty. She remembered sitting in the dust of the chicken-run while the chickens clucked and scratched; she remembered looking for eggs under bushes. Lying in bed in her airless room through the winter afternoons with rain dripping from the steps outside, she dreamed of escaping from the careless violence, the packed buses, the food queues, arrogant shopkeepers, thieves and beggars, sirens in the night, the curfew, the cold and wet, and returning to a countryside where, if she was going to die, she would at least die under blue skies. (8)

Nella storia di Anna K, alla «quieter countryside of her girlhood» (7) era subentrata la città con la prima maternità. Il ricordo della fattoria dell'infanzia torna sotto forma di ultimo desiderio per realizzare il quale Anna deve coinvolgere il figlio Michael. Che la fuga a piedi, senza *pass*, in tempo di guerra, di due meticci, un'anziana in fin di vita e un trentunenne ritardato e deforme, sia destinata al fallimento è un epilogo prevedibile. I lettori sono infatti portati non tanto a nutrire aspettative nei confronti del finale, quanto ad osservare le forme in cui si realizza il tentato esodo, che, non a caso, traccia lo stesso percorso del *Great Trek* (1830) che i boeri intrapresero verso est per eludere l'egemonia degli inglesi; un esodo che, vedremo, è diventato il mito fondante della nazione afrikaner. Dunque, il racconto si concentra sul faticoso cammino di Michael, sulle sue battute d'arresto e su quanto interagisce mischiandosi con esso, anziché sul suo successo o fallimento.

La fattoria nel *veld* come luogo al riparo dalla storia convulsa del Sudafrica è l'ennesimo mito afrikaner che la scrittura di Coetzee non si stanca di decostruire, qui come altrove, restituendogli il suo rilievo culturale nella storiografia del paese come prima iscrizione (non scevra di violenza) nello spazio sudafricano da parte dei bianchi. Se per Anna la fattoria del Karoo, mitizzata negli anni con un'intensità proporzionale all'aumento del degrado della sua vita di città, è un obiettivo, si tratta di un obiettivo disatteso due volte. Una prima perché la donna non ci arriva e muore da sola, lontana dal cielo azzurro che sognava, nella squallida corsia di un ospedale di provincia, a Stellenbosch, in cui nessuno si cura di assisterla; la seconda volta perché anche quando il sogno materno viene assunto dal figlio con anomala intensità (Michael non ha mai visto né fattorie né *veld* essendo vissuto

sempre a Cape Town, buona parte della sua vita in un istituto per orfani) esso si conferma desiderio irrealizzabile. Così come l'epica di Michael è sovvertita e non ha i connotati della tragica grandezza con cui la storiografia locale arricchisce il racconto dell'esodo degli olandesi, "cacciati" dall'espansionismo inglese, la fattoria in cui Michael approda, quella degli anni Ottanta, è abbandonata e decrepita: più che celebrare le fatiche della storia dei boeri pare un monumento che ne sancisce la decadenza, la fine per esaurimento della loro storia, una storia che proprio con l'istituzione delle *farm* era cominciata. L'esperienza di Michael nella fattoria presso Prince Albert, dove riesce ad arrivare e che per poco occupa, non coincide con la sua fantasia di libertà, autosufficienza, comunione con la terra. Ad un primo momento di solitudine e di confronto con le difficoltà della sopravvivenza, difficoltà cui Michael fa fronte ripercorrendo in modo parodico le tappe della caccia e della coltivazione di Robinson Crusoe sull'isola, ma anche (e ancora) quelle dei *voortrekkers* nel Karoo, subentra il cambiamento apportato dall'arrivo di un presunto nipote dei Visagie, i vecchi padroni della fattoria. Quest'uomo, con tutta probabilità un disertore, scalza Michael dalla sua posizione di autonomia e libertà diventando lui stesso il nuovo Robinson in virtù della relazione che stabilisce con Michael-Friday, sul quale tenta l'esercizio del potere e la riduzione a subalterno, nonostante invochi «I am speaking to you as one human being to another» (64) e gli chieda collaborazione<sup>42</sup>. Ogni contatto che Michael ha con le persone, contatto il più delle volte non ricercato, sortisce il medesimo effetto: tutti lo vogliono comandare, interpretare, colonizzare, egemonizzare. Tutti esercitano nei suoi confronti violenza: fisica, psicologica, verbale. A nessuno egli risponde con aggressività: Michael è incapace di violenza. Anche quando deve uccidere la capra per mangiarla, lo fa con grande difficoltà e con sentimenti molto differenti da quelli con cui Bam Smales uccide i maiali selvatici. L'unica relazione che egli ricerca è con la terra, in grado di restituire frutta e verdura per i semi offerti e per la cura che le si presta. È la terra del *veld* che, seppure attraversata dalla storia indigena, olandese, inglese, e quant'altro, nell'immaginario di Michael resta in-

---

<sup>42</sup> D'altronde, anche Robinson non parla mai di Friday nei termini di ciò cui lo riduce, cioè uno *slave*, bensì lo descrive come un *friend*, un *companion*.

tatta, eterna e senza legittimi padroni che egli sia disposto a riconoscere.

Come fosse davvero fuori della storia, Michael ignora programmaticamente modernità e tecnologia, così come se ne tennero distanti i primi contadini boeri, ricevendo per questo il disprezzo degli inglesi. Stabilisce con la terra legami viscerali. Più che sotterrare, semina le ceneri materne nel suolo del Karoo – «he distributed the fine grey flakes over the earth, afterwards turning the earth over spadeful by spadeful» (59) – dando con quel gesto un significato letterale all'espressione *Mother Earth*, che giustifica di lì in avanti il suo sentirsi parte integrante della natura e del suo universo di creature vegetali. Con la terra sente il legame filiale che non ha sentito con la madre biologica, la quale lo ha rifiutato per via del labbro leporino lasciandolo alle cure asettiche di un orfanotrofio. Se la semina delle ceneri materne «was the beginning of his life as a cultivator» (59), non sorprende che si ricostruisca proprio in quell'ambito un'idea di famiglia, percependo i meloni come sorelle e le zucche come fratelli<sup>43</sup>. Quando si pensa animato, Michael si immagina termite, formica, lucertola, lombrico, talpa: animali che scavano la terra o che vivono in stretto contatto con essa. Di continuo le sue sensazioni lo allontanano dal contesto umano, con cui comunque, in tutte le occasioni che gli si presentano, non vuole né riesce ad interagire. Ma il ritorno alla madre terra senza che questo implichi il contatto con quelle forme di autorità che la società dell'apartheid ha espresso con forza, in particolare patriarcato e proprietà, non è possibile. Se come afferma Laura Giovannelli<sup>44</sup>, Michael contrappone *Mother Earth* a *Father War* – l'epigrafe di Eracrito definisce la guerra «father of all and king of all» – il suo gesto non può davvero sovvertire un sistema così radicato nel patriarcato e nella proprietà come quello dell'apartheid e Michael, che un padre non lo ha mai avuto e che non possiede niente, continua a confrontarvisi sempre con il medesimo esito di non corrispondenza. Egli può ritirarsi

---

<sup>43</sup> Cfr. S. VAN ZANTEN GALLAGHER, *op. cit.*, p. 158; D. ATTWELL, *J.M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing*, cit., p. 97 e P. SPLENDRE, "No more mothers and fathers": *The Family Sub-Text in J.M. Coetzee's Novels*, «Journal of Commonwealth Literature», 38:3 (2003), p. 152.

<sup>44</sup> Cfr. L. GIOVANNELLI, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J. M. Coetzee*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa 1999, p. 96.

nelle buche che decide di scavare simulando uno stile di vita animale, può rifiutare la cultura nel più classico dei modi, cioè non mangiando, ma non può eludere veramente quelle forze dominanti che lo circondano dal momento che animale non è e che il contatto con altri esseri umani, nel contesto caotico e conflittuale in cui si trova, è inevitabile.

Il puntuale fallimento delle esperienze di Michael è dunque iscritto nell'inesistenza di luoghi al riparo dalla storia e immuni dalla politica. Il suo movimento in tutti gli spazi in cui viene a trovarsi (la città, la fattoria, il *veld*, il campo di lavoro, l'ospedale, il campo di riabilitazione, la città di nuovo) sembra sottolineare che non c'è fuga dalla cultura, che incide sui rapporti tra umani, malgrado essi. Michael non si sottrae a questa legge: nonostante il suo desiderio e i suoi sforzi, il suo tentativo di porsi "fuori" della storia si traduce in un irrigidimento delle istituzioni e delle persone con le quali entra in contatto che gli assegnano, senza eccezione e in modo sempre più inappellabile e arrogante, la posizione del subalterno. Se dunque Michael è da un lato, come osserva Gordimer, fuori dalla storia, troppo marginale, disadattato, *sui generis* per incarnare le caratteristiche di un'epoca, di un gruppo di persone, di un'ideologia politica, dall'altro la storia non fa che parlare *attraverso* di lui, ribadendo *grazie* a lui le proprie dinamiche di potere, la facoltà di assegnare ruoli e significati, di operare interpretazioni. La storia, infatti, usa Michael poiché ha bisogno anche di lui – soprattutto di lui, perché marginale, disadattato e *sui generis* – per darsi una ragion d'essere. Tutte le strutture istituzionali in cui egli è rinchiuso lo usano per giustificare la propria esistenza e il proprio esercizio di potere. Così egli sarà a turno idiota, collaborazionista, prigioniero, fuggiasco, malato, guerrigliero, ribelle, barbone e via dicendo. A tutte le assegnazioni di identità che gli arrivano da terzi Michael non risponde: né accetta né sconfessa. Tace. Il lettore, però, coglie l'incongruità di ciascuna di esse.

Il Friday di *Foe* ha subito la mutilazione della lingua e non può più parlare, ma anche Michael, che ha una deformazione labiale, parla poco, malvolentieri, spesso male; decisamente l'espressione più consona al personaggio è il silenzio. Il suo, come quello di Friday, è il mutismo della vittima impossibilitata o reticente ad articolare il racconto di sé. Questo silenzio, come le parzialità e le omissioni nei testi di Gordimer, è verità. Per Coetzee la verità coincide con una forma di silenzio,

di espressione interiore che si fa manifesta attraverso la scrittura. Dichiarò in un'intervista: «To me, on the other hand, truth is related to silence, to reflection, to the practice of *writing*»<sup>45</sup>. I silenzi di Michael manifestano la sua reticenza e resistenza, cioè una verità che non si rivela attraverso parole. Sono silenzi legati all'incomprensione e all'indifferenza verso ciò che gli avviene attorno; sentimenti generati solo in parte da predisposizioni "naturali" nel carattere del personaggio – come per natura è deformato il suo labbro – e molto più riconducibili alla sua condizione umana così come (non) si è sviluppata sotto l'apartheid. Alla sua alienazione dai contesti che abita e che pure è costretto a subire, alla sua incomprendimento davanti alle forze opprimenti che, vessandolo, da lui traggono linfa e vogliono per questo mantenerlo in una posizione di inferiorità, Michael risponde in modo spontaneo, non programmatico. Egocentrico ed egoista si concentra su se stesso, sul suo desiderio e sui suoi bisogni, si ripiega verso il proprio interno: risponde con una sua particolare forma di astuzia, il silenzio, l'esilio. *Cunning, silence* e *exile* sono le disposizioni d'animo con cui si prepara ad affrontare il mondo Stephen Dedalus nel *Portrait of the Artist as a Young Man* (1917) di James Joyce, disposizioni che adotta anche un altro personaggio che, si vedrà, molto ha in comune con Michael; il John di *Boyhood*, figura parzialmente autobiografica, come risposta ad un mondo autoritario che vorrebbe modellarlo a proprio piacimento.

---

<sup>45</sup> J.M. COETZEE, *The Poetics of Reciprocity. Interview*, in ID., *Doubling the Point*, cit. p. 65-66.